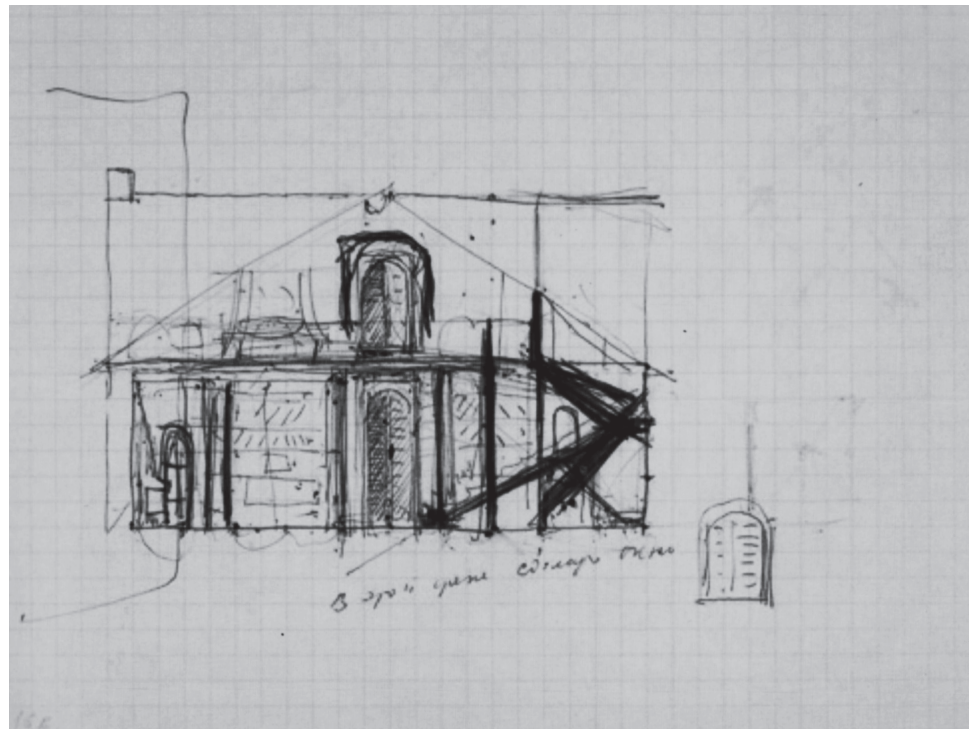


FIRENZE architettura

1&2.2020



la casa



Periodico semestrale
Anno XXIV n.1&2
€ 14,00

Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:
Andrej Tarkovskij
Disegno per la sua casa a Roccalbegna, 1986
Per gentile concessione di Andrej A. Tarkovskij



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 XXIV n. 1&2 - 2020

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

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997

Direttore Responsabile - Saverio Mecca

Direttore - Paolo Zermani

Comitato scientifico - Fabrizio Arrigoni, Alberto Campo Baeza, Fabio Capanni, Francesco Cellini, Francesco Collotti, João Luís Carrilho da Graça, Hidenobu Jinnai, Hilde Lèon, Fabrizio Rossi Prodi

Coordinamento - Maria Grazia Eccheli

Redazione - Gabriele Bartocci, Riccardo Butini, Fabio Fabbrizzi, Francesca Mugnai (caporedattore), Alberto Pireddu, Michelangelo Pivetta, Francesca Privitera, Andrea Volpe

Collaboratori alla redazione - Simone Barbi, Edoardo Cresci, Caterina Lisini

Info-Grafica e Dtp - Massimo Battista, Elia Menicagli - DIDA Dipartimento di Architettura

Segretaria di redazione e amministrazione - Donatella Cingottini e-mail: firenzearchitettura@dida.unifi.it

Copyright: © The Author(s) 2020

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 novembre 2020 - stampa Officine Grafiche Francesco Giannini & Figli S.p.A. Napoli

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

FIRENZE architettura

1&2.2020

editoriale	La casa <i>Paolo Zermani</i>	3
la casa	Casa dell'uomo, casa di Dio <i>Sergio Givone</i>	6
	"Casa la vita" <i>Paolo Portoghesi</i>	12
	Pensieri per una casa unifamiliare <i>Mario Botta</i>	20
	La casa di Attilio Bertolucci <i>Paolo Zermani</i>	24
	La casa di Andrej Tarkovskij <i>Giovanni Chiaramonte</i>	34
	Casa di Mariuccia <i>Aimaro Oreglia d'Isola</i>	40
	Alberto Campo Baeza – <i>Domus Aurea</i> a Monterrey <i>Maria Grazia Eccheli</i>	48
	Uwe Schröder – Torre sul Rems a Plüderhausen <i>Uwe Schröder</i>	58
	Paolo Zermani – Casa sulla Via Francigena a Gabbiano <i>Giuseppe Cosentino</i>	66
	Wetherford Watson Mann Architects – Astley Castle nel Warwickshire <i>Fabrizio Arrigoni</i>	76
	Aurelio Galfetti – Casa a Paros <i>Riccardo Butini</i>	86
	Louis Kahn – Shapiro House a Narberth <i>Gabriele Bartocci</i>	96
	Rudolf Olgiati – Alcune piccole case in montagna <i>Alberto Pireddu</i>	106
	Piero Bottoni – Una grotta e una cella a Capri <i>Edoardo Cresci</i>	116
	Pier Niccolò Berardi – Casa La Gabbiola a La Romola <i>Andrea Volpe</i>	124
	Giorgio Raineri – Case in Piemonte <i>Francesca Privitera</i>	134
	Balkrishna Doshi – ECIL Township ad Ahmedabad <i>Fabio Fabbrizzi</i>	142
	Alison e Peter Smithson – Robin Hood Gardens a Londra <i>Emiliano Romagnoli</i>	150
	<i>Dimenticare Firenze. La mostra La casa abitata del 1965 a Palazzo Strozzi</i> <i>Emanuela Ferretti Lorenzo Mingardi</i>	158
	Casas das Canoas di Oscar Niemeyer nella lettura di Giovanni Chiaramonte <i>Francesca Mugnai</i>	166
	Diario michelucciano: il progetto della casa Nacini-Bernhard a Lerici <i>Mattia Gennari</i>	178
	Spigoli di Wittgenstein – La casa a Vienna <i>Gundula Rakowitz</i>	186
letture	<i>Chiara De Felice, Francesco Collotti, Michelangelo Pivetta, Simone Barbi, Mattia Gennari, Enrico Bordogna, Luigiemanuele Amabile, Federico Gracola, Giulia Fornai, Antonio Acocella, Mario Bevilacqua</i>	194
extra	In ricordo di Adolfo	198

La casa The House

In Italia ogni metro quadrato di terra che noi scaviamo custodisce ciò che resta del corpo e degli atti di un uomo vissuto nei secoli precedenti.

Quella terra è dunque sacra.

Cosa ci autorizza a dimenticarlo?

È a partire da questa considerazione, profondamente propria alla condizione italiana e generalmente estensibile al contesto occidentale, che «Firenze Architettura» inaugura la sua nuova serie editoriale.

La deriva estetica ed etica del nostro tempo, che non risparmia l'architettura e che ci proponiamo di contrastare, ha origine da una dissoluta e strumentale interpretazione della modernità, da una finta adesione alle tematiche ambientali, da una impropria delega agli strumenti tecnologici e, soprattutto, da un asservimento ormai acritico alle richieste dell'economia di mercato.

Un disegno complessivo di superficialità, quello delineato, che ha investito negli ultimi decenni la società occidentale, ma anche le società in rapida espansione, impreparate, e quelle in via di sviluppo, disarmate, privando l'architettura di ogni autonomia disciplinare.

Equivoche figure di piccoli e grandi *manager*, che intercalano il loro proporsi con inglesismi d'occasione, propagandando panacee architettoniche attraverso opposti degenerati concetti legati a due termini importanti, ma sempre abusati, «conservazione» e «innovazione», l'una senza futuro, l'altra senza passato, hanno contribuito a determinare la desolante distruzione del paesaggio che è davanti ai nostri occhi.

Queste espressioni non danno vita ad alcuna condizione di

In Italy, every excavated square metre of land safeguards the remains of the body and actions of someone who lived during the previous centuries.

That land is therefore sacred.

What permits us to forget this?

Starting from this consideration, deeply inherent to the Italian context and generally extensible to the Western world, that «Firenze Architettura» inaugurates its new series of editorials.

The aesthetic and ethic drift of our age, which does not spare architecture and which we intend to oppose, originates in a dissolute and instrumental interpretation of modernity, in a fake adherence to environmental themes, in an improper reliance on technology and, especially, in an acritical subservience to the requirements of the market economy.

An overall superficial attitude which over the past few decades has been followed by Western societies, as well as by societies that, although unprepared, are undergoing processes of swift expansion, and by ill-equipped developing nations, thus depriving architecture of any disciplinary autonomy.

Dubious figures of managers, both small and big, who intercalate cheap Anglicisms, propagating architectural panaceas through opposite and degenerated concepts linked to two important, yet often abused terms, «preservation» and «innovation», the first without future, the second without a past, have contributed to bring about the bleak destruction of the landscape that lies before our eyes.

These expressions do not generate a condition of Modernity, they are only specious declarations of «belonging to our day and

modernità, ma soltanto a pretestuose dichiarazioni di «appartenenza al proprio tempo», tempo di cui in effetti rappresentano il profilo peggiore e l'inconsistenza civile e morale.

È perlomeno sconcertante il dover accertare tale stato delle cose anche in un paese, l'Italia, che, di fatto, custodisce da secoli, entro ripetute sovrapposizioni, le misure dell'architettura e della città europea.

Il riconoscimento di questa topografia che appartiene, a partire dall'epoca romana, a una storia tante volte spezzata eppure poi cumularsi in una complessa e attingibile stratigrafia, è il potenziale terreno su cui possono innestarsi le misure della nostra modernità.

Ecco perché, dall'Italia, tale riconoscimento vuole qui essere ripreso, tra le diverse espressioni dell'abitare, a partire dalla casa quale primo, arcaico, ma dinamico e attualissimo tema capace di rivelare, ogni volta, la presenza o l'assenza di una civiltà del progetto.

È evidente come, fin dai secoli dopo l'Anno Mille, la rivoluzione della modernità conseguente ai secoli di paurosa crisi succeduta alla ordinata, globale e totalizzante, orologeria dell'organizzazione romana, coincideva con una soppressione del limite come sistema invalicabile che aveva precedentemente favorito una grandezza in forme chiuse.

La nuova organizzazione del lavoro e la nuova scienza, affiorati a partire dall'XI secolo, abbandonavano un'idea di ciclicità e di permanenza, fissando l'inappagamento come nuovo obiettivo dell'uomo contemporaneo, un cammino che includeva la possibilità del fallimento e della regressione, secondo un'intermittenza della storia poi divenuta costume dell'Occidente.

In questo contesto, tuttavia, tra quel particolare momento e il XIX secolo, la trasformazione indotta dalla tecnologia e attuata dalle civiltà europee senza la palesata rete protettiva dei

age», an age of which in fact they represent the ugly face and the civil and moral inconsistency.

It is baffling, to say the least, to see that this is occurring even in a country such as Italy, which for centuries has safeguarded, in a series of layers, the measures of architecture and of the European city.

The recognition of this topography which has belonged, since the Roman era, to a fragmented history which has accumulated, however, into a complex stratigraphy we can avail ourselves from, is the potential ground wherefrom the measures of our modernity can be activated.

This is the reason why we wish to return to this recognition, among the various expressions of dwelling, starting with the house as first, archaic yet dynamic and current theme which is capable of revealing, every single time, the presence or absence of a culture of the project.

It is evident how since the turn of the first Millennium, the revolution of modernity which came after the centuries of fearsome crisis that followed the orderly, global and totalising clockwork organisation of the Roman Empire, coincided with a suppression of the limit as unpassable system that had previously favoured greatness in closed forms.

The new organisation of labour and the new science, which emerged since the 11th century, gradually abandoned the idea of cyclicity and permanence, and set dissatisfaction as the new objective for contemporary man, a path that included the possibility of failure and regression, following a historical intermittence which had become customary in the West.

In this context, however, between that moment and the 19th century, the transformations generated by technology and carried out by European civilisations without the protective network of Greek or Roman references, revealed a parallel conceptual de-

riferimenti greci o romani, trovava parallela elaborazione concettuale dei principi antichi nella filosofia, nel diritto, nell'arte, fissando un'alveo genetico ancora fortemente condizionante in cui far confluire l'impetuosità del tempo.

Si tratta di una «simmetria di abbandono e ravvimento», mai di una ripetizione, di cui ha ben parlato Aldo Schiavone, attuata attraverso un persistente incastro di antico e di nuovo.

In fondo è il medesimo percorso che ha interessato la parte migliore e non degenerata delle architetture del moderno novecentesco.

Attraverso tale descrizione è stato possibile definire, fino ad ora, il profilo identificativo di lunga durata dell'Occidente, anche nel magma della contingenza attuale.

Oggi, nella rinnovata instabilità determinata dalla straordinaria evoluzione delle tecnologie comunicative e dalla conseguente globalizzazione del mercato e dei costumi, pensiamo risulti inappropriato corrispondere a queste condizioni con una gestualità immatura, una adesione acritica, in fin dei conti un reiterato servilismo.

Venti secoli di accumulo esperienziale dovrebbero averci insegnato che l'affidamento al sistema aperto e imperfetto della delega in bianco al tempo presente non è meno infantilmente ingenuo dell'affidamento fuori tempo al sistema chiuso e perfetto dell'antichità che ancora ci affascina.

Di fronte alla natura circoscritta e contenuta della vicenda umana da un lato e alla continua trasformazione del lavoro che la scienza ci propone dall'altro, l'architettura, forma della vita, deve trovare proprio nella terra e nella vita le nuove misure, non permettendo che il nostro stare, a partire dalla casa, sia oggetto di amnesia e di contraffazione.

Paolo Zermani

velopment of the ancient principles derived from philosophy, law, and art, establishing a genetic mould that is still greatly influential and into which the impetuosity of time can flow.

This is, in the words of Aldo Schiavone, a «symmetry of abandonment and revitalisation», never a repetition, carried out through a persistent interlocking of ancient and new.

This is, after all, the same path taken by the best and non-degenerate part of 20th century modern architecture.

Through this description it has been possible to define so far, the long-term identifying profile of the West, even in the confusion of the current contingency.

Today, in the renewed stability determined by the extraordinary evolution in communication technologies and the consequent globalisation of market and customs, we believe it is inappropriate to respond to these conditions with an immature stance, an acritical adherence, or a repeated servility.

Twenty centuries of accumulated experience should have taught us that relying on the open and imperfect system of giving *carte blanche* to the present time is no less childishly naïf than relying on the timeless, closed and perfect system of an antiquity that still fascinates us.

Standing before the circumscribed and contained nature of human events, on the one hand, and of the continuous transformation of labour that science brings about, on the other, architecture, which is the form of life, must find new measures, precisely in the earth and in life, and make sure that our being, beginning with the house, does not become the subject of amnesia and counterfeiting.

Paolo Zermani
(Translation by Luis Gatt)

C'era allora nel centro di Firenze una voragine, e questa voragine era lo squarcio a cielo aperto sopra il tamburo della chiesa di Santa Maria del Fiore, la chiesa di tutti i fiorentini. Uno sfregio, un'ignominia. Ma a rendere intollerabile quest'onta era il fatto che non si trattava di un monumento caduto in rovina, bensì di un progetto imploso e abortito, un presuntuoso e fatuo ammicco della terra rivolto al cielo, un avvilito sbadiglio del cielo in faccia alla terra.

There was at the time a vortex at the centre of Florence, and this vortex was the open-air view over the tambour of the church of Santa Maria del Fiore, the church of all of the Florentines. An affront, an ignominy. What made this shame intolerable was that it was not a ruined monument, but rather a project which had imploded, aborted, a presumptuous and fatuous sign that the earth addressed to the sky, a disheartening yawn of the sky in the face of the earth.

Casa dell'uomo, casa di Dio House of man, house of God

Sergio Givone

Come voltar la volta?

La vergogna, no. Ingiurie, contumelie, accuse infamanti, tutto potevano sopportare, ma la vergogna no. Per loro, i fiorentini, non c'era offesa che non potesse essere ripagata in un modo o nell'altro e specialmente con un buon colpo di pugnale. Quasi l'insulto ricevuto fosse un titolo di credito da riscuotere a scadenza: rificcando in gola all'impudente la sua boria, finché il conto non fosse chiuso. Era o non era la vendetta il miglior perdono? Con la vergogna, invece, tutta un'altra storia, e quei fiorentini lo sapevano. Sapevano che la vergogna non si può invocare a sconto della pena, essendo già di suo la pena più grande. Così come sapevano che essa rende bensì testimonianza alla vita offesa, ma ricade su di sé, si nutre del proprio fiele, si presenta come farmaco, ma è veleno. Indifferente al giudizio di altri e su altri, la vergogna è tutta interna al rapporto che ciascuno ha con se stesso. Non la si prova se non allo specchio, in segreto. Salvo scoprire che è inespiabile. Quei fiorentini lo sapevano perché l'oggetto della loro vergogna era lì, davanti ai loro occhi, sopra le loro teste e nei loro cuori. C'era allora nel centro di Firenze una voragine, e questa voragine era lo squarcio a cielo aperto sopra il tamburo della chiesa di Santa Maria del Fiore, la chiesa di tutti i fiorentini. Uno sfregio, un'ignominia. Ma a rendere intollerabile quest'onta era il fatto che non si trattava di un monumento caduto in rovina, bensì di un progetto imploso e abortito, un presuntuoso e fatuo ammicco della terra rivolto al cielo, un avvilito sbadiglio del cielo in faccia alla terra. E soprattutto, nessuno che sapesse come fare, nessuno che avesse idea di come riempire il vuoto, chiudere il tetto sfondato, insomma, voltare la volta, come

Come voltar la volta?

Shame, no. Insult, gossip, slandering accusations, everything could be accepted, but not shame. For them, for the Florentines, there was no offense that could not be repaid one way or another, and especially with a good dagger. Almost as if the insult received were a debt document to be collected at the expiry date: feeding back to the impudent his arrogance, until the debt has being paid off. Was revenge the best path to forgiveness, or not? Shame, instead, is a different story, and the Florentines knew it. They knew that shame cannot be invoked to reduce a sentence, since it was itself the greater penalty. In the same way that they knew that it bears witness to the offense, yet falls back on itself, feeds on its own bitter words, presents itself as a medicine, yet is poison. Indifferent of the judgment of others and on others, shame lies within the relationship that each of us has with oneself. It is only experienced in front of a mirror, in secret. Only to discover it is inexpiable. Those Florentines knew it because the object of their shame was right there before their eyes, above their heads and in their hearts. There was at the time a vortex at the centre of Florence, and this vortex was the open-air view over the tambour of the church of Santa Maria del Fiore, the church of all of the Florentines. An affront, an ignominy. What made this shame intolerable was that it was not a ruined monument, but rather a project which had imploded, aborted, a presumptuous and fatuous sign that the earth addressed to the sky, a disheartening yawn of the sky in the face of the earth. And there was nobody who knew what to do, nobody who had an idea as to how to fill the void, close the collapsed roof, in other words how to vault the vault, as the say-



venne in uso di dire. O qualcuno c'era? Era stata di Arnolfo l'idea (folle? geniale?) di erigere sopra la crociera, transetto e tribuna, a copertura dell'intera area absidale una cupola che in realtà non era una cupola, ma un corpo di fabbrica formato da otto vele svettanti e tese, avendo egli disegnato a base ottagonale il perimetro su cui l'intera mole avrebbe dovuto poggiare. Quel poligono era la condizione necessaria per erigere su ciascuno dei suoi lati ciò che un cerchio escludeva o quanto meno sconsigliava, ossia archi voltati con il sesto di quarto (e di quinto, all'interno) acuto. Infatti se un cerchio si presta perfettamente a sviluppare su di esso una calotta emisferica, cioè una cupola a sesto pieno, non così un poligono, sul quale può bensì innalzarsi qualcosa che le somiglia, ma che è tutt'altro: è, o dovrebbe essere, un corpo di fabbrica piramidale e emisferico al tempo stesso, pesantissimo, eppure leggero e aereo, per ciò stesso pieno di luce e di mistero, incantato, come solo può essere la pietra liberata dalla gravità, insomma, cosa della terra ma anche del cielo, insieme. Come realizzare tutto ciò: ecco il problema. Arnolfo non ignorava di certo che ci sono due modi per costruire una cupola (una cupola che sia una cupola, vale a dire una calotta emisferica). Disponendo circolarmente anelli autoportanti di mattoni, in modo che ciascun anello faccia da supporto al successivo e sia retto dal precedente, questo è il primo modo, di cui si hanno prove in Oriente. Oppure ricorrendo ad un agglomerato di calce, terracotta e pietrisco preventivamente sostenuto da centine o montagnole di terra finché non si compatti e non faccia resistenza alla gravità in forza della gravità stessa, e questo è il secondo modo, perfezionato dai Romani. Ma nel caso in cui la cupola non sia propriamente una cupola, ma qualcos'altro, sia pure un altro seducente e meraviglioso, anche se solo sognato, come quel tripudio di vele gonfiate dal più bel cielo di Firenze, come fare? Lo sapeva Arnolfo come fare? Probabilmente sì. La mano che tracciò quel perimetro ottagonale non era la mano di un pazzo, ma di uno perfettamente consapevole di sé e delle proprie intenzioni. Senonché Arnolfo era morto improvvisamente nella primavera del 1302. Senza lasciare né appunti né disegni né niente di niente. Posto che avesse confidato a qualcuno quel che aveva in mente, quegli certo non capì. Il Maestro di Colle si era portato il suo segreto nella tomba. E i fiorentini restarono basiti, come paralizzati, incapaci di proseguire e completare l'opera, neanche li avesse morsi uno di quegli scorpioni che si diceva abitassero gli scantinati e gli anditi ciechi delle loro case e che avevano il potere di cancellare la memoria. La loro chiesa, la loro casa, la casa di tutti, il Duomo, di colpo apparve loro come se non fosse più di nessuno. Non più la casa della Madre, non più la Madre. Semmai la Sfinge. Alzavano lo sguardo, se ancora osavano farlo, su quella che sarebbe dovuta diventare Santa Maria del Fiore, allora Santa Reparata, e non vedevano nulla, non vedevano altro che il nulla. Fu così che si diffuse un inconfessabile sentimento di vergogna. Inconfessabile proprio perché serpeggiante ed equivoco. Avessero potuto accusare qualcuno, un sollievo l'avrebbero trovato. Ma chiunque avessero accusato, l'accusa ricadeva su chi la proferiva, rivelandogli di essere come tutti gli altri: impotente, vile, misero. Fra i tanti effetti del maleficio, non secondario era quello che spogliava i singoli della propria identità. Di nessuno poteva

ing went. Or was there? It was Arnolfo's idea (crazy?, brilliant?) to erect above the cross vault, transept and tribune, a cupola which was not really a cupola but a structure composed of eight ribbed vaults which stand out against the sky, all of which supported on an octagonal base. This polygon was the necessary condition for erecting on each of its sides what could not be done, or was less advisable with a circle, in other words pointed arches such as the lancet arch or the equilateral (or obtuse-angled) pointed arch. In fact if a circle is perfectly suited for developing a hemispherical cap, that is a round arched cupola, the same is not true of a polygon, on which must be developed a shape that resembles it, yet is completely different: it is, or should be, a structure which is both pyramidal and hemispherical at the same time, very heavy yet weightless and airy, and thus full of light and mystery, enchanted, as only stone which has been freed from gravity can be, in other words something belonging to the earth but also to the sky. How to construct all of this: therein lies the problem. Arnolfo certainly did not ignore the fact that there are two ways for building a cupola (a cupola that is truly a cupola, in other words a hemispherical cap). The first method, of which examples can be found in the East, is by distributing self-standing rings of bricks in a circle, in such a way that each ring supports the following and is held by the previous one. Or else by recurring to an agglomerate of lime, terracotta and gravel, supported by beams or mounds of earth until it becomes compacted and no longer offers resistance to gravity, which is the second method, mastered by the Romans. Yet in the case in which the cupola is not truly a cupola but something else, even something seductive and wonderful, even if only dreamt of, like that triumph of full sails over the beautiful Florentine sky? How then? Did Arnolfo know how? Probably yes. The hand that traced the octagonal perimeter was not the hand of a madman, but of someone who was fully aware of himself and of his intentions. Yet Arnolfo died unexpectedly in the Spring of 1302, without leaving behind any notes, nor drawings. If he had entrusted to someone what he had in mind, that someone certainly did not understand. The Maestro di Colle had carried his secret to the tomb. And the Florentines remained stunned, paralysed, incapable of continuing and completing the work, as if they had been bitten by one of those scorpions that were said to inhabit the basements and blind corridors of their homes and had the power to erase your memory. Their church, their house, the house of everyone, the Duomo, suddenly appeared to them as if it no longer belonged to anyone. No longer the house of the Mother. If anything the Sphinx. They raised their gaze, if they still dared, on what was meant to be Santa Maria del Fiore, at the time Santa Reparata, and saw nothing, emptiness. This is when an unavowable feeling of shame became widespread. Unconfessable precisely because it was twisted and ambiguous. They could have blamed someone to find some consolation, but whoever they accused the blame would fire back on them, revealing them to be like everyone else: impotent, vile, miserable. Among the many effects of the curse was that of taking away from individuals their own identity. No individual could be said not to be, like everyone else, an incompetent, a dead loss, at best an «exiled son of Eve», good only for crying and complaining. Total and shameful incompetence was for each, as it was for

dirsi se non che era, come tutti, un incapace, un poveretto, un nessuno, tutt'al più un «esule figlio di Eva», buono solo a piangere e a lamentarsi. Inabilità totale e colpevole era per ognuno, come per tutti, il tratto che rendeva uguali nella vergogna. Poi, il 1348, l'anno del flagello più grande: la peste nera divampata con una furia che aveva dell'ultraterreno. E dove trovare rifugio e protezione se non nella chiesa delle chiese, quella chiesa? Ma chi entrava in quella chiesa era come risucchiato in un vortice che apriva nella direzione di un cielo disertato da Dio, però in compenso solcato da fuochi fatui e trapunto di stelle maligne. Da lì venivano i veleni, da lì l'infezione mortifera. Se proprio lì i fiorentini si ostinavano a radunarsi, e a trattarsi, perfino ad amoreggiare, non era per invocare dal cielo una sempre più improbabile salvezza. Era invece, come aveva messo nero su bianco uno di loro, scrittore eccellente e savio, per fuggirsene via con qualche compagno di ventura e trovare scampo sotto un altro cielo, un cielo meno infido e più misericordioso. [...]

Amor di salita

L'8 settembre di quell'anno (1420, ndr), festa di Santa Reparata, viene posata la prima pietra sul tamburo, all'altezza di più di cento braccia da terra. Si trovano su di esso il vescovo di Firenze, i magistrati, le maestranze, issati lassù con gentilezza e agio grazie a un montacarichi ideato da Filippo e mosso, al suolo, da asini che fanno girare una ruota orizzontale addentellata ad una ruota verticale. Accade qualcosa di molto imbarazzante. Prima che il presule impartisca la benedizione di rito, come se avesse intravisto un pericolo Filippo si fa largo bruscamente fra il vescovo e il suo seguito, li urta perfino, e ordina di rettificare il posizionamento della pietra. Ora è Filippo a presiedere la cerimonia, che non è una cerimonia, ma un vero e proprio atto fondativo, con una meticolosità ossessiva, perfino esagerata, come se ne andasse della riuscita dell'impresa. C'è una ragione. Ed è che quella pietra è la prima di una cerchiatura posta alla base della cupola, e poi ripetentesi al suo progredire, che unisce le parti al tutto e lega le facce della piramide in modo da trasformarle in un corpo unitario. Questo infatti è il principio dei principi: che le due calotte da cui è formata l'intera cupola, l'esterna e l'interna, siano ciascuna un corpo perfettamente unitario anche se formato da parti, l'una agganciata all'altra, l'una a sostegno dell'altra, a formare un tutt'uno, e questo tutt'uno stia a sostegno di entrambe. Gli studi che Filippo aveva fatto a Roma dei templi antichi, riportandone i disegni in certi suoi taccuini tenuti sempre con sé nelle sue saccocce, ora gli tornano utilissimi: cignature (ossia legature circolari), incatenature (legature lineari), impernature (legature su perno) e morse (legature per mezzo di ferri), ecco ciò di cui ha bisogno. Ma qui non si tratta soltanto di legare le pietre alle pietre, i mattoni ai mattoni, e questi a quelle in orizzontale o in verticale. Qui la legatura ha da essere obliqua, principalmente obliqua. Alla prima pietra, un macigno largo quanto la testata del tamburo e alto quanto deve essere il fondamento basilare di entrambe le cupole, l'esterna e l'interna, ne seguono altre identiche in cerchio fino a coprire l'intero tamburo, tutte affondate nella malta e tutte legate, anzi, come dice Filippo, ben sprangate da ferri a loro volta ben

all, the trait that made them equal in shame. Then in 1348, the year of the greatest bane: the Black Death which struck with a fury that seemed to be almost supernatural. And where could man find refuge if not in the church of churches, that church? Yet whoever entered that church was sucked into a vortex which opened onto a heaven that had been deserted by God, yet traversed by will-o'-the-wisps and studded with evil stars. That is where the poison came, the deadly infection. If the Florentines gathered there together, to rest, even to flirt, it was not, however, to plead to heaven for an increasingly improbable salvation. It was instead, as one of them, an excellent and wise writer, said, to escape with a fellow adventurer in search of respite under another sky, less treacherous and more merciful. [...]

Amor di salita

On September 8 of that year [1420, editor's note], the day of the feast of Santa Reparata, the first stone was laid on the tambour, at a height of more than one hundred braces from the ground. At the event are present the Bishop of Florence, the magistrates, the master builders, raised to that height thanks to a device devised by Filippo and powered on the ground by donkeys that make a horizontal wheel connected to a vertical wheel turn. Something embarrassing occurred then. Before the Bishop had completed his blessings, Filippo, as if having noticed a danger, suddenly passed between the bishop and his retinue, even bumping into them, and orders the rectification of the stone's position. Now it is Filippo who presides the ceremony, which is not a ceremony but a proper foundational act, with an obsessive, even exaggerated attention to detail, as if the success of the endeavour depended on it. There is a reason for this. That stone is the first of a circle based at the base of the cupola, which will repeat as the construction progresses, which unites the parts to the whole and connects the faces of the pyramid so as to transform them into a unitary body. This is, in fact, the principle of principles: that the two caps which compose the whole cupola, exterior and interior, are both a perfectly unitary structure, although made of parts connected to each other, each supporting the other, so as to form a whole, and this whole in turn supports both. Filippo's studies in Rome of ancient temples, the drawings of which he made in those notebooks he always kept in his satchels, are now very useful: girths (in other words circular binds), chains (linear binds), hinges and vises, that is what he requires. Yet it is not only a question of linking stones to stones, bricks to bricks, and these to those horizontally and vertically. The bind must be oblique, mainly slanting. The first stone, a block as long as the side of the tambour and as high as the base of the two cupolas, interior and exterior, needs to be, is followed by other identical ones, forming a circle until they cover the entire tambour, all set in mortar and all bound, or as Filippo says, well secured by bars of iron, well tinplated so as to prevent the mortal enemy, rust, which opens invisible yet dangerous gaps in the joints and eventually puts at risk the stability of the entire building. This is why the placement of the first stone is so important. On this first stone, on this first circle of stones, eight hardstone spurs are placed at the eight corners of the pyramid, which support the converging arches of both cupolas. Other hardstone spurs, two for

stagnati al fine di evitare la nemica mortale, l'ossidazione, in grado di aprire fra le commettiture invisibili ma pericolosi varchi e compromettere con il tempo la stabilità della fabbrica. Perciò la posa della prima pietra è tanto importante. Su questa prima pietra, anzi su questa prima cerchia di pietre, dovranno poggiare, nei punti corrispondenti agli otto angoli della piramide, otto sproni, anch'essi di pietra, pietra forte, sui quali poggeranno gli archi convergenti di entrambe le cupole. Altri sproni sempre in pietra forte, due per ogni faccia della piramide, e quindi nel numero di sedici, poggeranno sulla prima cerchia e faranno da base alle volticciuole, come le chiama Filippo, raffermate con pietra serena, e chiamate a connettere e a stabilizzare l'una e l'altra cupola, ma anche ad aprire un passaggio fra le due. I ventiquattro sproni complessivi sono tutti legati fra loro da catene di quercia rivestite di ferro. Essi completano il sistema della prima cerchiatura, cui ne devono seguire altre cinque, per un totale di sei, in corrispondenza delle volticciuole, la cui chiave fa da tetto del camminamento interno e da pavimento alla cerchiatura sovrastante. Bisogna dunque che, procedendo la costruzione, le pareti in mattone opportunamente cerchiare pieghino ad arco insieme con le coste lapidee. E qui soccorre la potenza dell'arco a quarto di sesto acuto. Esso, come ha scritto Filippo nella nota ai magistrati, «pigne allo in sù», spinge sempre verso l'alto. Anche quando la forza di gravità vorrebbe che le pietre di cui è composto precipitassero in basso. Ed è qui, senza alcun dubbio, che incontriamo il segreto dei segreti, il più semplice, visibile a tutti, e proprio per questo non visto da nessuno: perché questa è la potenza, la magia dell'arco, in forza della quale la spinta verso il basso è convertita nella spinta verso l'alto. Ma che cosa (complemento oggetto) l'arco spinge verso l'alto, impedendogli di crollare? Certamente se stesso. Altrettanto certamente le pareti e l'intera massa muraria strutturalmente legata ad esso. Allora che cosa (soggetto) spinge verso l'alto l'arco e con l'arco tutto il resto? L'arco stesso. O, se si preferisce, una specie di magia, per l'appunto. Magia dell'arco. Questa magia dell'arco – che i Greci non conobbero, i Romani invece sì, e perciò Filippo volle andare a Roma, soggiornarvi per anni, e per anni studiare l'architettura romana, mentre per l'architettura greca non sembrava mostrare soverchio interesse – consiste sostanzialmente, com'è proprio della magia, in un'opera di sublime trasmutazione. Trasmutazione della forza di gravità in forza di levità. La forza che atterra diventa forza che sorregge i blocchi di pietra, i muri di mattoni, gli strati di calce, e, anziché lasciarli rovinare in basso, li trattiene in alto, sospesi, estatici, e come investiti di volontà propria e di intelligenza propria. Infatti vogliono l'alto, tendono all'alto, contrastano la tendenza al basso, come se sapessero che quella è la loro vocazione, la loro chiamata, nel senso che la percepiscono, questa chiamata, e ad essa corrispondono. Non solo l'arco spinge sempre all'insù. La magia dell'arco è tale che si trasmette e agisce in tutti gli elementi ad esso strutturalmente legati. Ciò accade ad una condizione: che tutti questi elementi, ossia le singole parti dell'edificio, corrispondano al movimento a salire dell'arco; «amor di salita» dice Filippo. Questa sinergia vale sia sul piano sincronico sia sul piano diacronico. Sul piano sincronico l'edificio appare come il

each face of the pyramid, in other words sixteen in all, are placed onto the first circle and will be the base of the small vaults, or “volticciuole”, as Filippo calls them, reinforced with pietra serena, and used to connect and stabilise both cupolas, but also to open a passage between the two. The twenty-four total spurs are linked to each other with chains of oakwood clad in iron. They complete the system of the first circle, to be followed by five others, for a total of six, in correspondence to the small vaults which form the roof of the interior walkway and the floor of the circle above. It is thus necessary that when proceeding with the construction, the circled brick walls fold into an arch together with the stone ribs. And here the force of the obtuse-angle pointed arch becomes necessary. As Filippo wrote in his note to the magistrates, «pigne allo in sù», it always pushes upward. Even when the force of gravity attempts to pull to the ground the stones that form it. And this is where we undoubtedly find the secret of secrets, the simplest, visible to all, and for this reason seen by no one: because this is the power, the magic of the arch, through which the pull downward is converted into an upward thrust. Yet what is it (direct object) that pushes the arch upward, preventing it from collapsing? It is certainly itself, as well as the walls and the whole masonry mass structurally linked to it. So what is it (subject) that pushes the arch upward, and with it everything else? The arch itself. Or, if you prefer, a kind of magic. The magic of the arch. This magic of the arch which was unknown to the Greeks, yet was known to the Romans, which is why Filippo decided to go to Rome, to stay there for years to study Roman architecture, whereas he showed scant interest for Greek architecture essentially consists, as is natural of magic, in a work of sublime transmutation. Transmutation of the force of gravity into force of levity. Force which on the ground becomes force that supports the blocks of stone, the brick walls, the layers of lime, and instead of letting them become ruined down below, keeps them above, suspended, ecstatic, and as if invested with intelligence and free will. In fact they desire the heights, they tend upward, counteracting the tendency to go down, as if they knew that that was their vocation, their call, in the sense that they perceive it and answer to it. Not only the arch pushes upward. The magic of the arch is such that it transmits itself and acts upon all the elements structurally connected to it. This happens on one condition: that all these elements, in other words the individual parts of the building, correspond to the upward motion of the arch; «amor di salita» said Filippo, upward love. This synergy is valid both on the synchronic and the diachronic levels. On the synchronic level the building appears as the result of a progressive stratification regulated by the upward motion, whereas on the diachronic level the individual parts of the building are at all times firmly anchored to those that precede them and serve as anchor for those that follow. A framework connected to the ground is not necessary, it is possible to build without an armature. Moveable galleries on protrusions lodged into putlock holes are sufficient: moveable in the sense that as the building rises they will be disassembled to be mounted again higher up. An armature that embraces the whole building is not necessary since the construction is free-standing, as long as the layers are simultaneously superimposed so that everything supports the whole. To this end, Filippo en-

risultato di una stratificazione progressiva regolata dal movimento a salire, mentre sul piano diacronico le singole parti dell'edificio in ogni momento risultano saldamente ancorate a ciò che le precede e fanno da ancoraggio a ciò che le segue. L'armatura da terra non è necessaria. Si può, si deve costruire senza armatura. Sono sufficienti ballatoi mobili su aggetti confitti in buche pontai: mobili in quanto via via che l'edificio cresce basterà disfarli sotto per rifarli sopra. Ma soprattutto non è necessaria un'armatura che abbracci l'intera costruzione, all'interno e all'esterno. La costruzione è autoportante. Purché gli strati vengano sovrapposti agli strati simultaneamente, e il tutto consolidi il tutto. A tal fine, Filippo ha disposto che ciascuna parte dell'edificio sia affidata a un capomaestro, e che questi capomaestri procedano con tempi scanditi da orologi (di sua fabbricazione). L'edificio deve svilupparsi come un organismo, come una struttura vivente. Lo scopo è che ogni cellula del corpo di fabbrica, ogni nervatura, ogni ganglio assecondi il movimento dell'arco di quarto di sesto acuto, quasi sprigionandolo da sé, per forza propria. Aiutano a colmare lo iato fra il meccanico e il vivente tutta una serie di accorgimenti, dai più banali ai più ingegnosi, e tecniche raffinatissime, e pratiche sperimentate e da sperimentare. Si veda per esempio la muratura a corda blanda, o a festone, che permette di disporre i mattoni in file ondovaghe ma perfettamente conformi all'enfiarsi della vela, secondo una curva che da un angolo della faccia scende verso la sua metà per poi risalire all'angolo opposto. Oppure la muratura a spina di pesce, per cui i mattoni vengono apposti di traverso e di coltello nei punti di massima criticità, come un artista, prima ancora di un artigiano, è chiamato a fare. Accorgimenti, tecniche e pratiche che però non servirebbero a nulla, e neppure avrebbero potuto essere escogitati, se un occhio geniale non avesse visto e anzi intuito, prima di applicarli ad essa, la forma finale, l'entelechia avrebbe detto Aristotele, quell'Aristotele di cui Filippo qualcosa aveva letto, preferendogli però Platone, di cui aveva letto anche meno eppure sapeva, eccome se sapeva! Ne fa fede l'uso prodigioso che Filippo seppe fare del gualandrino, uno strumento di cui nessuno aveva mai compreso tutti i possibili usi e che gli permise di mettere a punto un dispositivo formidabile. Composto di tre asticciolate fissate a un perno, queste asticciolate puntate verso i confini dello spazio da delimitare possono tracciare diagonali di sezioni coniche e curve verticali, orizzontali e trasversali corrispondenti, ciascuna, alla curva dell'arco di quarto di sesto acuto, alla curva della corda blanda e alla curva più misteriosa, quella che sta obliquamente fra l'arco e la corda. Chi si ponesse al centro di questo spazio non solo idealmente ma anche realmente, grazie a un ponteggio che permettesse di raggiungerlo, e avesse in mano il gualandrino, potrebbe costruire una stella in fili di ferro le cui estremità indicano i punti cruciali di salita della costruzione. E vedrebbe la sua stella salire via via che la costruzione sale, fino al serraglio, l'ultima cerchiatura aperta sul cielo. Se ora ci chiediamo: costruì mai Filippo quella stella?, la risposta non potrà essere che una domanda retorica. Questa: e come avrebbe potuto non costruirla?

trusted each part of the building to a foreman, each of which proceeded in time marked by clocks (which he built). The building must develop like an organism, a living structure. The purpose is that every cell of the building, every nerve, every gland follow the motion of the obtuse-angle pointed arch, almost as if freeing it from itself. A whole series of devices, from the most banal to the most ingenious, and refined techniques, both tested and experimental, serve to bridge the gap between the mechanical and the living. See for example the festoon-like masonry which permits distributing the bricks in shapeshifting rows, yet perfectly adapted to the filling of the sail, following a curve that descends halfway from one corner of the side and then rises back to the opposite corner. Or else the fishbone masonry, in which the bricks are placed obliquely or sideways at the most critical places, like an artist, even more so than a craftsman, must do. Devices, techniques and practices which, however, would be useless, nor could they have been devised, if a brilliant eye had not seen, or intuited, before applying them, the final form, the entelechy, as Aristotle would have put it. Although Filippo preferred Plato, of which he had perhaps read even less, yet he knew, he knew! Testimony to this is the prodigious use Filippo made of the gualandrino, a tool whose potential uses had not been entirely understood before him and which allowed him to set up a formidable device. It was composed of three small shafts fixed onto a hinge, which aimed at the boundaries of the space to be delimited can trace diagonals of conical sections and vertical, horizontal and transverse curves, each of which corresponds to the curve of the obtuse-angle pointed arch, the curve of the festoon masonry and the more mysterious of curves, the one that lies obliquely between the arch and the chord. Whoever stood at the centre of this space, not only ideally but also in reality, thanks to a scaffolding that would allow to reach it, and had the gualandrino in his hand, could build a wire star whose points would indicate the crucial upward points of the construction. And would see his star rise as the building rises, until the enclosure, the last circle open to the sky. If we should ask ourselves: did Filippo ever build that star?, the only possible answer would be a rhetorical question: how could he not have built it?

Translation by Luis Gatt

La casa è l'archetipo fondamentale della architettura ma è anche molto di più: è la vita stessa che si deposita e cristallizza intorno a noi, diventa forma, sostegno, conchiglia umana. La casa come struttura intermedia e centrale di quella serie di avvolgimenti che abbiamo chiamato le «conchiglie umane», se da una parte ha nell'uomo la sua ragion d'essere e il suo doppio, ha nell'universo la sua ultima proiezione e quindi reca in sé il sentimento del cosmo e una misteriosa percezione del *tutto*.

The house is the fundamental archetype of architecture, yet it is also much more than that: it is life itself that deposits and crystallises around us, becomes form, support, human shell. The house as a central and intermediate structure in that series of enclosures we call the «human shells». If, on the one hand, it has in man itself its *raison d'être* and its double, it has in the universe its ultimate projection and therefore carries in it the feeling of the cosmos and a mysterious perception of the *whole*.

«Casa la vita» «Casa la vita»

Paolo Portoghesi

La casa è l'archetipo fondamentale della architettura ma è anche molto di più: è la vita stessa che si deposita e cristallizza intorno a noi, diventa forma, sostegno, conchiglia umana.

Intorno all'essere umano lo spazio si organizza in strati successivi che Moles ha definito infatti «conchiglie dell'uomo»; il primo è il corpo stesso cui fa seguito l'ambito gestuale, la sfera visuale che si concreta nella stanza, la sfera familiare che si identifica con l'appartamento e con la serratura. Spostandosi poi verso l'esterno si arriva al quartiere, alla città, alla regione, alla patria, al mondo.

Ragionando da architetto, all'inizio della mia carriera provai a rappresentare questa condizione di stratificazioni successive dello spazio in cui si proietta il nostro 'esserci' con famiglie di cerchi concentrici distribuite ritmicamente sul piano. L'architettura, secondo questo schema, doveva insinuarsi in una rete policentrica, rendendola visibile, materializzandola come un tessuto connettivo. Solo così l'architettura e quindi la casa poteva esprimere la necessaria contraddizione tra il racchiudersi autoprotettivo e l'essere insieme agli altri, tra un interno e un esterno che premono uno contro l'altro.

Se la casa può sostituire metaforicamente il liquido amniotico che ci circondava nell'utero materno, questa rete doveva esprimere della casa la capacità di attorniarci senza durezza, come un'onda accogliente, come una piega.

Certo la conchiglia appare a prima vista e nelle interpretazioni letterarie come equivalente della casa, ma la scienza ci aiuta a capire che si tratta piuttosto di uno scheletro: uno scheletro estroflesso dal quale il mollusco non può dividersi perché gli serve da soste-

The house is the fundamental archetype of architecture, yet it is also much more than that: it is life itself that deposits and crystallises around us, becomes form, support, human shell.

Surrounding the human being space is organised in subsequent stages that Moles has defined as «man's shells»; the first layer is the body itself, which is followed by gesture, the visual sphere that is crystallised in the room, the family sphere that identifies with the house and the lock. Moving toward the outside one reaches the neighbourhood, the city, the region, the homeland, the world.

Thinking as an architect, since the beginning of my career I have tried to represent this condition of subsequent layers of space in which our 'being' is projected with families of concentric circles rhythmically distributed on the plane. Architecture, according to this scheme, should develop in a polycentric network, making it visible, materialising it as a connective tissue. Only in this way could architecture, and therefore also the house, express the necessary contradiction between the self-protective enclosing and the being together with others, between an inside and an outside that press against each other.

If the house can metaphorically substitute the amniotic fluid in the uterus of the mother, this network had to express the capacity of the house to surround us without harshness, like a welcoming wave, like a fold.

The shell certainly appears at first sight and in literary interpretations as equivalent to the house, yet science helps us to understand that it is rather a skeleton: an extroflected skeleton from which the mollusc cannot separate because it serves it as support. Our skeleton, in this sense, could be considered as man's first



*Casa e giardino di Paolo Portoghesi a Calcata
foto © Moreno Maggi*

gno. Il nostro scheletro, in questo senso, potrebbe considerarsi la prima conchiglia dell'uomo, quella che ci sostiene dall'interno e dalla quale rimaniamo inseparabili. La casa costruita artificialmente dall'uomo invece ci permette, al contrario di ciò che avviene per i molluschi, di uscire, di liberarcene quando vogliamo, per tornarci poi quando ne sentiamo il bisogno. E questa dialettica unione-separazione, abbandono-ritorno che si declina nella nostalgia e nella repulsione, è a ben vedere ciò che conferisce alla casa la sua individualità, il suo essere insieme cosa e persona.

La casa come struttura intermedia e centrale di quella serie di avvolgimenti che abbiamo chiamato le «conchiglie umane», se da una parte ha nell'uomo la sua ragion d'essere e il suo doppio, ha nell'universo la sua ultima proiezione e quindi reca in sé il sentimento del cosmo e una misteriosa percezione del 'tutto'. Nei popoli primitivi, come nelle civiltà più antiche la costruzione della casa implicava e rievocava la cosmogonia. Nella *yurta* il foro centrale da cui esce il fumo del focolare è la reificazione dell'*axis mundi* perché ogni casa è il centro a partire dal quale si ordina la percezione e nella formazione di una centralità infinitamente ripetibile essa partecipa della ubiquità dello spazio sacro. «La casa», ha scritto Bachelard, «è il nostro angolo del mondo, è, come è stato spesso ripetuto, il nostro primo universo. Essa è davvero un cosmo, nella prima accezione del termine. Non è forse bella la più modesta casa, se la guardiamo dal punto di vista della 'intimità'? Gli scrittori della 'umile casa' rievocano spesso questo elemento della poetica dello spazio. La loro evocazione tuttavia è troppo scarna, dal momento che avendo poco da descrivere nell'umile casa, essi non vi si soffermano affatto. Si limitano a caratterizzarla nella sua attualità, senza viverne davvero la primitività, una primitività che appartiene a tutti, ricchi o poveri, a patto che accettiamo di sognare. La nostra vita adulta è a tal punto spossata dei primi beni, i legami antropocosmici vi si sono talmente allentati, da non avvertire il loro primo radicarsi nell'universo della casa». Bachelard parla di primitività e di disponibilità a sognare e questi due aspetti interessano l'architetto non meno dell'antropologo; nella casa si ripete e si rinnova costantemente un atto primordiale, un patto stipulato con la terra che la sostiene, una parte della quale viene separata dal resto e resa ospitale in quanto difesa dalle intemperie. Nella casa si svolgono una parte delle attività della vita quotidiana e si esprime il rapporto tra i membri di una famiglia e di un gruppo; nella casa però si svolge anzitutto quella parte della vita quotidiana che non è propriamente una attività ma una pausa, il momento del sonno e del sogno. Come contenitore del sogno, anzi dei sogni delle persone che la abitano, la casa si arricchisce di un particolare valore: spazio reale su cui si innestano spazi immaginari che superano la dimensione della memoria individuale. La nozione di casa non può scindersi dalla storia delle parole che la designano nelle lingue derivate dal latino e dal greco. L'italiano casa riprende e amplia un termine del latino tardo, forse di origine iberica, che significava capanna e derivava probabilmente dal verbo *capere*, 'prendere'. Una origine quindi che accentuava il significato di appartenenza, di proprietà. Il latino *domus*, d'altra parte richiama la stessa radice del greco *damazo*, 'domare' che sembra alludere alla quiete conquistata

shell, the one that supports us from the inside and from which we are inseparable. The house, artificially built by man, instead allows us, unlike in the case of the molluscs, to go out, to free ourselves from it whenever we wish to, and to return to it whenever we need it. It is this dialectics between union and separation, abandonment and return, which can turn into both nostalgia and repulsion, it is, upon close attention, what ascribes to the house its individuality, its being both a thing and a person.

The house as a central and intermediate structure in that series of enclosures we call the «human shells». If, on the one hand, it has in man itself its *raison d'être* and its double, it has in the universe its ultimate projection and therefore carries in it the feeling of the cosmos and a mysterious perception of the 'whole'. Among primitive peoples, as in the most ancient civilisations, the construction of the house implied and evoked cosmogony. In the *yurta* the central hole through which the smoke from the hearth escapes is the reification of the *axis mundi* because every house is the centre from which perception is ordered, and in the formation of an infinitely repeatable centrality it participates in the ubiquity of the sacred space. «The house», wrote Bachelard, «is our corner of the world, it is, as has been often repeated, our first universe. It is truly a cosmos, in the first meaning of the term. Is not even the most modest house beautiful, if observed from the point of view of 'intimacy'? The writers of the 'humble house' often evoke this element of the poetics of space. Their evocation is however too meagre, since having little to describe in the humble house, they give it little attention. They limit themselves to describe it in its actuality, without truly experiencing its primitiveness, a primitiveness which belongs to us all, rich or poor, as long as we accept to dream. Our adult life has been dispossessed to such a degree from its first goods, the anthropocosmic links have been slackened so, that we do not perceive their uprooting from the universe of the house». Bachelard speaks of primitivism and of the availability to dream and these two aspects interest the architect as much as they do the anthropologist; in the house a primeval act is constantly renewed, a pact with the earth that supports it, a part of which is separated from the rest and remains welcoming as a protection from bad weather. Part of the activities of everyday life are undertaken at the house, and it expresses the relationship between the members of a family and of a group; in the house, however, it is mostly that part of the everyday life that is not exactly an activity, but rather a pause from it, that is undertaken, in other words the sleeping and dreaming. As container of dream, or rather of the dreams of the people who inhabit it, the house is enhanced by a specific value: the actual space in which imaginary spaces are created that go beyond the dimension of individual memory.

The notion of house cannot be separated from the history of the words that define it in the languages derived from Latin and Greek. The Italian word 'casa' takes and expands a late-Latin term, perhaps of Iberian origin, which meant cabin and probably derived from the verb *capere*, 'to take'. An origin, therefore, which highlighted the meaning of belonging, of property. The Latin *domus*, on the other hand, derives from the same root as the Greek *damazo*, 'taming', which seems to allude to the stillness conquered within the domestic walls, and the Greek *oikos* which contains, like the *vicus*, the root

all'interno delle mura domestiche, e il greco *oikos* che contiene, come il latino *vicus*, la radice *kei*, 'giacere' conferma il ruolo protettivo e accogliente che si esplica nell'ospitarci quando dormiamo e la nostra vita si arricchisce della dimensione del sogno. Nelle altre lingue europee le parole Haus, House, Home, Heim, derivano tutte dalla stessa radice.

L'archetipo della porta è alla base dell'idea di casa. Per racchiudere e proteggere, la casa ha bisogno del recinto, ma per poter entrare occorre che il recinto si interrompa e nasca, dalla sua interruzione, il varco del passaggio: la porta. E la porta, in quanto vuoto, assenza o divaricazione della materia, concentra la sua essenza nella soglia, quella parte di suolo che verrà calpestata perché l'abitare sia possibile. La soglia è quindi l'archetipo che meglio esprime in forma rituale il passaggio, un elemento spaziale che reca in sé la temporalità di una azione istantanea che divide un dentro da un fuori, e nello stesso tempo un prima da un dopo.

La soglia è una cosa e come tutte le cose attende di essere detta, nominata, per raggiungere la pienezza dell'essere. «L'uomo», ha scritto Heidegger, «è il pastore dell'essere», le cose – oserei aggiungere – sono, in questa prospettiva, gli animali che pascolando si nutrono e vivono la loro vita. Certamente Heidegger pensava a ciò che Rilke aveva scritto nella Nona Elegia Duinese:

Qui siamo noi forse per dire: casa
Ponte fontana porta, mandorlo dire, brocca, finestra,
o, al più, colonna torre... ma, dire
oh così dire come le cose stesse nell'intimo
mai si immaginarono. Forse non è l'astuzia segreta
di questa muta terra, quando gli amanti si preme che ogni cosa,
nell'animo loro, ogni cosa si incanta?
Soglia che è mai per due
Innamorati consumare anche un poco
La vecchia soglia di casa, dopo i molti di prima,
anch'essi e prima di quanti verranno poi lievemente.

In questi versi Rilke nomina quasi tutti i principali archetipi dell'architettura (solo il mandorlo appartiene a un altro dominio) e sottolinea quanto l'uomo sia parte attiva del loro incantamento. La soglia è il punto in cui lo sposo – secondo una antica tradizione – solleva la sposa tra le sue braccia per entrare in casa, come, nel rito etrusco di fondazione della città, in corrispondenza delle porte, veniva sollevato l'aratro, simbolo – insieme alla terra penetrata – di una ierogamia, un matrimonio sacro. La soglia è quindi nello stesso tempo simbolo di affermazione e di interruzione della sacralità, segno solenne di accessibilità e di cesura.

Inscindibile dalla porta la soglia ne sottolinea il valore simbolico e riconduce al problema del rapporto tra il tempo e l'architettura. Chi costruisce sa che qualunque edificio si attraversa e spesso l'attraversamento avviene entrando e uscendo nello stesso punto, compiendo un itinerario che può essere, deve essere, prefigurato e programmato da chi progetta. Questo itinerario è la metafora di un 'divenire' contratto in un 'permanere'. Come frammento temporale, l'attraversamento si svolge nel tempo e accoglie in sé un momento di vita delle persone che si muovono all'interno di quel microcosmo che è la casa, un microcosmo

kei, 'to lay', which confirms the protective and welcoming role that is explained by housing us when we sleep and our life is enhanced by the dimension of dream. In the other European languages the words Haus, House, Home, Heim, all derive from the same root.

The archetype of the door is at the basis of the idea of the house. In order to enclose and protect, the house needs the enclosure, yet when entering it is necessary that the enclosure be interrupted and that from its interruption the crossing of the passage be created: the door. And the door, as a void, absence or splitting of matter, concentrates its essence in the threshold, that part of the ground that will be stepped upon for dwelling to be possible. The threshold is thus the archetype that best expresses the passage in ritual form, a spatial element that bears in itself the temporality of an instantaneous action that divides the outside from the inside, and at the same time the before from the after.

The threshold is a thing, and as all things awaits to be said, named, in order to reach the fullness of being. «Man», wrote Heidegger, «is the shepherd of being», things – I dare add – are, from this perspective, the animals that graze and feed and live their lives. Certainly Heidegger was thinking about what Rilke had written in his Ninth Duino Elegy:

Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster,
höchstens: Säule, Turm... aber zu sagen, verstehts,
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
innig meinten zu sein. Ist nicht die heimliche List
dieser verschwiegenen Erde, wenn sie die Liebenden drängt,
daß sich in ihrem Gefühl jedes und jedes entzückt?
Schwelle: was ist für zwei
Liebende, daß sie die eigne ältere Schwelle der Tür
ein wenig verbrauchen, auch sie, nach den vielen vorher
und vor den Künftigen... leicht.

In these verses Rilke mentions almost all the main archetypes of architecture (only the almond tree belongs to another realm) and underlines to what extent man is an active part in their enchantment. The threshold is the place where the groom – according to an ancient tradition – takes the wife in his arms and carries her into the house, in the same way that in the Etruscan ritual when a city was founded, the plough was raised, symbol – together with the penetrated earth – of a hierogamy, a sacred marriage. The threshold is therefore the symbol both of the affirming of sacredness and of its interruption, solemn sign of accessibility and of pause.

Inseparable from the door, the threshold underlines its symbolic value and leads back to the problem of the relationship between time and architecture. Who builds knows that any building must be traversed and that this often takes place by entering and exiting from the same spot, accomplishing an itinerary that can be, must be, prefigured and programmed by the designer. This itinerary is the metaphor of a 'becoming' contracted into a form of 'permanence'. As a temporal fragment, the crossing takes place in time and includes in it a moment in the lives of the people that move inside the microcosm that is the house, a microcosm which, however, presents itself as complete, with its finite unity that isolates the

però che si presenta a noi compiuto, dotato di una sua unità finita che isola il tempo dell'attraversamento (o del soggiorno) dal tempo fisico e lo racchiude in un segno stabile. La soglia è il segno di cesura di questo tempo sottratto alla continuità del suo fluire ed è quindi il termine, il punto in cui il confine ideale, il *pomerium* si interrompe. Entrare in una casa o anche soltanto in una stanza della casa, sia per abitarla che per visitarla, vuol dire quindi temporalizzare lo spazio, aggiungere alla tridimensionalità delle immagini una profondità ulteriore, uno 'svolgimento' o dispiegamento che connette immagini diverse in una sequenza che ha nel linguaggio cinematografico il suo strumento elettivo di rappresentazione. Lo spazio così, attraverso il meccanismo della percezione nella mobilità, perde la sua staticità e la sua solidità volumetrica, diventa plasmabile, soggetto a distorsioni, dilatazioni e contrazioni e investe le cose non come una sostanza neutra che blocca, isola, separa; ma come un velo colloidale che le avvolge e le collega una all'altra esaltandone o smorzandone le forme, le asperità, le morbidezze.

Ma quale è il rapporto tra la soglia e la casa? È sempre la poesia ad offrircene una risposta. Leggiamo la *Sera d'inverno* di George Trakl, in un mio tentativo di traduzione:

Quando la neve cade alla finestra
 La campana del Vespro a lungo suona,
 Per molti già la tavola è imbandita
 E di tutto la casa è ben fornita.
 Qualcuno, intento nel pellegrinare,
 Dagli oscuri sentieri ecco che arriva.
 L'albero della grazia aureo fiorisce
 Dal fresco nutrimento della terra
 Il viandante entra allora silenzioso
 Sulla soglia impietrita dal dolore.
 Ma nella pura luce ecco risplende
 Sulla tavola pronta il pane e il vino.

Nella prima stesura gli ultimi versi, a partire dal settimo erano così traducibili:

La sua ferita che è piena di grazia
 La forza dell'amor dolce lenisce.
 Oh dell'uomo nuda sofferenza
 Di chi muto con gli angeli ha lottato
 Dal sacro dolore ora domato
 La mano tende silenziosamente
 Verso il pane e il vino del Signore.

Questa poesia è stata commentata da Martin Heidegger e da Christian Norberg-Schulz e messa in musica da Webern. Heidegger mette in rilievo il passaggio, dai primi versi che nominano le cose, agli ultimi due versi della seconda strofa in cui viene 'chiamato' il mondo.

L'albero delle grazie aureo fiorisce
 Dalla fresca linfa della terra.

time of the crossing (or of the living-room) from physical time, and encloses it in a stable sign. The threshold is the sign of the pause in this time that is taken from the continuity of its flow and is thus its end, the point at which the ideal boundary, the *pomerium*, is interrupted. To enter a house, or even only a room in a house, whether for inhabiting it or to visit it, means to temporalise space, to add to the three-dimensions of images an additional depth, a 'development' or unfurling that connects different images in a sequence and which has in film language its elective representational tool. Thus space, through the mechanism of perception in movement, loses its staticity and its volumetric solidity, becomes malleable, subject to distortions, dilations and contractions, and affects things not as a neutral substance that blocks, isolates, separates but as a colloidal veil that enwraps them and links them together, exalting or dampening their forms, their roughness, or smoothness.

But what is the relationship between the threshold and the house? It is once again poetry that offers an answer. Let us read the *Winter Evening* by George Trakl:

Window with falling snow is arrayed,
 Long tolls the vesper bell,
 The house is provided well,
 The table is for many laid.
 Wandering ones, more than a few,
 Come to the door on darksome courses.
 Golden blooms the tree of graces
 Drawing up the earth's cool dew.
 Wanderer quietly steps within;
 Pain has turned the threshold to stone.
 There lie, in limpid brightness shown,
 Upon the table bread and wine.

The last verses, from the the seventh onward, read thus in the first version:

Love's tender power, full of graces,
 Binds up his wounds anew.
 O! man's naked hurt condign.
 Wrestler with angels mutely held,
 Craves, by holy pain compelled,
 Silently God's bread and wine.

This poem was commented by Martin Heidegger and by Christian Norberg-Schulz, and put to music by Webern. Heidegger highlights the passage, from the first verses which name things, to the last two verses of the last stanza in which the world is 'named'.

Golden blooms the tree of graces
 Drawing up the earth's cool dew.

«The tree», writes Heidegger, «roots soundly in the earth. Thus it is sound and flourishes into a blooming that opens itself to heaven's blessing. The tree's towering has been called. It spans both the ecstasy of flowering and the soberness of the nourishing sap. The earth's abated growth and the sky's open bounty belong together.

«L'albero», scrive Heidegger, «è radicato saldamente nella terra. Così esso prospera, giungendo alla fioritura che si apre alla benedizione del cielo. E l'albero si eleva, partecipando a un tempo all'ebbrezza del fiorire e della sobrietà del nutrimento offertogli dai succhi della terra. Parco nutrimento della terra e dono del cielo sono indistinguibili. La poesia nomina l'albero delle grazie. La purezza della sua fioritura cela il frutto che viene come dono gratuito: il Sacro che salva, che è benigno ai mortali. Nel dorato fiorire dell'albero sono presenti con la loro potenza terra e cielo, i divini e i mortali». Commentando l'espressione «impietrita» Heidegger scrive: «Questa parola è l'unica della poesia che parli nella forma verbale del passato. Tuttavia non nomina un passato, un passato che non è più presente. Nomina qualcosa che è, essendo già stato. La soglia è anzitutto nell'esser stato di quel pietrificarsi. La soglia è l'impalcatura che regge il complesso della porta. Essa costituisce il punto nel quale i Due, l'esterno e l'interno, trapassano l'uno nell'altro».

Troviamo in questo commento sia indirettamente la nozione di archetipo (qualcosa che è, essendo già stato) sia la nozione di quadratura (*Geviert*) fondamentale nelle opere heideggeriane degli anni cinquanta, enunciata nella conferenza *Costruire, abitare pensare*, che confronta una casa reale, frutto di un lungo percorso, con una idea di casa che trae significato proprio dal collocarsi nella 'quiete' della 'quadratura'.

Nel suo *Genius Loci* Christian Norberg-Schulz ricava dalla stessa poesia un contenuto didattico. «La poesia di Trakl chiarisce alcuni fenomeni essenziali della nostra vita quotidiana, in particolare le fondamentali caratteristiche del luogo. Prima di tutto comunica che ogni situazione è sia locale che generale. La Sera d'Inverno descrive indubbiamente un fenomeno locale nordico, ma le indicazioni contenute di interno ed esterno, sono generali come lo sono i significati connessi con questa distinzione. La poesia concretizza le fondamentali caratteristiche dell'esistenza. Concretizzare significa qui rendere il generale visibile come situazione concreta e locale. La poesia per far questo utilizza un metodo opposto a quello del pensiero scientifico: mentre la scienza prende l'avvio dal 'dato' la poesia riporta alle cose concrete, scoprendo i significati inerenti alla vita quotidiana».

Potrei dire a conclusione di queste riflessioni sulla soglia che *Ein Winterabend* di Trakl e, attraverso di lei, il linguaggio, 'parla' nella casa in cui abito a Calcata, nel giardino, nelle biblioteche, nel ripetersi delle soglie che scandiscono il rito di passaggio in una sequenza di spazi, da ognuno dei quali si esce per rientrare, spazi, tenuti insieme da un flusso di significati; parla, attraverso la presenza degli alberi (gli olivi senza tempo e il ginkgo che in autunno mostra le sue foglie d'oro aperte come ventagli), nella luce della tavola imbandita, nei simboli cristiani che riportano negli interni la quiete della quadratura.

Talvolta i versi di Trakl parlano attraverso le note di Webern che risuonano nella biblioteca dell'Angelo, nella loro spoglia semplicità che sottolinea solo la forza di alcune parole chiave: gli oscuri sentieri (*dunkel Pfaden*), l'albero delle grazie (*Baum der Gnaden*), la soglia impietrita dal dolore (*Schmerz versteinerte die Schwelle*). Il fuoco e la casa sono indissolubilmente legati alla nascita delle civiltà umane. Vitruvio racconta in modo fiabesco la nascita

The poem names the tree of graces. Its sound blossoming harbors the fruit that falls to us unearned-holy, saving, loving toward mortals. In the golden-blossoming tree there prevail earth and sky, divinities and mortals». Commenting on the expression «*turned to stone*» Heidegger writes: «these are the only words in the poem that speak in the past tense. Even so, they do not name something gone by, something no longer present. They name something that persists and that has already persisted. It is only in turning to stone that the threshold presences at all. The threshold is the ground-beam that bears the doorway as a whole. It sustains the middle in which the two, the outside and the inside, penetrate each other». In this comment we indirectly find both the notion of the archetype (something that is, since it has already been) and the notion of the fourfold (*Geviert*) which is fundamental to the Heidegger of the Fifties and was introduced at the conference *Building, dwelling, thinking*, in which he compares a real house that is the result of a long process, with an idea of the house that takes its meaning precisely from being placed in the 'quiet' of the 'fourfold'.

In his *Genius Loci*, Christian Norberg-Schulz derives from the same poem an educational content. «Trakl's poetry clarifies some phenomena that are essential to our everyday life, in particular the fundamental features of the place. First of all he communicates that every situation is both local and general. The Winter Evening undoubtedly describes a local Nordic phenomenon, yet the indications contained regarding the interior and the exterior are as general as the meanings connected to this distinction. Poetry crystallises the fundamental characteristics of existence. To crystallise means here to make the general visible as a concrete and local situation. In order to do this, poetry uses an opposite method to that of scientific thought: while science originates with 'data', poetry returns to concrete things, discovering the meanings inherent to everyday life».

As a conclusion to these reflections on the threshold I could say that Trakl's *Ein Winterabend*, and through it language itself, 'speaks' to me in the house I live in in Calcata, in the garden, in the libraries, in the series of thresholds that rhythm the rite of passage into a sequence of spaces, from each of which one must go out in order to re-enter, spaces kept together by a flow of meanings; speaks through the presence of the trees (the timeless olive trees and the ginkgo that in Autumn shows its golden leaves, open as fans), in the light of the table set for a feast, in the Christian symbols that bring back to the interiors the quiet of the fourfold.

Sometimes Trakl's verses speak through the notes of Webern's music that resound in the library of the Angelo, in their bare simplicity that underlines only the force of some key words: the dark paths (*dunkel Pfaden*), the tree of graces (*Baum der Gnaden*), or the threshold stunned by pain (*Schmerz versteinerte die Schwelle*). Fire and house are both inextricably linked to the birth of human civilisations. Vitruvius narrates in a fable-like manner the birth of architecture, but also, at the same time, the birth of society, of language and of music, linking them to the discovery of fire. Only when united around the warmth of the flame do men, whom Vitruvius imagines as originally solitary and distrustful of each other, discover the joy of being together, feel the need to communicate and to shelter from the weather. The first walls, archaeologists

dell'architettura, ma anche, contemporaneamente, la nascita della società, del linguaggio e della musica, collegandola alla scoperta del fuoco. Soltanto riuniti intorno al tepore della fiamma gli uomini, che Vitruvio immagina in origine solitari e diffidenti tra loro, scoprono la gioia di stare insieme, sentono il bisogno di comunicare e di ripararsi dalle intemperie. I primi muri, ci dicono gli archeologi, furono costruiti di pelli di animali per proteggere il fuoco dal vento. Proteggere il fuoco in quanto cosa viva che rischia continuamente di estinguersi può aver suggerito di estendere la protezione del muro alla fragilità del corpo umano minacciato dal freddo e dalla pioggia.

Nella casa tradizionale la presenza del fuoco era una necessità subito trasformata in qualcosa di significativo, di simbolico: la fiamma è simbolo del tempo, del divenire, della trasformazione e della distruzione, essa esige da noi la contemplazione e – ascoltando Jünger – la venerazione: «Gli esseri e le cose venerano attraverso la loro esistenza. Il concerto degli animali nel bosco saluta il sole al suo sorgere; i fiori si allungano verso di lui. La pietra comincia a respirare, si distende. Vi è poi il 'canto' del colosso di Mnemone all'alba, e la quartina che Goethe dedicò al respiro e alle sue grazie. L'impulso alla venerazione è insito nella materia. È dunque possibile reprimere l'impulso, non la nostra partecipazione ad esso».

La fiamma ospitata nella casa ha nel camino la sua dimora, luogo della sua accensione e del suo esaurimento e fonte di calore e di luce di fronte alla quale si riproduce il rito ancestrale dello stare insieme, disponendosi attorno a quel fronte di irradiazione che la fiamma genera dallo scrigno di pietra che la raccoglie, la protegge e la riverbera verso il volto degli astanti, separandola dalla minaccia del fumo. Fumo che, a sua volta, unisce alla sgradevole azione irritante degli occhi lo stimolo avvincente dell'olfatto e la vaporosa consistenza dell'aura luminosa azzurra che avvolge i tizzoni ardenti e si avvolge a spirale nello spazio, sempre in sé rinato, attirato dall'altezza. Nel camino la trasformazione della materia in qualcosa di fluido e immateriale si manifesta nella mobilità delle 'lingue' del fuoco, nel loro sovrapporsi rincorrersi e compenetrarsi assottigliandosi verso l'alto, nel rapido mescolarsi dei colori dal rosso all'azzurro al bianco che sembrano generarsi l'uno dall'altro.

Seduti di fronte a un camino la venerazione della fiamma assorbe ogni volontà, ci sottrae alla regione ordinata del pensiero e ci proietta nelle profondità pulsanti di una materia che si dissolve e, nel suo annullarsi; alimenta una realtà puramente mentale e ci restituisce, superata ogni divisione ogni violenza dell'io, a una unità in cui tutto si assomma. Siamo allora, nel cuore della casa, immersi davvero nella corrente ascensionale dell'*axis mundi*, intesa come inestinguibile colonna di fuoco.

Ma la verticalità della fiamma non ha bisogno del camino per trovare il suo involucro più familiare, anche l'umile candela (antica, ormai obsoleta unità di misura anche della luce delle 'lampadine' elettriche) assolve meravigliosamente il ruolo casalingo di portatrice di sogni. «Quanto più semplice è il loro oggetto, tanto più grandi sono le *rêveries*», ha scritto Bachelard, «la fiamma della candela sul tavolo del solitario prepara tutte le *rêveries* della verticalità. La fiamma è una verticale intrepida e fragile.

tell us, were built with animal hides to protect the fire from the wind. Protecting the fire as a living thing that is continuously at risk of dying out

could have preceded the idea of extending the protection offered by the wall to the fragile human body, threatened by the cold and the rain.

In the traditional house the presence of fire was a need that soon transformed into something significant, symbolic: the flame is the symbol of time, of becoming, of transformation and destruction, it demands from us contemplation and – according to Jünger – veneration.

«Die Wiesen und Dinge verehren durch Existenz. Wenn die Sonne aufgeht, begrüßt sie das Konzert der Tiere aus den Wäldern; die Blüten wenden sich ihr zu. Selbst das Gestein beginnt zu atmen; es dehnt sich aus. Hierzu das "Singen" der Memnonssäulen bei Sonnenaufgang und der Sechszweiler, den Goethe dem Atemholen und seinen Gnaden gewidmet hat. Der Trieb zur Verehrung ist in der Materie verankert; daher läßt sich der Trieb verdrängen, die Teilnahme nicht».

The flame kept in the house has the hearth as its dwelling, as the place of its ignition and of its extinction, it is the source of heat and light before which the ancestral rite of being together is repeated, united around that source of irradiance that the flame generates from the stone cask that gathers it, protects it and reverberates it toward the faces of those present, separating it from the menace of smoke. Smoke which, in turn, combines the unpleasant irritating action on the eyes with the compelling stimulus to the sense of smell and the vaporous consistency of the blue luminous aura that surrounds the burning embers and winds up in spirals through space, always reborn in itself, attracted by the heights. In the hearth the transformation of matter into something fluid and immaterial is manifested in the mobility of the 'tongues' of fire, in their overlapping, interpenetration and chasing each other, thinning out as they go up, in the swift mixture of colours from red to blue to white, which seem to generate one from the other.

Sitting in front of the hearth, the veneration of the flame absorbs every will, it distances us from the ordered region of thought and projects us into the pulsing depths of a matter that dissolves, and which, in its cancelling, fuels a purely mental reality and brings us back, having overcome every division and every violence derived from the ego, to a unity in which everything adds up. We are in the heart of the house, truly immersed in the ascending current of the *axis mundi*, understood as an inextinguishable column of fire.

Yet the verticality of the flame does not need the fireplace in order to find its most familiar envelope, also the humble candle (ancient, now obsolete unit for measuring the light, even of electric bulbs) marvellously performs the domestic role of bearer of dreams. «The simpler their subject, the greater the *rêveries*», wrote Bachelard: «The flame of the candle on the table of the solitary man prepares the way for all *rêveries* of verticality. The flame is a valiant and fragile verticality. A breath disturbs it, but it rights itself. Ascensional force reasserts its own prestige.

«Die Kerzenflamme, die sich purpurn baumt», a line from Trakl says. The flame is an inhabited verticality.

Everyone who dreams of a flame knows that the flame is alive.

Un soffio scompone la fiamma, ma la fiamma si raddrizza. Una forza ascensionale riafferma il suo prestigio.

“Die Kerzenflamme, die sich purpurn baumt”, recita un verso di Trakl: la fiamma è una verticalità abitata.

Ogni sognatore di fiamma sa che la fiamma è viva. Garantisce la propria verticalità con sensibili riflessi. Se un incidente di combustione viene a turbarne lo slancio zenitale la fiamma reagisce subito. Un sognatore di volontà verticalizzante che segue la lezione della fiamma apprende che deve raddrizzarsi. Ritrova la volontà di bruciare alto, di ascendere, con tutte le proprie forze, al vertice dell'ardore.

E che ora grande, che ora splendida quando la candela brucia bene! Che delicatezza di vita nella fiamma che si allunga, che si affina. I valori della vita e del sogno si trovano allora associati».

Se la casa è una delle «conchiglie umane» che collocate come vesti una sull'altra ci dividono e ci uniscono al mondo, vuol dire che la casa nasce antropomorfa, modellata come un abito, su un corpo in continuo movimento, impegnato in azioni che ne mettono in rilievo la complessità, la elasticità, la forza, la straordinaria capacità di articolarsi, ma anche i bisogni relativi al benessere, al riposo, alla necessità di sentirsi in armonia. L'antropomorfismo della casa nasce dal desiderio mentale di veder rispecchiata nella casa una forma e delle proporzioni riferibili a una figura ideale che esprime una legge di sovrapposizione di parti che non può essere modificata (i piedi, le gambe, il torso, le braccia, la testa). L'archetipo della colonna classica esprime già nella sua semplicità questa legge e per questo forse l'identificazione corpo umano-colonna è così diffusa nel mondo antico, non solo nella trattatistica ma anche nella letteratura.

Se nella colonna la legge di sovrapposizione delle parti del corpo è tradotta letteralmente, nella casa diventa una legge di successione e di penetrazione in cui emerge un altro tipo di antropomorfismo legato non a una figura ideale ma ad azioni e pulsioni del corpo.

La separazione del luogo anticipa e prepara la ricomposizione, l'espulsione dal guscio prepara la riunione, la riappropriazione dell'unità. La casa come metafora del 'ritorno' all'utero materno spiega l'aspetto protettivo che cerchiamo in essa e il carattere di 'punto d'arrivo' di 'porto' in cui ci si ripara dalle tempeste, in cui ci si spoglia delle difese necessarie in qualunque 'esterno' per non soccombere.

Its verticality is guaranteed by its sensitive reflexes. As soon as an accident of combustion disturbs the élan of its zenith, the flame reacts. One who dreams of the verticalizing will, who learns the lesson of the flame, realizes that he must right himself. He rediscovers the will to burn high, to go with all his strength to the summit of fervor.

And what a great moment, what a beautiful moment results when the candle burns properly! What delicacy of life in the flame that lengthens and tapers off! Then the values of life and the dream are united».

If the house is one of the «human shells» which, placed as garments one upon the other, divide us from, and unite us to the world, it means that the house originates as anthropomorphic, modelled like clothing on a body in continuous movement, occupied in actions that highlight its complexity, elasticity, force and capacity to articulate itself, but also the needs related to well-being, to rest, to the need to feel at peace.

The anthropomorphic nature of the house derives from the mental desire to see reflected in the house both a form and proportions that can be referred to an ideal figure that expresses a law of the superimposition of parts that cannot be modified (the feet, the legs, the torso, the arms, the head). The archetype of the classical column already expresses in its simplicity this same law, and it is perhaps for this reason that the identification between the human body and the column is so widespread in the ancient world, not only in treatises but also in literature.

If in the column the law of the superimposition of the parts of the body is translated literally, in the house it becomes a law of succession and penetration in which another type of anthropomorphism emerges which is no longer linked to an ideal figure, but rather to the actions and pulsations of the body.

The separation from the place anticipates and prepares the re-composition, the expulsion from the shell prepares the reunion, the reappropriation of unity. The house as metaphor of the 'return' to the mother's womb explains the protective aspect that we seek in it and its nature as 'point of arrival', of the 'port' where one finds shelter from the storm, where one sheds the defences necessary for survival in any 'exterior'.

Translation by Luis Gatt

La costruzione di una casa è l'occasione per misurare le sensibilità e le aspirazioni della cultura attuale attraverso una risposta alle esigenze primarie e permanenti dell'abitare, è l'occasione per una riflessione sulle variabili e sulle costanti dell'architettura. Il progetto di Casa Rotonda, a Stabio, nel Canton Ticino, è l'occasione di un confronto con 'terra e cielo', un tentativo di ricerca di valide risposte alla vita dell'uomo.

The construction of a house is the occasion for measuring the sensibilities and aspirations of the current culture through a response to the primary and permanent needs of dwelling, it is the opportunity for a reflection on the variables and constants of architecture. The project for Casa Rotonda, in Stabio, Canton Ticino, is the occasion for a dialogue between 'earth and sky', an attempt to find valid answers to the life of man.

Pensieri per una casa unifamiliare Reflections on a single-family house

Mario Botta

Da un punto di vista strettamente personale sono cresciuto e mi sono formato fra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta. Sono stati decenni di profonde dispute ideologiche dove l'architettura ha quasi sempre cercato risposte attraverso altre discipline. Negli anni Sessanta erano la sociologia e l'urbanistica, negli anni Settanta la semiologia o l'alta tecnologia, oggi sono le arti visive, la scenografia e le arti applicate in genere, chiamate a sorreggere e a indirizzare le possibili soluzioni architettoniche.

Io credo che, più semplicemente, sia possibile dare risposte alle esigenze di oggi, o meglio tentare di dare risposte, attraverso un lavoro e una ricerca interne alla disciplina. Riconosco spazio di azione e di autonomia all'architettura stessa. E in questa situazione mi pare di poter individuare spazi di azione all'interno delle contraddizioni del contesto nel quale si opera.

Mi sembra ci siano due modi possibili di agire: o accettare le regole delle tendenze in atto dove costruire significa perlopiù disgregare i valori, i tessuti e le relazioni esistenti, o tentare una sorta di resistenza con l'elaborazione di proposte alternative, nel tentativo di recuperare taluni valori essenziali che considero legati all'idea del costruire e dell'edificare stesso. Credo ci siano valori universali da recuperare in un contesto storico-geografico indipendenti dal contesto stesso.

Credo che costruire, oggi, sia una scommessa che in parte fuoriesce da una realtà territoriale. In questo senso non mi considero ticinese, e mi sembra di operare come tanti altri compagni di viaggio che operano un po' ovunque.

La vera rivoluzione è stata quella della 'comunicazione', che ha rotto in molti casi una identità regionale. Io appartengo a quella

I grew up and was educated between the Sixties and the Eighties. These were decades of deep ideological debates in which architecture almost always sought for answers through other disciplines. In the Sixties these were sociology and urban planning, in the Seventies semiotics or high technology, and today it is visual arts, scenic design and applied arts in general, called in to support and orient architectural solutions.

I believe that today it is possible, and easier, to seek or at least to try to provide answers to current needs through work and research which are internal to the discipline. I recognise the space for action and the autonomy of architecture itself. And from this position I believe it is possible to identify spaces for action within the contradictions of the context in which we operate.

It seems to me that there are two possible lines of action: either accepting the rules of the current trends, where building generally means the disintegration of the existing values, fabrics and relations, or else attempting a sort of resistance through the development of alternative proposals, aimed at recovering certain essential values which I believe are linked to the idea of building itself. I think there are universal values which must be recovered in a historical-geographical context which are independent of the context itself.

I believe that building, today, is a gamble that goes beyond a territorial context. In this sense I do not consider myself Ticinese, and it seems to me that I operate like so many other fellow architects who are professionally active more or less everywhere.

The true revolution was the one that concerns 'communication', and which in many cases created fissures in regional identities. I belong to a generation that has had to face the collapse of many illusions



Mario Botta
Casa Rotonda, Stabio
foto Maurizio Pelli

generazione che deve far fronte alla caduta di molte illusioni e che cerca nei bisogni primari e nei ricordi atavici risposte rivolte all'uomo più che ad un luogo o ad un momento.

Nei decenni degli anni '70-'80 del secolo scorso, mentre nel panorama internazionale imperversavano interessi per i temi architettonici dei grandi servizi culturali (musei, biblioteche teatri, auditori...), in Ticino, per una serie di circostanze favorevoli e difficilmente giustificabili, si era creato un interesse per i progetti di singole case unifamiliari da costruire con una committenza, giunta attraverso 'gli amici degli amici'. Si trattava di una domanda eterogenea – avvocati, medici, imprenditori, ecc. – del ceto medio, curiosa ed intelligente. A differenti architetti sparsi nel Paese chiedevano progetti per case unifamiliari che al di là della risposta funzionale, miravano ad un'immagine capace di interpretare la sensibilità estetica di quel momento. Questo mi ha permesso di inanellare alcune riflessioni rispetto al tema della casa, alla necessità di un rifugio, di una costruzione stabile e solida per una vita familiare, modesta nei contenuti e nelle disponibilità economiche, ma interessante per le nascoste 'ambizioni' della domanda. Una costruzione autonoma, anche se la riduzione di un palazzo a una dimensione di servizio è pur sempre un tema di un manufatto tra terra e cielo, che per l'architetto resta affascinante. Un modo diretto di porsi il problema del vivere l'*habitat* di oggi, con quali valori, quali diritti abitativi e quali doveri verso la collettività del territorio. Ovviamente le condizioni date dei differenti siti – dalle periferie urbane alle condizioni privilegiate sui pendii delle colline – creano un'infinità di variabili, che spingono l'architetto a ricercare costanti e permanenze per stabilire valori comuni: quali le costanti che segnano il nostro tempo? Quali le permanenze di una memoria ancestrale? E queste possibili domande possono ridursi a modelli tipologici? Domande alle quali ho cercato di rispondere attraverso una dozzina di progetti con ragioni pragmatiche che rasentano la *naïveté*. Quando possibile l'abitazione primaria dovrebbe offrire tre livelli di vita:

- al piano terra uno spazio libero di transizione tra interno ed esterno – un'area ancora non riscaldata – con porticato, deposito e servizi; una prima protezione di transito per la propria *privacy*;
- il primo livello che organizza gli spazi della parte giorno (soggiorno, studio, cucina...) in modo da offrire al visitatore un ampio sguardo al di sopra del piano di campagna;
- il secondo livello, possibilmente affacciato sul piano di soggiorno, da adibire alla parte notte con le camere e i relativi servizi; un piano dove è auspicabile poter avere un rapporto diretto, oltre la copertura, con gli elementi cosmici dell'infinità del cielo e l'introduzione di una luce zenitale.

È nella ricerca di questi tre livelli abitativi che ho potuto formulare una serie di proposte, ogni volta declinate secondo le condizioni orografiche, ma che mi ha permesso di interpretare queste condizioni come 'diritti' importanti dell'abitare.

Io cerco innanzitutto di operare con gli 'strumenti del mestiere' che mi legano praticamente al 'fare architettura'. Ci sono differenti materiali costruttivi, la geometria come matrice compositiva, la luce come generatrice degli spazi, il luogo come *topos* che qualifica ogni intervento come *unicum*, l'orografia del territorio, il ciclo solare e stagionale.

Se è vero che esiste una parte soggettiva, intuitiva, autobiografica e poetica che interviene nel processo progettuale, è altrettanto vero che esiste una possibile critica ragionata, oggettiva, razionale, che è il frutto di una cultura più vasta che costituisce il patrimonio storico-critico sul quale dobbiamo agire. Criticare la condizione che viviamo è un dovere che ci permette di capire dove e come ci troviamo, per acquisire nuove energie e poter

and seeks in primary needs and in atavistic memories answers which concern mankind rather than a specific place or moment.

During the Seventies and Eighties, while the international panorama reflected the interest for architectural themes involving large-scale cultural services (museums, libraries, theatres, auditoriums, etc.), in Ticino, due to a series of favourable circumstances, yet difficult to justify, an interest had developed for single-family house projects to be built for clients who were 'friends of friends'. A heterogeneous clientele – lawyers, doctors, business men, etc. – belonging to the middle classes, curious and intelligent. They requested from architects throughout the country projects for single-family houses which, in addition to the fulfillment of functional needs, should also provide an image capable of interpreting the current aesthetic sensibilities. This allowed me to develop a series of reflections concerning the theme of the house, the need for a refuge, a stable and solid construction for a family life, modest in its contents and economic, yet interesting to the concealed 'ambitions' of the request. An autonomous construction, although the reduction of a building to the size of a service still relates to the theme of a structure between earth and sky, which for the architect is fascinating. A direct way of addressing the issue of living in today's *habitat*, with what values, what dwelling rights, and what responsibilities towards the collective sphere of the territory. Clearly the conditions given by the different sites – from urban peripheries to privileged conditions on the slopes of hills – create an infinite number of variables which move the architect to seek constants and permanences in order to establish common values: what are the constants that characterise our day and age? What are the permanences of our ancestral memory? And, can these possible questions be reduced to typological models?

These are questions I have tried to answer through a dozen of projects with a pragmatic logic that borders on the *naïf*.

Whenever possible, the primary dwelling should offer three living levels:

- on the ground floor a free space that serves as transition between the interior and the exterior – an area which is not heated – with a *portico*, a storeroom and services; a first transit *privacy* protection;
- the first floor which organises the spaces of the day area (living-room, studio, kitchen, etc.) and offers the visitor a wide view over the ground level;
- the second floor, possibly facing the living-room, to be used as night area, with the bedrooms and their bathrooms; a level in which it is desirable to establish a direct relationship, beyond the roof, with the cosmic elements of the infinite heavens and the introduction of a zenithal light.

It is in the search of these three dwelling levels that I formulated a series of proposals, each of which interpreted in accordance to orographic conditions, which allowed me to assume these conditions as important dwelling 'rights'.

I attempt mostly to operate with the 'tools of the trade' which link me practically to the practice of 'making architecture'. There are different building materials, geometry as matrix of the composition, light as generator of spaces, the place as *topos* that qualifies each intervention as a *unicum*, the orography of the land, the solar and seasonal cycles.

Although it is true that there are subjective, intuitive, autobiographical and poetic elements that intervene in the design process, it is also true that there is a possible reasoned, objective and rational criticism which is the result of a wider culture that constitutes the historical-critical heritage in which we operate. To criticise the conditions in which we live is a duty that helps us to understand where and how we are, in order to acquire new energies and be able to

reagire. Io credo che l'architetto esprima innanzitutto una condizione etica. Penso che oggi sia sempre più presente l'esigenza di esprimere attraverso l'architettura alcuni aspetti che riportino l'uomo a confrontarsi con forme e segnali ancestrali.

Nello specifico della Casa Rotonda di Stabio, ho immaginato un edificio a pianta circolare, tagliato sul suo asse nord-sud da una fenditura dalla quale scende la luce zenitale. Un volume organizzato su tre livelli, una sorta di torre o meglio di oggetto disegnato e ritagliato su sé stesso. L'intento era di offrire un'occasione di contrasto con l'edilizia circostante e di ricercare rapporti spaziali con il paesaggio e l'orizzonte lontano.

Con un volume cilindrico ho voluto evitare prospetti da dover necessariamente confrontare con le facciate delle case esistenti. Un corpo edilizio così articolato trova la propria ragione di esistere nello spazio teso fra la terra (alla quale si aggancia) e il cielo (sul quale la copertura si apre con il lucernario).

Attorno a questo spazio verticale ho organizzato le varie funzioni abitative con il piano terreno ideato come spazio di transizione fra interno ed esterno, il primo livello pensato come piano catalizzatore delle differenti attività (zona giorno) mentre il secondo livello proposto come luogo di maggiore *privacy* (zona notte).

La ricerca della forma e dell'organizzazione spaziale e costruttiva secondo questi intenti ha motivato il mio lavoro. Mi ha sorretto la convinzione di dover proporre oggi una diversa condizione ambientale capace di raccogliere le esigenze primarie e costanti dell'abitare e di commisurarle alla nuova sensibilità e alle aspirazioni determinate dall'attuale cultura. Nel progetto della Casa Rotonda, come d'altronde in altri, questa condizione ha riproposto il mio lavoro di architetto come un continuo ricominciare da capo, come una continua revisione dei codici e delle 'certezze' che ho acquisito nei precedenti progetti.

Attorno ad alcuni dati di base (l'habitat come momento di protezione e di difesa dell'uomo in una situazione ambientale unica) ho cercato di individuare quelle situazioni capaci di offrirmi una condizione creativa tale da permettere una percezione del paesaggio e delle sue trasformazioni attraverso il trascorrere del tempo e delle stagioni.

Questo nella convinzione che l'architettura sia un'attività primaria capace di caratterizzare lo spazio di vita come espressione delle esigenze e delle aspirazioni del nostro tempo.

Io credo che sia giusto riconoscere che nelle società primitive l'organizzazione dello spazio offriva, nella sua povertà, una grande ricchezza di valori. Abitare rappresentava un modo di radicarsi alla terra, l'habitat era strettamente legato e dipendente dai valori ed agli spazi collettivi. Edificare e costruire erano attività di confronto e di dialogo con le forze della natura. Abitare un luogo era innanzitutto un modo di possedere quel luogo, in termini fisici ma anche in termini di memoria, significava vivere in sincronia con la storia, i miti e i riti di quel luogo che diventavano valori essenziali dell'abitare stesso.

La società dei consumi ha esasperato il distacco da questi valori che si intravedono sempre più come una eco lontana. Abbiamo sempre più risposte tecniche e sempre meno il senso e la gioia di misurarci con i più semplici bisogni primari. Credo che riconosce criticamente tutto questo sia un dovere per chi opera oggi.

react. I believe that the architect expresses most of all an ethical condition. I believe that the need to express, through architecture, certain aspects that lead man to come to terms with ancestral forms and signals is increasingly compelling.

In the specific case of the Casa Rotonda in Stabio, I imagined a building with a circular plan, cut along its north-south axis by a fissure from which the zenithal light descends. It is a volume organised on three levels, a sort of tower, or rather an object which has been drawn and then cropped. The idea was to offer the opportunity of establishing a dialogue with the surrounding buildings and to seek a spatial relationship with the landscape and the faraway horizon.

With the use of a cylindrical volume I tried to avoid a front that would necessarily be compared to the facades of the existing houses. A building thus articulated finds its own *raison d'être* in the space which lies between the earth (to which it is connected) and the sky (toward which the roof opens through a skylight).

I distributed the various dwelling functions around this vertical space, which the ground floor envisaged as a space that serves as transition between interior and exterior, the first floor as a catalyst for the various activities (day area), whereas the second floor is contemplated as the place with the greatest level of *privacy* (night area).

The search for spatial form and organisation along these lines motivated my work. I am convinced of the necessity to propose today a new environmental condition that is capable of fulfilling the primary and constant needs of dwelling while accommodating new sensibilities and aspirations related to the current cultural trends. In the project for the Casa Rotonda, as in others, this condition determined my work as an architect as a continuous starting from scratch, like a constant revision of the codes and 'certainties' that I acquired in the preceding projects.

I tried to identify around a series of basic data (the habitat as protection and defense of man in a unique environmental situation) those situations that offer a creative condition which permits a perception of the landscape and of its transformations through the passage of time and of the seasons.

This I did convinced that architecture is a primary activity capable of characterising the living space as an expression of the needs and aspirations of our day and age.

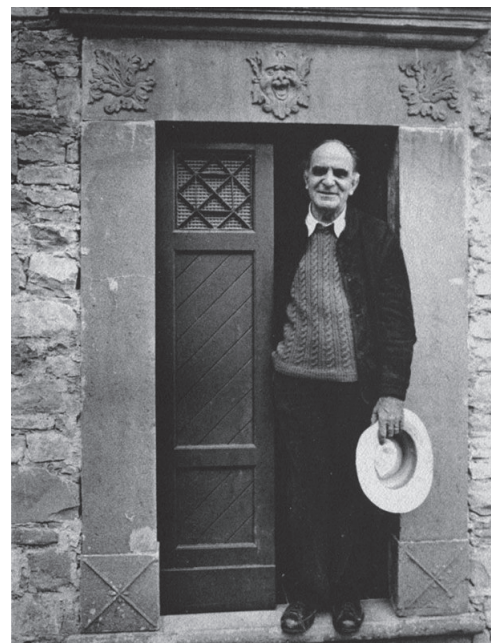
I believe that it is fair to recognise how in primitive societies the organisation of space offered, in its poverty, a great wealth of values. Dwelling represented a way to be rooted to the earth, the habitat was strictly linked and dependent on collective values and spaces. Building and constructing were activities undertaken in dialogue with the forces of nature. To inhabit a place was first and foremost a way to possess that place, in physical terms, but also of memory, it meant living in harmony with history, with the myths and rites of the place in question, which then became essential values of dwelling itself.

Consumer society exasperated the detachment from these values, which are increasingly seen as a sort of faraway echo. We have more and more technical responses and less and less of the meaning and the joy of coming to terms with the most simple of primary needs. I think that to critically recognise all of this is a duty for anyone who is active in the field.

Translation by Luis Gatt

A Casarola si trova la casa della famiglia Bertolucci, luogo deputato della poesia di Attilio, ove lo sguardo si concentra sul continuo rincorrersi tra topografia domestica e topografia del paesaggio. Si delinea così un viaggio di andata e ritorno tra l'Appennino, Parma e Roma, scandito dai versi di Bertolucci e Pasolini.

The Bertolucci family house is in Casarola, the place to which Attilio's poetry is dedicated, where the gaze concentrates on the continuous chase between the domestic topography and the topography of the landscape. A return journey is thus outlined that includes the Apennine mountains, Parma and Rome, rhythmized by the Bertolucci and Pasolini's verses.



La casa di Attilio Bertolucci Attilio Bertolucci's house

Paolo Zermani

Epicentro appenninico

Casarola è epicentro della poesia di Attilio Bertolucci.

Il termine epicentro inquadra con qualche esattezza il punto di applicazione o di scaturigine di un fenomeno poetico che, per quanto ricco di misurate dolcezze, non è idilliaco, ma sempre percorso da sotterranei fremiti, segnati soprattutto dall'andare e dal tornare.

Vi si giunge dalla città (Parma o Roma per il poeta) da due diverse strade, l'una attraversando Corniglio, l'altra attraversando Monchio delle Corti, i centri abitati appenninici maggiori, rispetto ai quali si pone esattamente a metà.

Qui si trova la casa della famiglia, da cui ha inizio, concentrando sempre più lo sguardo dalla topografia del paesaggio alla topografia domestica, il poema in versi *La camera da letto*:

Dove un fuoco scurì la prima pietra
e sterco umano e equino concimò
prima la terra della valle, figli
di figli addolciti da un sangue forestiero
di guardiane di pecore cementano
con sabbia del torrente i muri nuovi.
Li aiutano servi vecchi,
portando sassi che la delicata
cervice dei cavalli non sopporta,
ma regge bene il callo d'una schiena
ingobbata negli anni adolescenti,
e con lenta pazienza a pioggia e sole,
a nebbia e venti fattasi robusta.
Al solicello di Aprile, più in là,

Apennine epicentre

Casarola is the epicentre of Attilio Bertolucci's poetry.

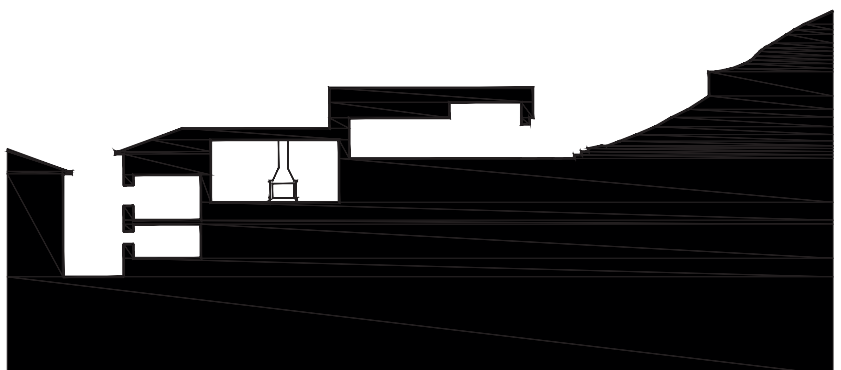
The term epicentre encloses with a certain degree of exactitude the point of application or source of a poetic phenomenon which, although rich in measured gentleness is not idyllic, but rather traversed by underground shudders, marked above all by leaving and returning. Casarola is reached from the city (Parma or Rome, for the poet) by two different roads, one which traverses Corniglio, and the other Monchio delle Corti, the two major Apennine settlements, from which it is equally distant.

This is where the family house is located, from which, moving the gaze from the topography of the landscape to the domestic topography, the poem in verse *La camera da letto* originates:

Dove un fuoco scurì la prima pietra
e sterco umano e equino concimò
prima la terra della valle, figli
di figli addolciti da un sangue forestiero
di guardiane di pecore cementano
con sabbia del torrente i muri nuovi.
Li aiutano servi vecchi,
portando sassi che la delicata
cervice dei cavalli non sopporta,
ma regge bene il callo d'una schiena
ingobbata negli anni adolescenti,
e con lenta pazienza a pioggia e sole,
a nebbia e venti fattasi robusta.
Al solicello di Aprile, più in là,



p. 24
Attilio Bertolucci sulla porta di casa
foto Paolo Lagazzi per gentile concessione
p. 25
Sezione
disegno di Vittorio Uccelli per gentile concessione
pp. 25 - 33
La casa di Bertolucci
foto Giulia Flavia Baczynski





uno scalpellino di Toscanella,
 sagomava cornici di pietra
 arenaria per le porte e le finestre;
 ora segna una P e una B,
 una croce sottile, un Anno Domini 1798,
 e ha finito.

Esterno

In un percorso inverso, da quella stanza della casa, nello scorrere della narrazione, si torna alle due strade, alla pianura, alle città. Sulla reiterazione di questo doppio viaggio, andata e ritorno, sulla sua velocità e sui suoi tempi, sulle prolungate soste e modi, si regge la narrazione del poema e dell'intera costruzione poetica bertolucciana.

Durante uno di questi viaggi, un viaggio reale, con Bertolucci, tra Casarola e la pianura, facendo strada con la mia auto alla sua Prinz guidata dalla moglie Ninetta, avevo avuto l'avvertenza di procedere lentamente, come nel cantilenare bertolucciano che mandavo a mente, immaginando Attilio immerso nella sua bolla poetica, che prefiguravo rapportandola alla percezione visiva dei luoghi attraversati e riferibili alla sua poesia, in cui il tema primario è la pazienza. Il poeta però, in una sosta intermedia, ebbe a correggere la mia intrusione nei suoi tempi e mi pregò di procedere in modo un poco più veloce.

uno scalpellino di Toscanella,
 sagomava cornici di pietra
 arenaria per le porte e le finestre;
 ora segna una P e una B,
 una croce sottile, un Anno Domini 1798,
 e ha finito.

Exterior

In an opposite direction, from that room of the house, in the unfolding of the narrative, a return is made to the two roads, to the plain, to the cities. It is in the reiteration of this round trip journey, in its speed and its time, on the prolonged stops and its modes, that the narrative of the poem stands, as well as the whole of Bertolucci's poetic construction.

During one of these journeys, a trip made with Bertolucci, between Casarola and the plain, in my car, followed by his Prinz driven by his wife Ninetta, I had been careful to drive slowly. As in that Bertolucci's poem I was chanting in my mind, I imagined Attilio immersed in his poetic bubble, that I anticipated by linking it to the visual perception of the traversed places related to his poetry, in which the main theme is that of patience.

The poet, however, during one of our stops, corrected my intrusion into his time and implored me to proceed at a slightly faster pace.



Per una strana connessione quella battuta, probabilmente del tutto casuale, determina in me, a intervalli più o meno regolari, da molti anni il riproporsi di una domanda: qual è il modo in cui, nella poesia, si congiungono tempo e luogo?

E in quale momento le parole diventano misure?

L'immagine iniziale de *La camera da letto* ha fissato il significato dei versi sulla soglia della casa appena costruita, quindi tra interno ed esterno, ed è sulla stessa soglia che il poeta ama farsi ritrarre.

Dopo un ritorno a Casarola, a settembre, come ogni anno, proprio la casa è oggetto dell'attenzione più minuta in *Restauro di un tetto*:

Questo nostro ritorno, e soggiorno, qui a settembre avanzato con un sole che scotta e farfalle gialle nell'aria fiori perdutamente colorati traboccanti dalla rete metallica degli orti in ultima maturità e spoliazione, questo tuo assoldare fini artigiani anziani, in disarmo, e fargli aguzzare la vista stremare i muscoli nel restauro difficile del tetto d'ardesia, acrobati quieti la canizie bagnata d'azzurro, musici intermittenti che le valli echeggiano tanto è il silenzio delle ore travalicato il meriggio – ma trattienine l'oro negli occhi innamorati ancora così che l'opera sia compiuta nel tempo previsto [...]

As a result of a strange connection that phrase, probably uttered in an entirely casual manner, has for many years now raised in me, at more or less regular intervals, the same questions: what is the way in which time and place come together in poetry?

And, at what moment do words become measures?

The initial image of *La camera da letto* has fixed the significance of the verses onto the threshold of the newly built house, thus between interior and exterior, and it is on this same threshold that the poets likes to be depicted.

After a return to Casarola, in September, like every year, the house itself becomes the subject of detailed attention in *Restauro di un tetto*:

Questo nostro ritorno, e soggiorno, qui a settembre avanzato con un sole che scotta e farfalle gialle nell'aria fiori perdutamente colorati traboccanti dalla rete metallica degli orti in ultima maturità e spoliazione, questo tuo assoldare fini artigiani anziani, in disarmo, e fargli aguzzare la vista stremare i muscoli nel restauro difficile del tetto d'ardesia, acrobati quieti la canizie bagnata d'azzurro, musici intermittenti che le valli echeggiano tanto è il silenzio delle ore travalicato il meriggio – ma trattienine l'oro negli occhi innamorati ancora così che l'opera sia compiuta nel tempo previsto [...]



Interno

Poi, nell'interno della casa, *Gli imbianchini sono pittori*, è dedicata, non a caso, da Attilio a Roberto Longhi, di cui era stato allievo a Bologna:

Arrivò prima il figlio, in quell'ora
lucente dopo il pasto il sole e il vino
eppure silenziosa, tanto che
si sentiva il pennello sul muro
distendere il celeste. Non guardava
fuori, la sua giovinezza e salute gli bastavano, attento
alla precisione dei bordi turchini
entro cui asciugando già
l'azzurro scoloriva com'era giusto. Allora
venne il padre che recava uno stampo
il verde il rosso il rosa,
e la stanchezza degli anni e il pallore.
Doveva su quel cielo preparato
con cura far fiorire le rose,
ma il verde stemperato per le foglie
non gli andava, non era un verde quale
ai suoi occhi deboli brillava all'esterno
con disperata intensità appressandosi
la sera che si porta via i colori.

Interior

Later, inside the house, *Gli imbianchini sono pittori* is dedicated by Attilio, not coincidentally, to Roberto Longhi, his professor in Bologna:

Arrivò prima il figlio, in quell'ora
lucente dopo il pasto il sole e il vino
eppure silenziosa, tanto che
si sentiva il pennello sul muro
distendere il celeste. Non guardava
fuori, la sua giovinezza e salute gli bastavano, attento
alla precisione dei bordi turchini
entro cui asciugando già
l'azzurro scoloriva com'era giusto. Allora
venne il padre che recava uno stampo
il verde il rosso il rosa,
e la stanchezza degli anni e il pallore.
Doveva su quel cielo preparato
con cura far fiorire le rose,
ma il verde stemperato per le foglie
non gli andava, non era un verde quale
ai suoi occhi deboli brillava all'esterno
con disperata intensità appressandosi
la sera che si porta via i colori.



Le corolle vermiglie ombrate in rosa
fiorirono più tardi la stanza
una qua una là, accordate
alle ultime dell'orto, e il buio,
fuori e dentro, compì un giorno
non inutile che lascia a chi verrà,
e dormirà e si sveglierà fra questi
muri, la gioia delle rose e del cielo.

Viaggio

Proprio in un viaggio inverso, per me che partivo da questo stesso contesto geografico, fu interessante, in un'altra occasione, raggiungere il poeta a Roma, nella sua casa di via Carini 45, dove, accolto con l'autocitazione «benvenuto dopo questo lungo *Viaggio d'inverno*» e ricompensato invitandomi «nella pizzeria ove con Ninetta eravamo soliti pranzare insieme a Pier Paolo Pasolini», il colloquio ebbe per oggetto soprattutto la comune appartenenza dei due poeti al realismo crudele, incantato e sacro dei rispettivi luoghi di elezione: Casarola e Casarsa. Infatti è Pasolini, più volte ospite del poeta non soltanto a Roma, ma sull'Appennino, a riassumere il senso dell'appartenenza di Casarola e della casa di famiglia a un paesaggio totale, un continuo interno-esterno in tempo e luogo del Novecento, tanto da farne parte integrante, nella propria profetica produzione, dopo un lontano soggiorno africano, della poesia *La Guinea*.

Le corolle vermiglie ombrate in rosa
fiorirono più tardi la stanza
una qua una là, accordate
alle ultime dell'orto, e il buio,
fuori e dentro, compì un giorno
non inutile che lascia a chi verrà,
e dormirà e si sveglierà fra questi
muri, la gioia delle rose e del cielo.

Journey

Precisely in an inverse journey, for me who was leaving from this same geographical context, it was interesting in another occasion to visit the poet in Rome, in his house of via Carini 45 where, welcomed by the self-quotation «welcome after this long *Winter journey*» and rewarded with an invitation to «the pizza parlour where Ninetta and I used to eat with Pier Paolo Pasolini», the conversation focused mostly on the common sense of belonging of the two poets to the cruel, enchanted and sacred realism of their elective places: Casarola and Casarsa. It is in fact Pasolini, who on several occasions visited the poet, not only in Rome but also on the Apennines, to summarise the sense of belonging to Casarola and to the family house in a total landscape, a continuous interior-external in a time and place pertaining to the 20th century, to the extent of becoming an integral part, in its own prophetic production, after a long stay in Africa, of the poem *La Guinea*.



Alle volte è dentro di noi qualcosa
(che tu sai bene, perché è la poesia)
qualcosa di buio in cui si fa luminosa

la vita: un pianto interno, una nostalgia
gonfia di asciutte, pure lacrime.
Camminando per questa poverissima via

di Casarola, destinata al buio, agli acri
crepuscoli dei cristiani invernali
ecco farsi, in quel pianto, sacri

i più comuni, i più inutili, i più inermi
aspetti della vita: quattro case
di pietra di montagna, con gli interni

neri, di sterile miseria, una frase
sola sospesa nella triste aria,
secco odore di stalla, sulla base

del gelo mai estinto – e, onoraria,
timida, l'estate, con i corpi
sublimi dei castagni, qui fitti, là rari

Alle volte è dentro di noi qualcosa
(che tu sai bene, perché è la poesia)
qualcosa di buio in cui si fa luminosa

la vita: un pianto interno, una nostalgia
gonfia di asciutte, pure lacrime.
Camminando per questa poverissima via

di Casarola, destinata al buio, agli acri
crepuscoli dei cristiani invernali
ecco farsi, in quel pianto, sacri

i più comuni, i più inutili, i più inermi
aspetti della vita: quattro case
di pietra di montagna, con gli interni

neri, di sterile miseria, una frase
sola sospesa nella triste aria,
secco odore di stalla, sulla base

del gelo mai estinto – e, onoraria,
timida, l'estate, con i corpi
sublimi dei castagni, qui fitti, là rari



disposti sulle chine – come storpi
o giganti – dalla sola Bellezza.
Ah bosco, deterso dentro, sotto i forti

profili del fogliame, che si spezzano,
riprendono il motivo d'una pittura rustica
ma raffinata – il Garutti? Il Collezza?

Non Correggio, forse: ma di certo il gusto
del dolce e grande manierismo
che tocca col suo capriccio dolcemente robusto

le radici della vita vivente: ed è realismo...
Sotto i caldi castagni, poi, nel vuoto
che vi si scava in mezzo, come un crisma,

odora una pioggia cotta al sole, poco:
un ricordo della disorientata infanzia.
E, lì in fondo, il muricciolo remoto

del cimitero. So che per te speranza
è non volerne, speranza: avere solo
questa cuccia per le mille sere che avanzano

disposti sulle chine – come storpi
o giganti – dalla sola Bellezza.
Ah bosco, deterso dentro, sotto i forti

profili del fogliame, che si spezzano,
riprendono il motivo d'una pittura rustica
ma raffinata – il Garutti? Il Collezza?

Non Correggio, forse: ma di certo il gusto
del dolce e grande manierismo
che tocca col suo capriccio dolcemente robusto

le radici della vita vivente: ed è realismo...
Sotto i caldi castagni, poi, nel vuoto
che vi si scava in mezzo, come un crisma,

odora una pioggia cotta al sole, poco:
un ricordo della disorientata infanzia.
E, lì in fondo, il muricciolo remoto

del cimitero. So che per te speranza
è non volerne, speranza: avere solo
questa cuccia per le mille sere che avanzano



allontanando quella sera, che a loro,
per fortuna, così dolcemente somiglia.
Una cuccia nel tuo Appennino d'oro [...]

La tragica predizione pasoliniana, oggi pienamente avveratasi, di un tempo storico dominato dal commercio delle classi sociali e dall'abuso della tecnica, pone anche questo angolo di mondo, la casa e il suo paesaggio, nella ferita del nostro stare contemporaneo, che la poesia e, secondo Attilio, con lei l'architettura di cui la casa è l'emblema, sono chiamate ogni volta a curare.

La lucertola di Casarola.

È questo il titolo dell'ultima raccolta di versi, del 1997, e della poesia che la apre.

È questo anche il mio ultimo ricordo.

Bertolucci torna al portale della casa di Casarola e al suo valore universale per un congedo che è un inno alla vita, descrivendo l'animale più indifeso e fragile, ma il cui corpo, se ferito, si riforma, attraverso il tempo, le cui misure alterate si ricongiungono nel nuovo. Proprio in quell'anno, terminata da qualche mese la costruzione della mia casa, *La lucertola di Casarola* è stato, nel gennaio, il primo libro a entrare nella biblioteca che ne è il fulcro.

allontanando quella sera, che a loro,
per fortuna, così dolcemente somiglia.
Una cuccia nel tuo Appennino d'oro [...]

Pasolini's tragic prediction, which has fully come to happen, concerning a historical time dominated by the commerce of social classes and the abuse of technology, has also placed this corner of the world, the house and its landscape, in the open wound of our contemporary being. A rupture that poetry and architecture – embodied by the house, according to Attilio – are called upon repeatedly to heal.

La lucertola di Casarola.

This is the title of the last collection of verses, from 1997, and of the first poem in it.

It is also my last recollection. Bertolucci returns to the gate of the house in Casarola and to its universal value for a farewell that is a hymn to life, describing the most vulnerable and fragile animal, whose body, however, when wounded, grows back with time, whose altered measures reunited in the new ones.

Precisely that year, having completed the construction of my own house only a few months earlier, *La lucertola di Casarola* was, in January, the first book to enter the library that is its cornerstone.



Dovrei chiedere aiuto a Marianne Moore
o all'Abate Zanella o a Jules Renard
per scrivere, non dei dinosauri di Chrichton
e di Spielberg, ma di quelle lucertole
che a quei sauri s'apparentano con grazia
naturale soggiornando sulle pietre
assolate del portale
di Casarola, facendosi emblema
e stemma vivo
non so se della famiglia o dell'estate.
Ricordo che da bambino m'incitavano
a mozzar loro la coda – non temere,
rinasce, non temere – e io a rifiutare caparbio, silenzioso.
“Possibile che non soffrano?”.
Stavo a guardarle
incantato apparire e scomparire e riapparire,
ansioso se una gatta di casa
puntava ad esse in mancanza di topini.
Sciocca felina, ignara
dei cunicoli cui torna, non fugge,
l'abitatrice avanti te e me
di questa verde plaga occidentale.

Dovrei chiedere aiuto a Marianne Moore
o all'Abate Zanella o a Jules Renard
per scrivere, non dei dinosauri di Chrichton
e di Spielberg, ma di quelle lucertole
che a quei sauri s'apparentano con grazia
naturale soggiornando sulle pietre
assolate del portale
di Casarola, facendosi emblema
e stemma vivo
non so se della famiglia o dell'estate.
Ricordo che da bambino m'incitavano
a mozzar loro la coda – non temere,
rinasce, non temere – e io a rifiutare caparbio, silenzioso.
“Possibile che non soffrano?”.
Stavo a guardarle
incantato apparire e scomparire e riapparire,
ansioso se una gatta di casa
puntava ad esse in mancanza di topini.
Sciocca felina, ignara
dei cunicoli cui torna, non fugge,
l'abitatrice avanti te e me
di questa verde plaga occidentale.

Translation by Luis Gatt

La casa, nelle opere di Tarkovskij, sembra porsi come la dimensione in cui l'uomo viene accolto nella pienezza e totalità della propria natura, che è la natura di un essere creato a immagine e somiglianza dell'infinito e dell'eterno. Gli scatti di Giovanni Chiaramonte che ritraggono casa Tarkovskij a Firenze raccontano, attraverso gli oggetti, l'universo interiore del grande regista russo.

The house, in Tarkovsky's work, seems to represent the dimension in which man is fully welcomed in the totality and completeness of his own nature, as a being who is created in the image and resemblance of the infinite and eternal. Giovanni Chiaramonte's photographs depicting Tarkovsky's house in Florence narrate, through the objects, the interior universe of the great Russian filmmaker.

La casa di Andrej Tarkovskij Andrei Tarkovsky's house

Giovanni Chiaramonte

Agli inizi della mia opera di fotografo, intorno al 1970, un disagio istintivo, assolutamente personale e irriducibile, aveva scavato una distanza incolmabile dall'indirizzo metafisico imperante nella mia università, dalle prove razionali dell'esistenza di Dio, dai concerti astratti in cui vedevo costretti il pensiero speculativo e l'immaginazione creatrice dell'uomo, dai postulati incontrovertibili che «il divenire non può essere che un'appendice dell'Immobile»¹. [...] Soltanto da Olivier Clément e da Pavel Evdokimov avevo potuto ascoltare che nei riguardi dell'uomo e del suo subcosciente non si deve mai agire con gli imperativi categorici della legge, perché la libertà e l'interiorità personali non possono che contrapporsi ad ordini negativi, astratti ed esterni; «è con l'immaginazione che ci si introduce [...] e che si scopre la grande potenza delle immagini. In realtà, di fronte all'impotenza naturale dell'uomo di adempiere alla legge dell'Antico Testamento [...] il Nuovo Testamento offre la Grazia delle Beatitudini; per suscitare e produrre gli atti umani, la grazia opera anzi con suggerimenti positivi e [...] questi suggerimenti sono rafforzati con 'le belle immagini', con 'l'assolutamente desiderabile' della Nuova Gerusalemme [...] È anzitutto la ricostruzione della *imago Dei*, della forma iniziale tesa verso Dio come la copia verso il suo Originale. È evidente l'importanza della nozione biblica di 'immagine'. Per la natura stessa de suo essere 'immagine', questa forma strutturale non può essere afferrata che dall'immaginazione e [...] soltanto l'immaginazione può penetrare il subcosciente e strutturarla a 'immagine di Dio'. L'immaginazione è sempre tesa verso l'incarnazione delle sue immagini»². Parallelamente, nei film di Andrej Tarkovskij avevo potuto vedere

In the early days of my career as a photographer, around 1970, an instinctive unease, entirely personal and unyielding, had generated an unbridgeable gap from the metaphysical trend which was prevalent at my university, from the rational proofs of God's existence and abstract concepts which I believed constrained man's speculative thought and creative imagination, and the unquestionable assumption that «becoming cannot be anything other than an appendix to the Unmoved»¹.

[...] Only from Olivier Clément and from Pavel Evdokimov had I heard that regarding man and his unconscious one must not act according to the categorical imperatives of the law, since freedom and inner reality cannot be opposed to negative, abstract and exterior orders; «it is through imagination that one can approach them [...] and that one discovers the great force of images. In fact, in response to the natural impotence of man to fulfill the laws of the Old Testament [...] the New Testament offers the Grace of the Beatitudes; in order to spark and produce human acts, grace operates through positive suggestions and [...] these suggestions are strengthened with 'the beautiful images', with 'the absolutely desirable' of the New Jerusalem [...] First and foremost it is the reconstruction of the *imago Dei*, of the initial form which tends toward God, as the couple does toward its Original. The importance of the biblical notion of 'image' is evident. Due to its nature as 'image', this structural form cannot be grasped by anything other than the imagination and [...] only imagination can penetrate the subconscious and structure it in the 'image of God'. Imagination always tends toward the incarnation of its images»².

At the same time, in Andrei Tarkovsky's films I had seen for the



*Casa di Andrej Tarkovskij a Firenze
foto Giovanni Chiaramonte*

per la prima volta, nell'orizzonte devastante dell'immaginazione contemporanea, un'arte visiva che operava «con i geroglifici della verità assoluta»³, dove «l'immagine tende all'infinito e conduce all'assoluto [...] L'immagine, infatti, è qualcosa di indivisibile e di inafferrabile, che dipende dalla nostra coscienza e dal mondo reale che essa si sforza di incarnare [...] L'immagine è una sorta di equazione che indica il rapporto esistente tra la verità e la nostra coscienza limitata dallo spazio euclideo. Nonostante che noi non siamo in grado di percepire l'universo nella sua totalità, l'immagine è in grado di esprimere la sua totalità»⁴.

In *Andrei Rublëv* mi era stata offerta una testimonianza credibile, esemplare ed esistenzialmente imitabile, del fatto che il destino dello sguardo, il fine dell'arte, consistono nel contemplare l'infinita bellezza della verità, e che la verità è una Persona viva, visibile come in uno specchio attraverso ogni forma ed ogni figura del mondo e della storia, anche la più terribile e la più sfigurata. «Tu devi essere felice, perché tutto insegna», consiglia il pittore Rublëv all'allievo Fomà, «però ricordati che l'anima può passare dal visibile all'invisibile soltanto con la preghiera», la preghiera contemplativa dell'escisismo, l'invocazione continua, istante dopo istante, del Nome divino, legata al respiro del cuore ed al pulsare del sangue.

La casa, nelle opere di Tarkovskij, sembra porsi in realtà come la dimensione in cui l'uomo viene accolto nella pienezza e totalità della propria natura, che è la natura di un essere creato a immagine e somiglianza dell'infinito e dell'eterno. In *Sacrificio*, il protagonista, dopo una notte d'amore con la domestica che lo ha accolto e consolato senza nulla chiedere per sé, ritorna verso casa in un grigio crepuscolo sul Mare del Nord: i suoi passi però s'interrompono davanti alla misteriosa presenza della sua casa in mezzo al sentiero, la sua casa rimpicciolita in una dismisura tale da farlo apparire come un uomo diventato così grande da toccare il cielo. Nessuna stanza sembra ormai in grado di contenere la sua esistenza e soltanto l'incendio sacrificale della casa può permettere al figlio di stendersi sotto il cielo, finalmente libero di porsi l'unica domanda che conta: «in principio era la Parola [...] perché papà?».

¹ G. Bontadini, *Conversazioni di Metafisica*, Milano 1971.

² P. Evdokimov, *Le età della vita spirituale*, Bologna 1968.

³ A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Milano 1988.

⁴ *Ibid.*

first time, in the devastating horizon of contemporary imagination, a visual art that operated «with the hieroglyphs of absolute truth»³, in which «the image tends toward the infinite and leads to the absolute [...] The image, in fact, is something that remains indivisible and ungraspable, that depends on our consciousness and of the real world that it attempts to incarnate [...] The image is a sort of equation that indicates the existing relationship between truth and our limited consciousness of the Euclidean space. Although we are not capable of perceiving the universe in its wholeness, the image can express its totality»⁴.

In *Andrei Rublev* I had been offered a credible testimony, exemplary and existentially imitable, of the fact that the destiny of the gaze, the purpose of art, consist in contemplating the infinite beauty of the truth, and that the truth is a living Person, visible like a mirror through every form and figure of the world and of history, including the most terrible and disfigured. «You must be happy, because everything offers a teaching», counseled the painter Rublev to his pupil Fomà, «but remember that the soul can pass from the visible to the invisible only through prayer», the contemplative prayer of hesychasm, the continuous invocation, at every instant, of the divine Name, linked to the breathing of the heart and the pulsing of blood.

The house, in Tarkovsky's work, seems to represent the dimension in which man is fully welcomed in the totality and completeness of his own nature, as a being who is created in the image and resemblance of the infinite and the eternal. In *Sacrifice*, the main character, after a night of love with the servant that has welcomed and consoled him without asking for anything for herself, returns toward home in the grey twilight of the North Sea: his path, however, is interrupted by the mysterious presence of his house in the middle of the road, a house that has become so small that next to it he appears so large that he can touch the sky. No room seems capable any longer to contain his existence, and only the sacrificial burning of the house can allow the son to lie under the sky, finally free of asking the only question that matters: «In the beginning was the Word [...] why, father?».

Translation by Luis Gatt

¹ G. Bontadini, *Conversazioni di Metafisica*, Milan 1971.

² P. Evdokimov, *Le età della vita spirituale*, Bologna 1968.

³ A. Tarkovsky, *Scolpire il tempo*, Milan 1988.

⁴ *Ibid.*







La casa di Mariuccia con il cespuglio sul tetto nasce come un fungo nei prati di Bagnolo, lungo la strada che sale su in montagna dove si estrae la pietra scistosa. Ogni costruzione è intreccio di fili che giungono da lontano e da vicino. In questo frammento di terra bagnolese, i fili si annodano, si fanno radici, poi tessuto, nido, casa, ci avvolgono.

Mariuccia's house with the bush on the roof rises like a mushroom in the fields of Bagnolo, along the road that climbs toward the mountain where schist stone is extracted. Every construction is a weft of threads that reach from faraway and near. In this fragment of Bagnolese land the threads are made into knots, roots, then into fabric, nest, house and envelop us.

La casa di Mariuccia The house of Mariuccia

Aimaro Oreglia d'Isola

Altre volte mi sono divertito a raccontare edifici che ho, nel tempo, progettato, e che portano ancora sulla schiena i lacerti dell'humus dal quale si sono staccati, dell'arché che li ha generati. Talponia, solleva una zolla del prato e, dalla faglia aperta, si affaccia al sole. Il Quinto è un dinosauro che ha le scaglie coperte da quegli alberi e arbusti che circondavano la palude dalla quale era pigramente emerso. Edifici antropomorfi, dendromorfi? *Mimesis*, replica di ciò che c'è, inganno oppure movimento aurorale, morfogenesi, apertura alla vita? Raccontiamo i nostri progetti dicendone le forme, la materia, le strutture, i contesti; vorrei, qui, invece, saper narrare una piccola casa in campagna che ostenta sul tetto il ricordo metallico del cespuglio dal quale è nata. Vorrei narrare, il momento in cui una architettura si stacca dal fondo che la sostiene, il momento, tempo non tempo, *kairós*, nel quale una architettura viene alla luce, vive, è vissuta.

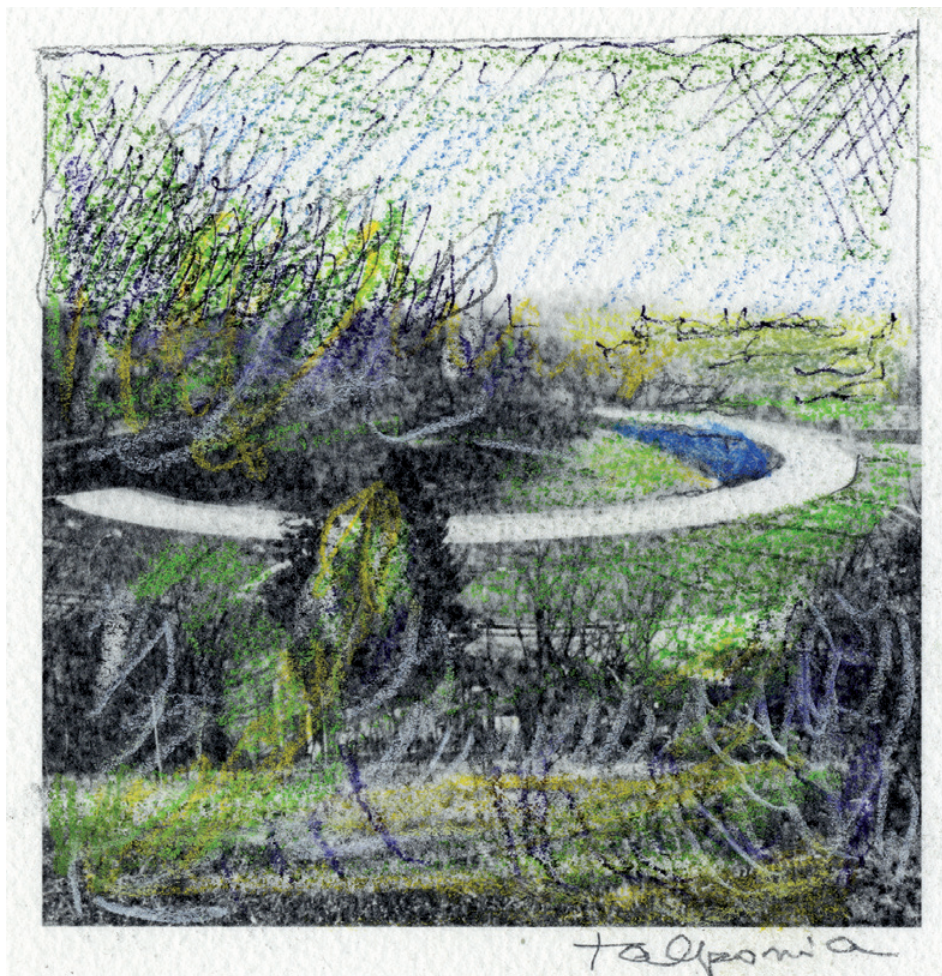
La casa di Mariuccia è un fungo nato in un prato vicino al bosco e al torrente. Progetto ingenuo, da primo anno, superfici e costi ridottissimi. Mariuccia è donna indipendente, guida la cooperativa agricola bagnolese, è intelligente, viaggi all'estero, gusti semplici, ma ben precisi, su come abitare il suo tempo e il suo spazio. Vorrei descrivere questa casa, non tanto come è oggi, ma vorrei raccontare il momento singolare in cui apre gli occhi, le finestre, entrata nel paesaggio. Vorrei intrattenermi seduti a cavallo di quella sbarretta che in Aristotele sta tra la potenza e l'atto, confine fra 'dentro' e 'fuori', per assistere da questa scomodissima postura, alla messa in scena di un terreno che levita, si fa volume, atmosfera. La casa si fa campo di gioco. L'uomo è interamente uomo solo laddove gioca. Per Schiller è questa la

On other occasions I have enjoyed telling the stories of buildings which I have designed, which carry on their backs the fragments of the *humus* from which they were taken, from the *arché* that generated them. Talponia lifts a clump of earth in the field and from that open fault faces the sun. Quinto is a dinosaur whose scales are covered by the trees and shrubs that surrounded the swamp from which it lazily emerged. Anthropomorphic buildings? Dendromorphic? *Mimesis*, copy of what is, deceit or auroral movement, morphogenesis, opening to life? We narrate our projects by describing their forms, their matter, structure and contexts; I would like here, instead, to be able to narrate a small house in the countryside that carries on its roof the metallic reminder of the bush from which it originates, I would like to narrate the moment in which an architecture detaches itself from the backdrop that supports it, the moment, time non-time, *kairós*, in which an architecture comes to the light, lives, is lived in.

Mariuccia's house is a mushroom which rises in a field near the woods and the brook. A naïf, first-year project, of small budget and dimensions. Mariuccia is an independent woman who runs the agricultural cooperative in Bagnolo, who has traveled abroad and has simple but specific tastes about how to inhabit her time and her space. I would like to describe this house, not so much as it is today, but rather the singular moment in which it opened its eyes, its windows, and entered the landscape. I would like to linger at that barrier that Aristotle placed between the potency and the act, at the threshold between the 'inside' and the 'outside', in order to assist from this uncomfortable posture to the staging of a plot of land that levitates, becomes volume, atmosphere. The house becomes play-field. Man is fully a man only where he plays. For Schiller this



Aimaro Oreglia d'Isola
Genius loci
pp. 42 - 43
Aimaro Oreglia d'Isola
Talponia, il Quinto. Serie Atlante
pp. 44 - 47
Aimaro Oreglia d'Isola
Serie Casa di Mariuccia



base dell'arte estetica e della ancora più difficile arte di vivere. Arte di vivere che nel senso più ampio del termine si chiama bellezza. Gioco che giocando mette in gioco le regole, non 'teoria dei giochi', e nemmeno gioco linguistico, ma gioco la cui posta è il 'fondo' stesso che ci sostiene, lo spazio ineliminabile dove passione e ragione rendono l'uomo libero nella sua patria. Gioco che non ha regole certe né un inizio né la fine, perché ogni costruzione è intreccio di fili che giungono da lontano e da vicino. In questo frammento di terra bagnolese, i fili si annodano, si fanno radici, poi tessuto, nido, casa, ci avvolgono. Quei fili siamo anche noi, il nostro sistema neuronale, si diffondono, infine nel paesaggio, disperdendosi, quindi, in altri moltissimi, intricati filamenti, altri tessuti. Per narrare il tempo di questa casetta dovrei dire le cave delle pietre che l'hanno resa solida, la saggezza giovane e antica di Mariuccia, la terra, i boschi, i paesaggi. E dovrei, come è d'obbligo, dire della Natura, e del *Genius Loci* che qui abitava? I geni dei luoghi non hanno mai abitato la terra degli uomini, o da tempo ne sono fuggiti con spavento. L'idea di una Natura capricciosa, a noi esterna, da assoggettare o quella di una Natura dalle sagge leggi alle quali adattarci per sopravvivere, evolvere e trionfare, si sono dimostrate un alibi per esorcizzare le nostre colpe e doveri nei confronti di una terra che non ci appartiene, ma alla quale, insieme agli altri organismi viventi, apparteniamo. Oggi, se ce ne era ancora bisogno, un 'virus', terribile e bello ce lo ha ricordato. Gaia non è né madre né matrigna, non è né buo-

is the basis of aesthetic art and the even more difficult art of living. Art of living which in the wider sense of the term is called beauty. A game which in playing sets the rules, not a 'theory of games', nor a linguistic game, but rather a game in which what is at stake is the 'backdrop' which supports it, the unremovable space where passion and reason make man free in his own country. A game which has no certain rules, no beginning and no end, because each construction is a weft of threads that reach from faraway and near. In this fragment of Bagnolese land the threads are made into knots, roots, then into fabric, nest, house and envelop us. These threads are also us, our neuronal system, they disseminate into the landscape, break up into many other intricate filaments, other fabrics. In order to narrate the time of this small house I should tell of the quarries from which the stones came that gave it its solidity, of Mariuccia's ancient and youthful wisdom, of the earth, the forests, the landscapes. And should I speak also about Nature, about the *Genius Loci* which inhabited this place? The spirits of places have never inhabited the lands of men, or else have long run away in fear. The idea of a whimsical Nature, external to us, that must be subjugated, or else of a Nature whose wise laws we must adapt to in order to survive, evolve and triumph, have revealed to be alibis for exorcising our feelings of guilt toward a land that does not belong to us, yet to which, together with other living organisms, we belong. Today, a terrible and beautiful 'virus' has reminded us of this. Gaia is neither a mother nor a stepmother, is neither kind or unkind, she is not romantic and is certainly very active, sometimes spiteful, and

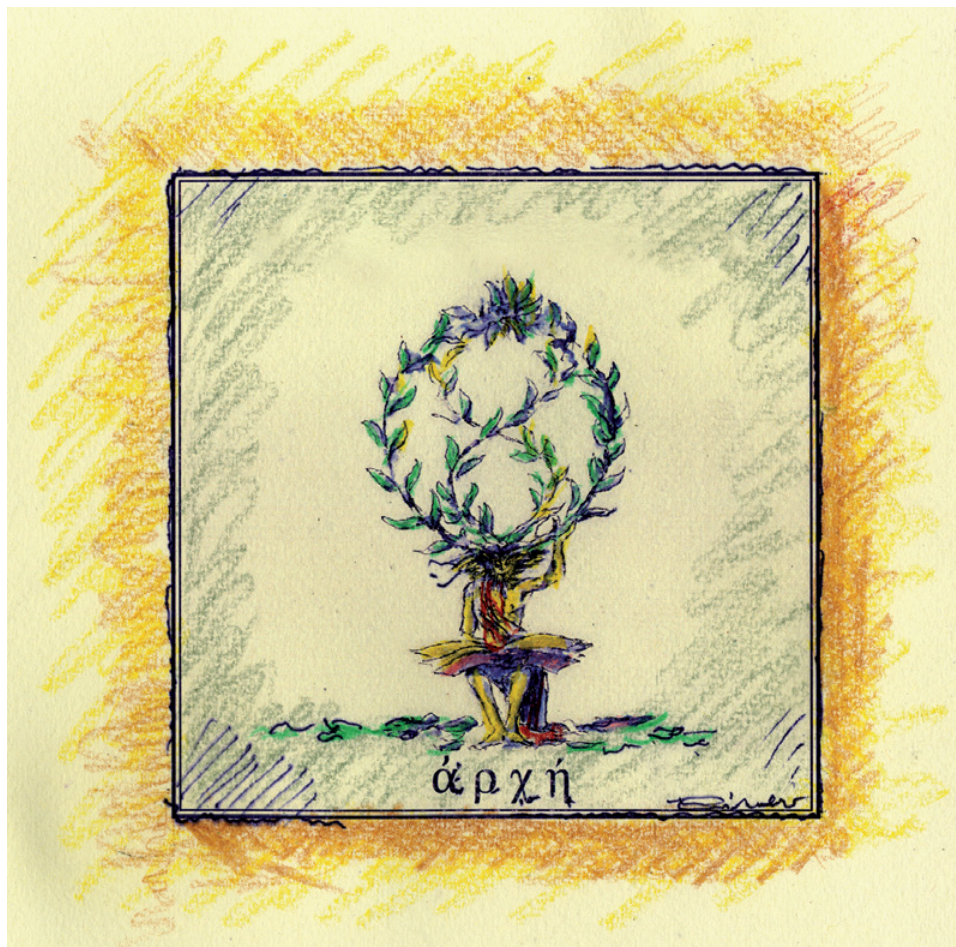


na, né cattiva, né romantica è certamente attivissima, alle volte dispettosa, porta bellissimi frutti e tremende pandemie. Il virus, il dolore, riconducono l'attenzione al corpo, ai sensi, l'*aisthesis*, e sembrano ricordarci la nostra appartenenza e responsabilità verso una natura che si dà nella sofferenza, ma che può anche essere, se non felicità, quel *bonheur*, tanto caro agli illuministi. In qualche modo, la crisi sembra ricomporre, dopo il recente divorzio, il nesso interrotto che per lungo tempo ha unito quella bellezza e quella felicità che incontriamo in un prato, in un albero, così come in una tela dipinta o in una buona architettura. Ho il sospetto che virus, batteri, bacilli, abbiano già da tempo e non da oggi, scompaginato il nostro lavoro di architetti. Si dice che un batterio, o un verme o un velenosissimo antiparassitario che infettava il pomo, sia all'origine della prima architettura: «fattosi tetto con le mani» così Filarete disegna un Adamo ignudo, sotto la pioggia, in fuga dall'Eden. 'Vapori', miasmi, così un tempo chiamavano i virus della Morte Nera, del colera, del vaiolo. Quelle mani diventeranno capanna, casa, grattacielo, città. Vitruvio: «i fiati delle bestie palustri spargano nei corpi degli abitanti [...] faranno il luogo malsano». Come Leon Battista Alberti tutti i trattatisti fino agli illuministi di casa nostra, prima di parlare di colonne, sezioni auree, *concinnitas*, armonia, cioè di bellezza, dissertano di miasmi, e di salubrità, cioè di ecologia. Così fino ad oggi? È venuto anche il sospetto che gli architetti della modernità – Gropius, Le Corbusier, Neutra, ecc. – abbiano fatto leva sulla

bears beautiful fruits and terrible pandemics. The virus, the pain, lead the attention back to the body, to the senses, the *aisthesis*, and seem to remind us of our belonging to and our responsibility toward a nature which is a bearer of suffering, yet can also represent, if not happiness, at least that *bonheur*, so dear to the figures of the Enlightenment. In some way, the crisis seems to recompose, after the recent divorce, the interrupted connection which for so long had united the beauty and happiness found in a field, a tree, or in a painting or a good architecture. I suspect that viruses, bacteria and bacilli have long disrupted our work as architects. It is said that a bacteria, a worm, or a very poisonous antiparasitic that infected the apple tree is at the origin of the first architecture: «fattosi tetto con le mani», is how Filarete drew a naked Adam under the rain, leaving the garden of Eden. 'Vapours', miasmas, is how they used to call the viruses of the Black Death, of cholera, of smallpox. Those hands will become shack, house, skyscraper, city. Vitruvius: «the breath that the beasts from the swamps pass on to the bodies of the inhabitants [...] make a place unhealthy». Like Leon Battista Alberti, all the authors of treatises up to the Italian figures of the Enlightenment, before speaking of columns, golden sections, *concinnitas*, or harmony, in other words of beauty, discuss miasmas, salubrity, in other words ecology.

Is this still true today?

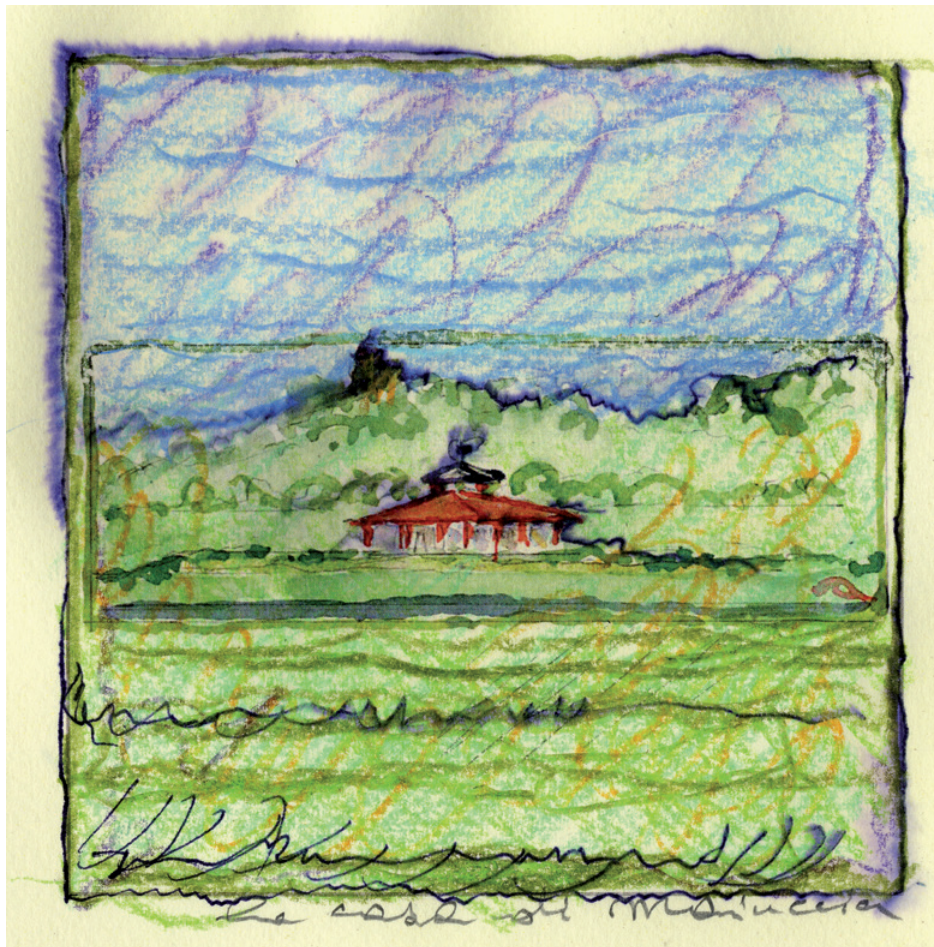
The suspicion has arisen that the architects of Modernity – Gropius, Le Corbusier, Neutra, etc. – used public health in order to impose their ideas. The great glass windows, the 'distancing' between build-



salute pubblica per imporre le proprie idee. Le grandi vetrate, il 'distanziamento' tra edifici secondo l'incidenza dei raggi solari, il monotono e straniante ripetersi di stecche parallele e uniformi, i tetti piani, sono stratagemmi che hanno facilitato e accelerato la progettazione e la realizzazione secondo le logiche del taylorismo, e che riflettono, in vario modo, le caratteristiche architettoniche di quei sanatori che si diffondono nei primi anni del Novecento: caratteri che si sono affermati, ahimè inutilmente, come programmi di igienizzazione e di difesa dalla tubercolosi: grandi vetrate e balconi continui, facciate lisce in intonaco bianco, arredi essenziali secondo i canoni dell'*existenz minimum*: ecco la modernità e il triste preludio ad una autarchica economia di guerra. La casa di Mariuccia con il cespuglio sul tetto si affaccia sulla «strada delle Cave», che sale su in montagna dove si estrae quella pietra scistosa, ottima per i tetti e per i marciapiedi. Durante la guerra su questa strada salivano i blindati per i rastrellamenti. Le case di pietra, le baite in questa valle, abbandonate perché incendiate, i buchi neri delle finestre fanno segno del trauma che queste terre hanno vissuto in quei mesi: il passaggio dal 'mondo dei vinti' a quello dell'abbandono, delle campagne e della montagna, all'oggi, alle impronte lasciate sui territori dall'industrializzazione, dalle comunicazioni, dal turismo. La Resistenza diceva Calvino, rappresentò la fusione tra paesaggi e persone. Abitare è lasciare impronte, diceva Benjamin: nel paesaggio, come nei linguaggi e nei mestieri si depositano le nostre memorie. Quando sono distrutte una parte di noi se ne va.

ings in accordance to the incidence of sunlight, the monotonous and alienating repetition of parallel and uniform lines, the flat roofs, are stratagems that have facilitated and accelerated design and construction following Taylorist guidelines, and which reflect in various ways the architectural features of those sanatoriums that became widespread in the early 20th century: features which, sadly unnecessary, became established as part of hygienisation programmes, especially aimed at fighting tuberculosis: large glass windows and continuous balconies, white plastered flat facades, simple decorations in accordance to the principles of *existenz minimum*: this is Modernity and the sad prelude to an autarchic war economy.

Mariuccia's house with the bush on the roof looks over the «strada delle Cave», which climbs up toward the mountain where the schist stone is extracted, so excellent for roofs and sidewalks. During the war armoured vehicles used these roads for carrying out their rounding-up operations. The stone houses, the *baite* in this valley, abandoned because they had been burnt down, the black holes of the windows are signs of the trauma that this land suffered during those months: the passage from the 'world of the defeated' to that of abandonment, from the fields and the mountain, to today, to the marks left on the territory by industrialisation, by communications, by tourism. Resistance, Calvino said, represented the fusion between landscapes and people. Inhabiting is living an imprint, said Benjamin: our memories are deposited in the landscape, as well as in languages and crafts. When they are destroyed, part of ourselves is lost. I lived in these lands, an old house near a forest and an ancient



In queste terre sono vissuto, una vecchia casa vicino al bosco e ad un antico castello che è oggi, privilegiato rifugio nel tempo del virus, ieri, nei tempi di guerra, dai bombardamenti su Torino. Vorrei narrare la nascita di costruzioni modeste, nate qui a Bagnolo, così come funghi prataioli o «famiolo», che nel nascere si distribuiscono sul prato con regolarità geometrica secondo un cerchio che da queste parti chiamano delle streghe o delle «masche». Molte case come quella di Mariuccia sono state pensate, discusse, progettate in piedi, nel cortile della mia vecchia casa di campagna e, non lontano da questa, sono poi venute alla luce nel verde, vista sulle montagne e sul vicino castello: un *landmark*. Case, spero, molto ecologiche, sostenibili, abitate da bagnolesi che qui lavorano. Sono a chilometro zero, così che sovente le posso rivedere, salutare e frequentare in amicizia. Il formaggio, entra in cortile agitato, racconta, poi mi accompagna nel campo dove, ai due capannoni prefabbricati già in costruzione, pensava di aggiungere una villetta per la famiglia. Era giustamente molto preoccupato dell'aspetto poco accogliente dell'intervento cementizio in corso. È così che una lunghissima, semplice, rettilinea quinta di mattoni a vista si è distesa per unire in uno i tre prefabbricati: produzione, distribuzione, abitazione. Le coperture piane si sono ricoperte con faggi e cespugli che esondano e invadono anche il grande prato. Tettoie coperte in lose – struttura in legno, opera delle mani dello stesso formaggio fattosi carpentiere – si staccano in sequenza dalla quinta in mattoni segnando ingressi e spazi

castle which has served as a refuge today, in the days of the virus, as it did in the past, during the war and the bombing of Turin. I would like to narrate the origin of modest buildings, born here in Bagnolo, like field mushrooms or «famiolo», which appear on the fields with geometrical regularity in the shape of what the locals call witches' circles or «masche».

Many houses, like Mariuccia's, were devised, discussed and designed standing up in the courtyard of my old countryside house, which then rose in the greenery, with views on the mountains and on the castle nearby: a *landmark*. Houses, I hope, that are very ecological, sustainable, inhabited by people from Bagnolo who work here. Locally built houses, which means I can often see them again, visit and salute them.

The cheesemaker enters the courtyard in an agitated state, he tells me about, and then shows me the small villa he intends to build for his family in the field where two prefabricated sheds are already being built. He is worried by the not very welcoming appearance of the ongoing cement interventions.

It is thus that a very long, simple and straight brick structure was extended to unite into one the three prefabricated elements: production, distribution, dwelling. The flat roofs were covered with beech trees and bushes that spill over and invade the great field. Canopies covered with lose – a wooden structure made by the cheesemaker himself – detach in a sequence from the brick structure marking entrances and places for rest. A canopy rises, becomes a small tower, a *landmark* in the landscape. The tome cheese is delicious, the ice-



di sosta. Una tettoia si innalza, si fa torretta, *landmark* nel paesaggio. Ottime le tome, magnifici i gelati di mirtilli e di lamponi appena scesi dalla montagna: un susseguirsi di felici *kairói*?

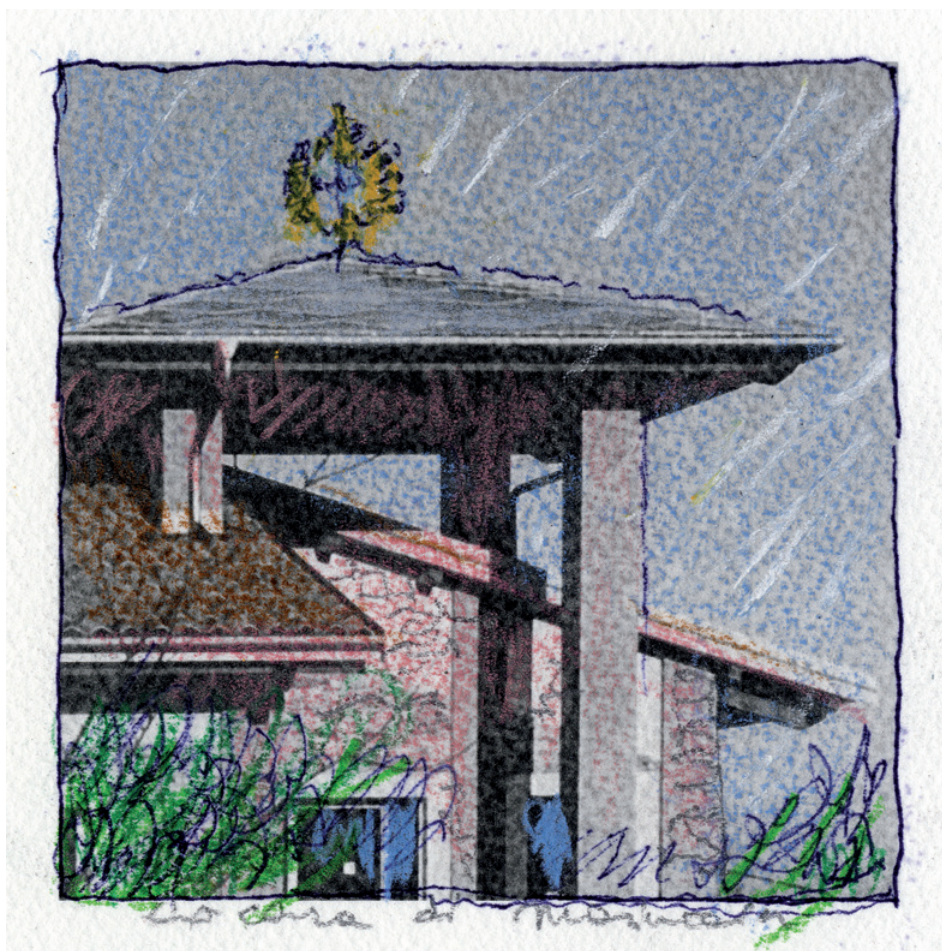
Il carabiniere, Maresciallo a riposo, possiede da tempo una costruzione, anni sessanta, fragile e già vecchia, due piani con magazzino. Da abbattere. Lì, in una dimora nuova, sperava di stabilirsi con la famiglia. Ma scopriamo che il regolamento impone di conservare la preesistenza. Il vecchio fabbricato è sopravvissuto, risorto, rinvigorito, consolidato, rivestito, coibentato. È diventato casa, cella, Tempio periptero, in antis, perché il colonnato si protende verso monte in un terrazzo sovradimensionato perché possa essere luogo di incontro con i molti amici. Sguardo al di sopra del bosco, verso le montagne. Hanno nominato questa casa, casa Mambre. Il grande tetto è la tenda di Abramo: i membri della famiglia, e gli amici, sono sovente nomadi, come era stato il profeta, in giro per aiutare il mondo.

Enzo ha una segheria che guida e dove lavora con intelligenza. Vuole la sua nuova casa 'sostenibile', ecologica, energeticamente indipendente, economicissima, eccetera, ma soprattutto la vuole costruire con le proprie mani, e giocare il suo gioco nei momenti liberi, velocemente, con qualunque tempo, pioggia o neve. Al contrario di ogni altra casa che si comincia a tirare su dalle fondazioni, nella casa di Enzo è nato prima di tutto il tetto. È sostenuto da otto colonne circolari di mattoni a vista. Il tetto, preparato lì accanto nella segheria, è stato montato a terra ed issato lassù. Finito il tetto e coperto in lose, ecco, è arrivato il Cubo: le pareti

cream made with blueberries and raspberries from the mountain magnificent: a succession of happy *kairói*?

The *carabiniere*, a retired *Maresciallo*, has long possessed a construction, built in the Sixties, fragile and already old, two storeys with a storage room. The whole structure was to be demolished and he hoped to build a new dwelling where he could move with his family. The old building had survived, risen again, had been strengthened, consolidated, clad, insulated. It had become house, cell, peripteral, in antis, since the colonnade stretches out upward in the form of a large terrace where to have gatherings with his many friends. Overlooking the forest, in the direction of the mountains. They called this residence Mambre house. The great roof is Abraham's tent: the members of the family, and their friends are often nomads, as the prophet had been, who move in order to offer help to the world.

Enzo has a sawmill which he runs intelligently. He wants his new house to be ecological and 'sustainable', independent in energy terms, very cheap, etc., but most of all he wants to build it with his own hands, to play his game in his free time, swiftly, whatever the weather, rain or snow. Unlike every other house which begins with the foundations, Enzo's house began from the roof. It is supported by eight circular columns in exposed brick. The roof, prepared next to the sawmill, was mounted on the ground and hoisted. Once the roof was finished and clad in lose, then the Cube arrived: the exterior walls in cedar, insulated with the material used for spaceships and mounted in only a few days. Horizontal elements, partitions,



esterne in cedro, con isolanti da navicella spaziale, sollevate, in un solo pezzo al coperto, in pochissimi giorni. Orizzontamenti, divisori, arredi, tutto rigorosamente in legno. E a chilometro zero. Il cubo – anche qui cella, *naos* di una casa periptera. Tra la faccia superiore del cubo ed il tetto, c'è un grande spazio libero a terrazzo. Di lì lo sguardo si protende al di sopra delle altre case verso la montagna, forse, 'mira' anche al di là del paesaggio. In questo spazio, aperto e coperto, Enzo con gli amici, dopo il lavoro, coglie in pace il suo ben meritato *kairós*, tempo di riposo.

Mi piace pensare che il cespuglio metallico intrecciato ad elica sul tetto della casa di Mariuccia sia parente di quella sbarretta aristotelica, astratta e rettilinea che sta tra potenza ed atto, sbarretta sulla quale, fin dall'inizio di questo racconto, ci eravamo fin troppo coraggiosamente avventurati. È un po' come se un intrico di fili, un cespuglio che era verde e che vegetava tranquillo nel prato lì dove è sorta la casa, sia, al momento giusto, salito lassù per esporre se stesso, metallizzato e zincato da un bravo fabbro. Le pietre che rivestono le facciate, il tetto in lose, declinano i colori e prolungano verso l'alto, l'humus, la terra dal quale la casa si è sì è emancipata.

Mariuccia è molto contenta della sua casa e del cespuglio. I bagnolesi, che di solito sono riservati, passando di lì, fanno molti complimenti per la nuova abitazione, ma vogliono sapere «cosa vuol dire» quel cespuglio di metallo che brilla sul tetto. Mariuccia lo chiede a me, io che credevo di saperlo, ora non lo so più.

furniture and decoration all rigorously in wood. It is a "home grown" structure. The cube – also in this case a cell, *naos* of a house that is also a peripteral. Between the upper facade of the cube and the roof there is a large free area used as a terrace. From it the gaze extends over the other houses toward the mountain, perhaps 'gazing' also beyond the landscape. In this space, both open and covered, Enzo and his friends, after work, enjoy in peace their well-deserved *kairós*, their time of rest.

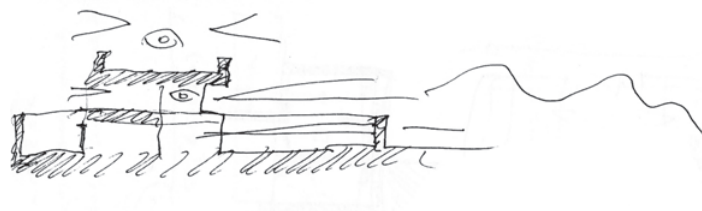
I like to believe that the metal bush woven in the form of a helix on the roof of Mariuccia's house is a relative of the Aristotelian rod, abstract and rectilinear, that lies between potency and act, and into which we had boldly ventured at the beginning of this narrative. It is as if a tangle of threads, a bush that was green and vegetated peacefully in the field where the house stands, at the right moment climbed onto the roof in order to expose itself, coated in metal and zinc by a skilled blacksmith. The stones that clad the facade, the roof in lose, unravel the colours and extend the *humus* upward, the earth from which the house emancipated.

Mariuccia is very happy with her house and her bush. The inhabitants of Bagnolo, usually very reserved, when they pass by they congratulate her for her new house, but they also want to know what that metal bush that shines on the roof «means». Mariuccia asks me, and I, who thought I knew, don't anymore.

Translation by Luis Gatt

L'oro di Barragán diviene la luce di Campo Baeza, disvelando una singolare teatralità domestica. È tutta dipinta d'oro l'intera parete che, sospesa tra terra e cielo è alla continua ricerca di possibili declinazioni progettuali procurate dal sole nella sua traiettoria quotidiana: il suo nascere e il suo morire. Quella luce dorata che, accogliendo il proprio splendore dal tetto terrazzo, la volge, qual dono prezioso al sottostante spazio a doppia altezza.

Barragán's gold becomes the light of Campo Baeza, revealing a singular domestic theatricality. The whole wall, painted gold and suspended between earth and sky, is continuously seeking possible design variations offered by the sun during its daily trajectory: its rising and its setting. That golden light which is gathered in all its splendour on the roof terrace and is then offered as a precious gift to the double-height space underneath.



Alberto Campo Baeza

Domus Aurea a Monterrey *Domus Aurea in Monterrey*

Maria Grazia Eccheli

Divenuta ormai storica icona, la fotografia di Burt Glinn dell'interno della casa di Barragán, nasconde una sorta di mistero: ripresa dal basso verso il pianerottolo della scala, la fotografia si ammantava del nero dei volumi e delle oscure geometrie che attorniano l'inesplicabile centro luminoso. Nello strano chiarore emanante dal centro della foto, si staglia l'alta e raffinata figura di Barragán. Con braccia conserte, appoggiato allo spigolo di un muro che, quasi quinta teatrale, nasconde la seconda parte della scala, Barragán sembra sorgere da un invisibile piedistallo e additare, come suo deuteragonista, l'enigmatica superficie assunta da un quadro alle sue spalle. Coperto da una sottile foglia d'oro, il quadro è attraversato da un raggio solare che, proveniente da un'invisibile finestra, attraversa l'intera altezza della stanza.

Quell'oro – memoria di antichi ma non più descrivibili *retablos* – è proposto da Barragán in molti dei suoi progetti: l'oro che Barragán fa stendere da Mathías Goeritz sulle astratte superfici del trittico nella Chiesa delle Cappuccine, sublimato dalla luce, restituisce un'atmosfera di religioso silenzio. «Non si può» – scrive Barragán – «capire l'arte e la sua storia senza il sentimento religioso e senza il mito di cui è provvisto il fenomeno artistico». L'insondabile fotografia di Glinn riassume quel mondo formale di Barragán che Alberto Campo Baeza ammira e – per una spirituale affinità – pare assumere quale archetipo del proprio procedere nella composizione, nella sua ricerca sulla luce come paradigma anche della forma e, infine, assunta ad agostiniano criterio di verità.

Ma forse la felicità di Campo Baeza, nel narrare l'adeguatezza e la intensità del suo aderire a un'esperienza profonda e

Burt Glinn's historical photograph of the interior of Barragán's house conceals a sort of mystery: taken from below in the direction of the landing of the staircase, it is cloaked in the black of the volumes and of the dark geometries that encircle the unexplainable luminous centre. In the strange clarity that emanates from the centre of the photograph, the tall and refined figure of Barragán. With folded arms, leaning against the edge of a wall which, almost like a stage backdrop that conceals the second part of the staircase, Barragán seems to rise from an invisible pedestal and to point, as if to his second lead, to the enigmatic surface of a square behind him. Covered by a thin gold foil, the square is traversed by a ray of sun that enters from an invisible window and crosses the whole of the room.

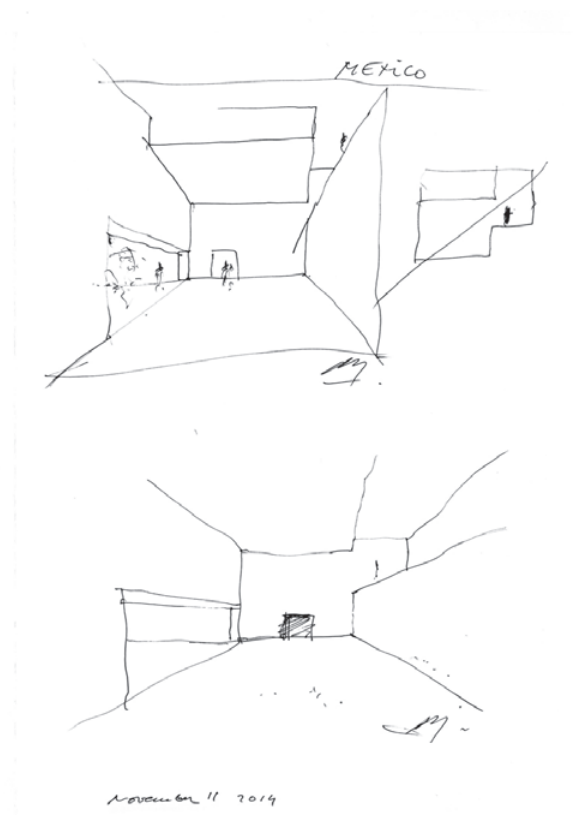
That gold – memory of ancient yet no longer describable *retablos* – is proposed by Barragán in many of his projects: the gold that Barragán had Mathías Goeritz apply on the abstract surfaces of the triptych in the Convento de las Capuchinas, sublimated by light, generates an atmosphere of religious silence. «It is impossible to understand Art and the glory of its history without avowing religious spirituality and the mythical roots that lead us to the very reason of being of the artistic phenomenon», says Barragán.

Glinn's unfathomable photograph summarises Barragán's formal world which Alberto Campo Baeza admires and – as a result of spiritual affinity – seems to take on as archetype for his own compositional procedure, in his search for light as paradigm of form itself and finally assumed as Augustinian criterion of truth.

But perhaps Campo Baeza's felicity in narrating the adequacy and intensity of his adherence to a deep and shared experience allows him to say, «and of course, if Barragán is always present in all my



La «diagonal light» sulla parete dorata
foto Javier Callejas



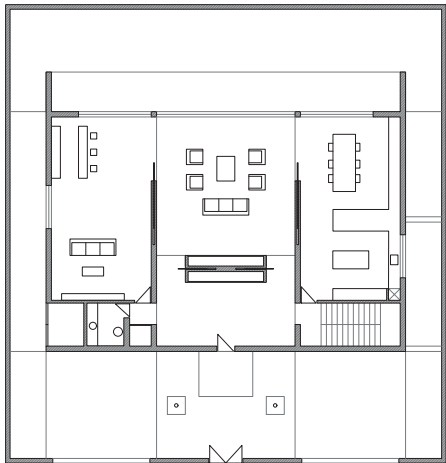
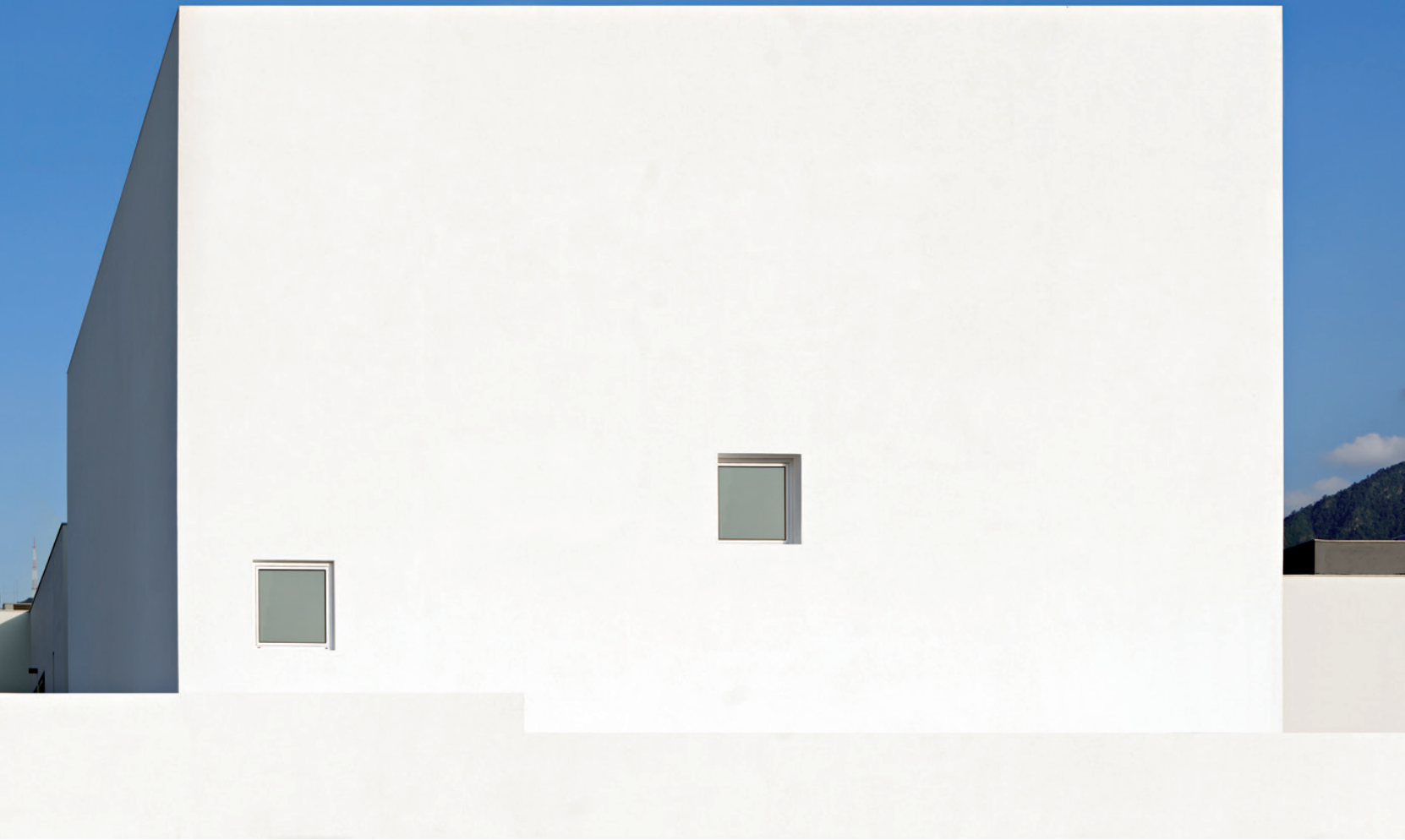
La concatenazione di due spazi di doppia altezza: la stanza d'oro e la stanza Pubblica
foto Javier Callejas



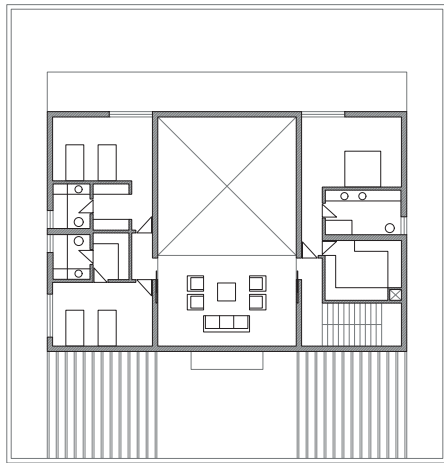


L'ingresso della casa messicana
p. 53
Le mute facciate del bianco cubo
pp. 54 - 55
Il taglio sulla bianca massa per trguardare l'infinito
p. 57
La stanza a cielo aperto abitata dall'acqua
foto Javier Callejas

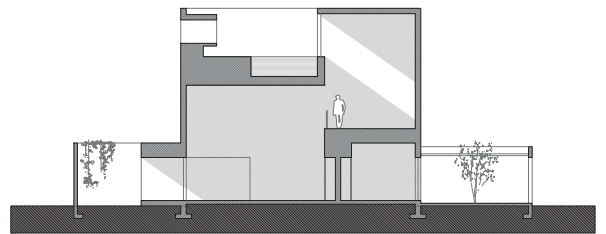




GROUND FLOOR



FIRST FLOOR



SECCIÓN TRANSVERSAL





condivisa, può permettergli di dire «e naturalmente, se Barragán è sempre presente in tutta la mia architettura, lo è ancora di più in questo caso, per cui ho deciso che non solo la mia casa sarebbe stata inondata di luce, ma che sarebbe stata la luce dorata di Barragán».

Un sorriso forse dimenticato nel suo lavoro: ma un sorriso che presenta un'inaspettata soluzione «con questo in mente, dopo aver creato uno spazio diagonale risultante dalla concatenazione di due spazi di doppia altezza, ho deciso di dorare l'alta parete verticale su cui sarebbe caduta tutta la luce del sud e riempirla di questa tanto ambita tonalità dorata».

Campo Baeza si riferisce alla propria tecnica progettuale dedicata alla ossessiva ricerca, attraverso lo studio di sezioni eloquenti, di sorgenti di luce (oblique, se possibile: *Diagonal light*) nell'edificio in gestazione, e libere di adeguarsi, a volta a volta, a ideali allineamenti solari che ne guidino sia le esatte direzionalità sia le conseguenti, quanto sorprendenti, relazioni di altimetrie interne all'edificio.

architecture, he is even more in this case, which is why I decided that not only would my house be flooded with light, but that it would be the golden light of Barragán».

A smile, perhaps forgotten, in his work: yet a smile which presents an unexpected solution, «with this in mind, after creating a diagonal space resulting from concatenating two spaces of double height, I decided to gild the high vertical wall on which all the southern light would fall and fill it with this much-coveted golden hue».

Campo Baeza refers to his own design technique, devoted to the obsessive research, through the study of eloquent sections, of light sources (oblique, when possible: *Diagonal light*) in the building design process, free to adapt, from time to time, to ideal solar alignments that guide both the exact directions and the consequent, surprising altimetric relationships within the building.

Compare the sketches for *Casa Pino* and for *Casa Asencio Pascual, Novo Sancti Petri* – in Cadiz – perhaps the closest to the liminal research for the *Casa del sorteo TEC* de Monterrey, in



Si confrontino gli schizzi per *Casa Pino* e per *Casa Asencio Pascual, Novo Sancti Petri* – a Cadice – forse la più prossima alla liminare ricerca per la messicana *Casa del Sorteo TEC*, a Monterrey: è questa la casa che rappresenta la possibile totalità dell'idea compositiva di Barragán/Campo Baeza.

Nel progetto della 'casa messicana', Alberto Campo Baeza dilata all'infinito quel virtuale «Quadrato Dorato», quasi un'obbligazione richiesta dall'Idea progettuale.

L'oro di Barragán diviene la luce di Campo Baeza.

È tutta dipinta d'oro l'intera parete che, sospesa tra terra e cielo, è alla continua ricerca di possibili declinazioni progettuali procurate dal sole nella sua traiettoria quotidiana: il suo nascere e il suo morire. Quella luce dorata che, accogliendo il proprio splendore dal tetto terrazzo, la volge, qual dono prezioso, al sottostante spazio a doppia altezza.

È così che, in un gioco tra luce e ombra, Campo Baeza svela una singolare 'domestica teatralità'.

Nell'inesauribile bianca massa della casa messicana – un

Mexico: this is the house that represents the possible totality of the compositional idea of Barragán/Campo Baeza.

In the project for the 'Mexican house', Alberto Campo Baeza dilates to the infinite that virtual «Golden Square», which is almost an obligation required by the project's Idea.

Barragán's gold becomes Campo Baeza's light. The whole wall, painted gold and suspended between earth and sky, is continuously seeking possible design variations offered by the sun during its daily trajectory: its rising and its setting. That golden light which is gathered in all its splendour on the roof terrace and is then offered as a precious gift to the double-height space underneath.

It is thus that, in an interplay between light and shadow, Campo Baeza reveals a singular 'domestic theatricality'.

In the boundless white mass of the Mexican house – a parallelepiped of religious gravity, of candid timeless solitude – Campo Baeza proceeds by removing, excavating, orienting the proper light and drawing shadows for creating new atmospheres and new emotions. I have always admired Baeza's rigorous acceptance of the themes

parallelepipedo di religiosa gravità, di candida solitudine senza tempo – Campo Baeza procede togliendo, scavando, direzionando la giusta luce e disegnando ombre per creare nuove atmosfere e nuove emozioni.

Ho sempre ammirato in Baeza l'accettazione rigorosa dei temi propri della composizione architettonica: il Luogo, la *dispositio* – la chiarezza distributiva – la Luce come materia: il disegno delle ombre come sola decorazione. Il Baeza che sa rubare ai Maestri e alle antiche architetture non precostituite immagini, ma l'anima stessa della forma. Ri-vivere la Lezione del passato, come ebbe a ricordare Tafuri a proposito dell'Alberti (in *Ricerca del Rinascimento*), vuol dire «tenere insieme Modelli e Innovazione, Conoscenza e Invenzione; il tutto teso al superamento dell'Antico stesso. In altre parole, l'*idea* – la musica perfetta del creato – non è riproducibile. Essa è però *rappresentabile* e le sue interpretazioni, imperfette per definizione, possono formare una catena tendenzialmente infinita. Da cui discende che l'*idea* stessa – in sé inattingibile – è avvicinabile soltanto attraverso l'effrazione, l'esperimento, la continua interrogazione».

Se l'idea della casa messicana si manifesta in sezione, è quasi un compito la semplicità della pianta (tripartita), essenza di memorie e di contaminazioni.

Al centro del piano terra, l'area pubblica s'inebria in uno spazio a doppia altezza: un cubo svuotato, un cortile andaluso, racchiuso su tre lati da spazi di domestiche altezze. L'ingresso, nel mascherare di sapore islamico la stanza, introduce a una scala nascosta, l'elemento di distribuzione verticale.

Al primo piano, la *stanza d'oro* guarda ed è vista dalla stanza pubblica, poi si innalza per ricevere i raggi del sole dal tetto terrazzo. La stanza dorata è un soggiorno ma, al contempo, anche l'elemento distributivo dell'area più intima (la zona notte).

Il secondo piano (il tetto terrazzo) è una grande stanza coperta dal cielo e abitata dall'acqua: il Patio de los Mirtos dell'Alhambra viene trasportato sul tetto. Nei bianchi muri rivolti a sud, Campo Baeza inventa due orizzontali incisioni: l'una è la fonte della parete d'oro; l'altra è in realtà una macchina per traguardare l'infinito ininterrotto della magica apparizione della Sierra.

Tutte le emozioni, sorprese e memorie, sono racchiuse dentro le mute facciate del bianco cubo.

Un alto muro, infine, perimetrando l'abitare, cinge i misteri della casa e di un piccolo giardino. Quei misteri sono poetiche atmosfere create da Campo Baeza, scaturiti dall'ossessiva ricerca di regole dettate da luce e gravità: blocchi svuotati, erosi e plasmati in forme rese manifeste dalla 'mistica' luce. Forme che magicamente si trasformano per ricevere l'abitante – attore e spettatore – dentro la giusta luce che, come meridiana, disegna il trascorrere del giorno... Il pensiero accompagna la mano e la mano sembra ripetere un numero limitato di temi scelti... eppure, nell'incontro con il luogo, quelle costruzioni diventano un *unicum*.

Perché le architetture di Campo Baeza, come i quadri di Morandi, i *NO* e la serie *giallo-oro* di Rothko; i *dripping* di Pollock, disvelano quanto di nuovo si produca in quelle ripetizioni...

«We dream of a white house, serene, full of light, a golden light, where its inhabitants will be happy».

inherent to architectural composition: the Place, the *dispositio* – the distributive clarity – Light as matter: the drawing of the shadows as sole decoration. Baeza knows how to take from the Masters and from ancient architecture not pre-established images, but rather the soul of form itself. To re-live the Lessons of the past, as Tafuri recalled in reference to Alberti (in *Interpreting the Renaissance*), means «combine model and innovation, knowledge and invention, historical distance and the attempt to 'surpass' the antique. As such the *idea* – perfect music of created – cannot be reproduced. However *it can be represented*: in this sense the interpretations it receives, by definition imperfect, are still capable of giving rise to a 'chain' that is virtually infinite. Though the *idea per se* is unattainable, the architect can approach it through a process of refraction, experiment, and perpetual inquiry».

If the idea for the Mexican house is manifested in terms of section, the simplicity of the plan (three-sided), essence of memories and contaminations, is an achievement.

At the centre of the ground floor, the public area opens into a double-height space: an empty cube, an Andalusian courtyard enclosed on three sides by spaces with domestic heights. The entrance, in an almost Islamic concealing of the room, leads to a hidden staircase which serves as vertical distribution element.

On the first floor, the *golden room* looks over, and is seen from the public room, then rises to receive the sunlight from the terrace. The golden room is a living-room, but also the distributive element for the more intimate area (the night-zone).

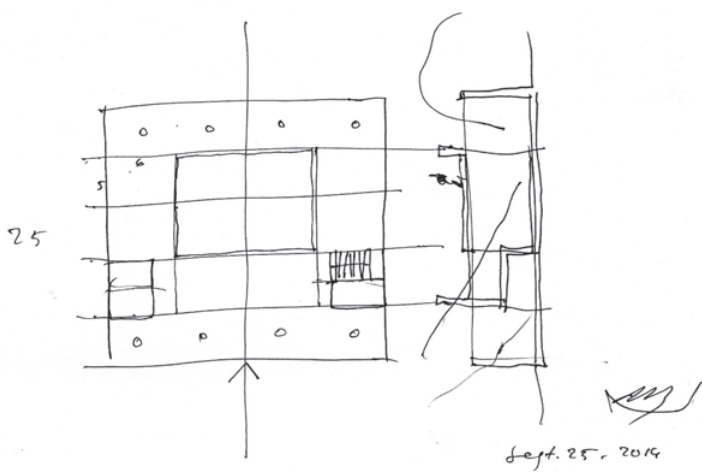
The second floor (the roof terrace) is a large room covered by the sky and inhabited by water: the Patio de los Mirtos of the Alhambra is transported onto the roof. In the white walls which face southward, Campo Baeza invents two horizontal incisions: one is the source of the golden wall; the other is really a device for looking out over the uninterrupted infinity of the magical apparition of the Sierra.

All the emotions, surprises and memories, are enclosed within the mute faces of the white cube.

A high wall, finally, which surrounds the dwelling, encloses the mysteries of the house and of a small garden. These mysteries are poetic atmospheres created by Campo Baeza, generated by the obsessive search for the rules dictated by light and gravity: emptied, eroded blocks, moulded into forms made manifest by the 'mystical' light. Forms which magically transform to welcome the inhabitant – actor and spectator – within the proper light which, like a sundial, marks the passing of the day... Thought accompanies the drawing hand and the drawing hand seems to repeat a limited number of chosen themes... yet, in their encounter with the place, these constructions become an *unicum*.

Because Campo Baeza's architectures, like Morandi's paintings, Rothko's *No's and yellow-gold* series, or Pollock's *drip paintings*, reveal how much of new is produced through those repetitions... «We dream of a white house, serene, full of light, a golden light, where its inhabitants will be happy».

Translation by Luis Gatt



Sulle catene montuose della valle del Rems si erge la cosiddetta «Torre delle nozze», architettura simbolica dedicata agli sposi di Plüderhausen, dove dalla metà degli anni '90 le coppie, dopo il matrimonio in municipio, usano recarsi nel *Streuobstwiese* (prato con frutteto) per piantare un albero da frutto. La torre è un piccolo monumento dal valore di 'soglia' che segna un passaggio fisico ed esistenziale nel percorso compiuto dagli sposi.

The so-called «Wedding Tower» rises from the hills of the Rems Valley. It is a symbolic architecture dedicated to the spouses of Plüderhausen, where since the mid-'90s couples married in the town hall have the custom of visiting the *Streuobstwiese* (field with an orchard) to plant a fruit-tree. The tower is a small monument which represents a 'threshold', marking a physical and existential passage along the spouses' life journey.

Uwe Schröder

La torre sul Rems a Plüderhausen

The tower on the Rems in Plüderhausen

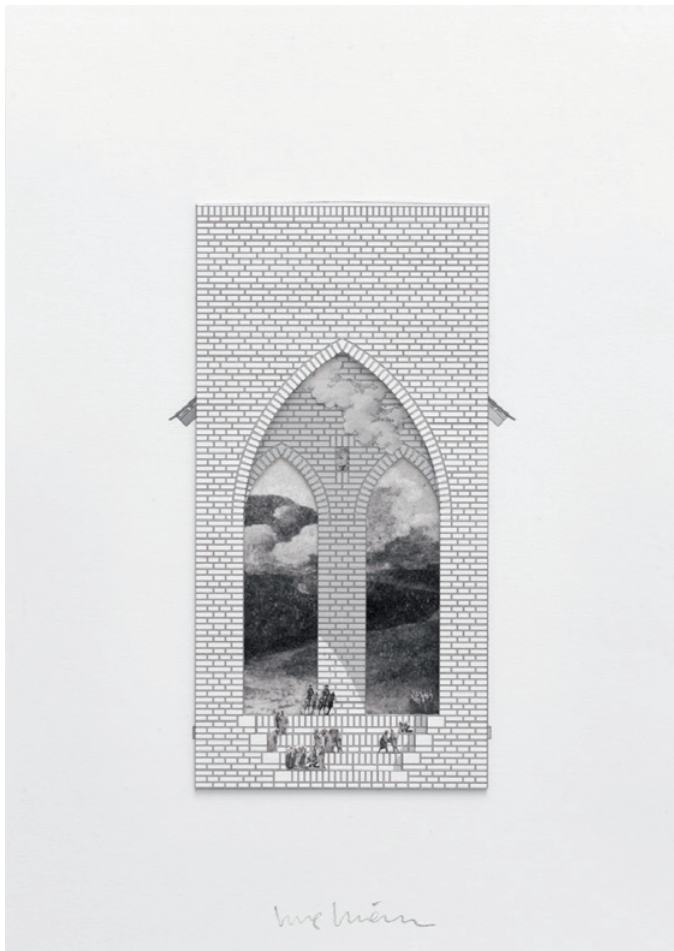
Uwe Schröder

Antefatto [...] Sono già passati poco più di due anni da quando Jórunn Ragnarsdóttir mi chiamò per dirmi del progetto *16 stazioni per la mostra botanica della valle del Rems 2019*. Istantaneamente e senza conoscere altri dettagli, assicurai la mia partecipazione. Nel dicembre 2016 ci fu un primo incontro nel quale i sedici architetti invitati furono assegnati alle sedici città coinvolte. La fortuna volle che mi fosse assegnato Plüderhausen. E lo stesso giorno il sindaco avuto in sorte mi condusse a uno *Streuobstwiese* (prato con frutteto) sopra la città, mi indicò un posto tra gli alberi e mi disse che quello era il luogo prescelto, lì avrebbe dovuto sorgere la 'stazione'. Notai alcuni biglietti appesi agli alberi con sopra stampati dei numeri in grassetto e, alla mia domanda, mi raccontò dell'usanza di Plüderhausen [...].

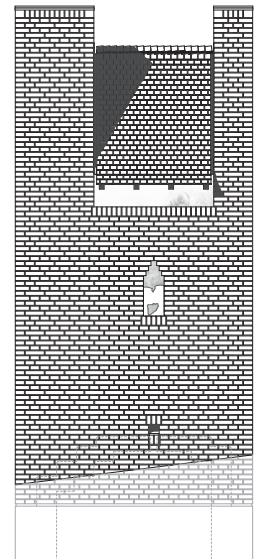
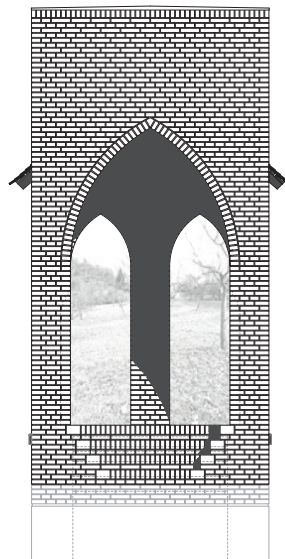
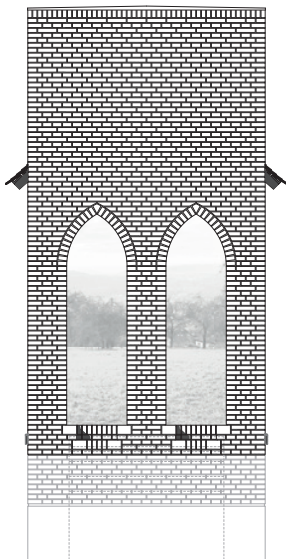
L'usanza. Dalla metà degli anni '90, le coppie di sposi che hanno detto «sì» nel municipio di Plüderhausen piantano un albero da frutto nel cosiddetto «prato delle nozze». Vi sono meli, ciliegi, peri o pruni. Quella che è la ripresa di un'antica tradizione, di fatto contribuisce alla cura e alla salvaguardia del paesaggio, dei frutteti della valle del Rems. Dopo la Guerra dei Trent'anni, i vari signori succedutisi alla guida del paese, imposero degli obblighi – «nel quadro dello sforzo generale per elevare la cultura nazionale» – che ne determinarono l'inizio: i contadini che volevano sposarsi e i richiedenti diritto di cittadinanza erano obbligati a piantare alberi da frutto su strade o terreni comunali, municipi e proprietari terrieri dovevano anch'essi piantare alberi da frutto su entrambi i lati delle strade e dei sentieri, per chi danneggiava gli alberi erano previste punizioni draconiane.

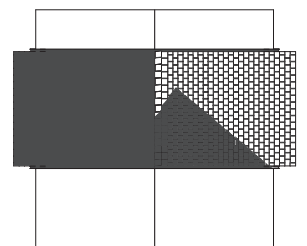
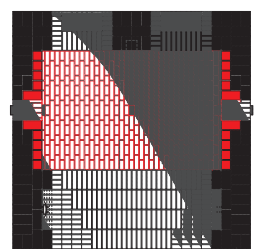
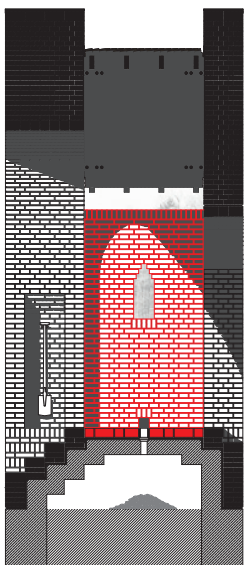
Background [...] It has been a bit longer than two years since Jórunn Ragnarsdóttir phoned to tell me about the project *16 Stations for the Rems Valley Garden Show 2019*. Quite spontaneously, and before being appraised of further details, I agreed to participate. An initial meeting took place in December of 2016, at which the 16 invited architects were assigned 16 different towns and municipalities. A lucky coincidence matched me up with Plüderhausen. And on the very same day, the mayor brought me to a meadow orchard above the town, pointed out a place that was situated in the midst of the trees, and identified it as the intended site. Hanging from the trees, I noticed scraps of paper bearing thickly-printed numbers, and in response to my query, he proceeded to elucidate a Plüderhausen tradition [...].

The Tradition. Since the mid-1990s, every married couple who says «I do» at Plüderhausen Town Hall plants a fruit tree on the so-called «Hochzeitswies» (nuptial meadow). The choices include apple, cherry, pear, and plum. This revival by the community of an 'old custom' serves the preservation and cultivation of the cultural landscape, i.e. the fruit orchards of the Rems Valley. The custom was introduced after a drastic rupture in the everyday life of the region. After the Thirty Years' War, certain ordinances and obligations promulgated by a series of local sovereigns – «in the framework of general efforts to improve the regional culture» – specified that couples planning to marry and applicants for citizenship would be obligated to plant fruit trees along streets or on commons, while municipalities and private landowners were encouraged to plant fruit trees on both sides of streets and roads;



p. 59
Étienne-Louis Boullée
Hochzeitsturm, Tondo - Ansicht - Schnitt, collage 2018
pp. 60 - 61
Il grande arco che guarda verso ovest
foto Stefan Müller
Prospetti, sezioni e piante







*La torre nel frutteto col grande arco che guarda verso ovest
foto Stefan Müller*



Il progetto. Disporre e realizzare spazi in un luogo secondo uno scopo è il compito dell'architettura. Sulle catene montuose della valle del Rems, sopra Plüderhausen, si erge una torre in mezzo a uno *Streuobstwiese*, indicato come «prato delle nozze». La cosiddetta «Torre delle nozze» segna il luogo e offre uno spazio architettonico all'antica usanza.

Istruzioni per l'uso. Il sentiero conduce, attraverso il prato, sotto la chioma degli alberi da frutto fino alla torre. Giungendo da monte si ci avvicina alla torre di mattoni bianchi ingobbiati, che verso il pendio mostra due strette aperture affiancate. Oltre i gradini contenuti nella soglia, gli sposi entrano, insieme ma separatamente ognuno dal proprio ingresso.

Nello spazio interno il mattone perde il suo ingobbio bianco e mostra il coccio rosso. Per un attimo i due si soffermano nella «casa» della torre; davanti a loro la vista si allarga attraverso la cornice del grande arco che si apre ad ovest; nel lontano orizzonte oltre la valle, scintilla la cittadina, sulla quale indugia il sole; più in basso il groviglio di tetti neri dal quale provengono, dove abitano; per un istante si guardano l'un l'altro, ripetendosi la promessa; una moneta portafortuna viene fatta cadere attraverso una fenditura scura posta nel pavimento rosso lastricato; braccio nel braccio, mano nella mano, muovono i propri passi in sincronia verso ed oltre la profonda soglia del grande arco, con lo sguardo rivolto ai gradini; prendono il badile nelle nicchie ricavate nelle profonde spallette; il sentiero conduce, sotto le chiome degli alberi da frutto, attraverso il prato verso il sito prescelto per il loro albero.

Romanticizzare. «Il mondo deve essere romanticizzato. Così si ritrova il senso originario. Romanticizzare non è altro se non un potenziamento qualitativo. [...] Dando al vile un senso elevato, all'abituale un'aura piena di mistero, al conosciuto la solennità dell'ignoto, al finito un'apparenza infinita, così io li romanticizzo»¹.

Spazialità della parete. Le pareti agiscono sullo spazio secondo due direzioni ortogonali separando dentro e fuori, interno ed esterno, stanze e percorsi, case e strade, città e campagna. Le pareti includono ed escludono. Le aperture mettono in connessione gli spazi. Attraverso la finestra la stanza della casa si apre alla strada o al giardino, attraverso la porta le stanze comunicano l'una con l'altra.

Le aperture sono esse stesse spazi, ogniqualevolta permettano di 'stare' all'interno della parete: nella porta, nella finestra, nella nicchia e così via. Le aperture rivelano lo spessore della parete, che d'altro canto – per mezzo di soglie, spalle e architravi – è in rapporto non solo con l'apertura stessa, ma anche con gli spazi contigui dentro e fuori. Qui soprattutto l'architettura deve mostrarsi arte del limite e della transizione².

Perché l'arco? Essendo incapace di fare altro – in assenza di ulteriori elementi di supporto – il mattone forma archi e volte. Le aperture sotto gli archi fanno apparire pesanti le pareti. I carichi vengono deviati fluidamente nella parete e nei pilastri, dissipati a terra. Il 'fluire' radica la parete al suolo e allo stesso tempo ve la fa nascere.

In modo particolare archi e volte contrassegnano la spazialità interna della parete: il carattere protettivo e accogliente del gesto che nello stesso tempo racchiude e apre, ha l'effetto di intensificare lo spazio. L'arco focalizza un centro attraverso il quale condurre lo sguardo e il movimento. Diversamente dall'apertura rettangolare, che semplicemente fora il muro, l'arco sembra

those who harmed the trees, meanwhile, were threatened with draconian punishments.

The Project. The purposeful arrangement and establishment of spaces at places is the task of architecture. Rising from the range of hills of the valley landscape of Rems above Plüderhausen is a tower, which stands in the midst of a fruit orchard known as the «Hochzeitswiese». The so-called «Wedding Tower» marks out a place and offers an architectural space in the old-fashioned way.

Instructions for use. A meandering path leads across the meadow beneath the crowns of the fruit trees and toward the tower. The married couple approaches the white engobed brick tower, which displays a pair of narrow, parallel openings on the side that faces the rising slope, and crosses the threshold, entering the building together, albeit each from a different opening.

In the tower's interior, the brick is divested of its white engobe and displays a red undersurface. For a moment, the two linger within the «house» of the tower; spread out in front of them and framed by a large arched opening is a view toward the west; shimmering on the distant horizon is the large town, above which the sun sets; further down, in the valley, the little town with its warped black roofs, from which the couple has come, and where they reside; for a moment, the two turn toward one another, assuring themselves of the promise they have given; a lucky coin falls through a dark slit in the red plastered floor; arm in arm, hand in hand, the couple walks on together, passing through the deep threshold of the large arch, keeping track of the steps as they descend; taking shovels from the niches in the deep embrasures, they follow the meandering path that leads across the meadow beneath the crowns of the fruit trees and toward the intended location of their own tree.

Romanticizing. «The world must be romanticized. This is how the original sense is found again. Romanticizing is nothing more than a qualitative involution. [...] When I give the commonplace a higher meaning, the customary a mysterious appearance, the known the dignity of the unknown, the finite the appearance of the infinite, I romanticize it»¹.

The Spatiality of the Wall. As a rule, walls are spatially effective on two sides. They run between different rooms, between inside and outside, between rooms and passageways, between houses and streets, between interiors and exteriors, between city and country. Walls simultaneously enclose and exclude. Openings connect spaces. Through the window a room in a house opens to the street or garden, and doors establish connections between one room and the next.

Openings themselves are spaces, whenever they make it possible for an inhabitant to abide within the wall itself: within doorways, windows, niches, and so forth. Openings reveal the thickness of the wall, which in turn stands in a proportional relationship not only – through the threshold, the embrasure, and the lintel – with the space of the opening itself, but in a similar fashion with adjacent rooms, whether outside or inside. It is here in particular that architecture is revealed to be an art of boundaries and transitions².

Why the Arch? Being incapable of anything else – at least in the absence of ancillary forms of support –, brick forms arches and vaults. The openings beneath arches give walls a heavy appearance. Loads are deflected in a fluid manner through the arches into walls and pillars and dissipated into the mass of the earth. This 'flow' allows the walls to be rooted in the ground, so to speak, and to grow out of it.

dilatare l'apertura e ridurre la parete a pilastri, così che la massa muraria rimane percepibile nello spazio dell'apertura.

Geometria simbolica. Puntare il compasso all'imposta dell'arco, descrivere un arco partendo dal punto d'imposta e portarlo fino al centro superiore; quindi, ripetere la procedura dalla parte opposta [...] riunire in un punto ciò che è separato, distante. Geometria simbolica.

Il monumento. «Quando un monumento deve essere sublime» come dice il filosofo «la grandezza delle dimensioni appare necessaria, perché con poche e nel contempo piccole parti l'immaginazione non può elevarsi all'idea dell'infinito»³. Niente affatto. Il sublime – replichiamo noi – non solleva la questione della mera grandezza, ma dell'intensità finalizzata allo spazio e alla forma: 3 x 3 x 6 metri dovrebbero bastare.

Manufatto. Ma lasciamo ancora parlare il vecchio teorico del rivestimento: «Il mattone appaia come mattone»⁴. Un frammento parmenideo, che non parla dell'essere della cosa, non della fuga o del mattone, né dell'ordine né del materiale. L'accento si pone qui sull'«apparire», quindi sul rispecchiamento nell'occhio dell'osservatore, sull'immaginazione e sulla percezione, sul rapporto di proporzionalità, che noi chiamiamo scala.

L'edificio. Per fare apparire lo spazio come tale vi è sempre bisogno della forma, della forma materiale come pavimento, parete e copertura. Non per questo però la forma viene prima dello spazio: prima di tutto l'idea di spazio. Lo spazio architettonico è conseguenza dalla forma architettonica e nondimeno la forma è solo emblema, simbolo dello spazio. 'Forma' è solo forma dello spazio, come 'spazio' è solo spazio dell'abitare. La forma (matrice) si mostra quindi come conio dello spazio (patrice), all'interno come all'esterno; al contrario, lo spazio è matrice dello scopo.

Conclusione. In ultimo, ancora un passo dal mio breve discorso pronunciato alla festa per il completamento della copertura, recentemente svoltasi sul «prato delle nozze»: «Fu presto chiaro: dedicare all'uso uno spazio, edificare allo spazio una casa, comporre per la casa una torre [...] e questo è ciò di cui voglio parlare».

¹ Novalis, *Fragmente und Studien 1797-1798* in G. Schulz (Ed.), *Novalis Werke*, München 2013⁵, p. 384.

² U. Schröder, *Die Wand. Grenze der Architektur – Architektur der Grenze*, in «der architekt» 4/2016.

³ E. Burke, *Vom Erhabenen und Schönen*, Berlin 1956, p. 113.

⁴ G. Semper, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten (Altona 1834)*, in M. Semper, H. Semper (Ed.), *Kleine Schriften*, Berlin/Stuttgart 1884, p. 219.

In a very particular way, arches and vaults delineate the interior spatiality of the wall: the protective and sheltering character of the gesture which both encloses and opens has and intensifying effect on space. An arch focuses the centre, through which the gaze and movement pass. Unlike the rectangular opening, which merely pierces the wall, the arch seems to expand the opening, reducing the wall into pillars, which is arguably why the solidity of the wall seems to remain perceptible in the space of the opening.

Symbolic Geometry. To pierce the circle at the point of support, to take up the point of support lying opposite, guiding the line to the centre above; to then repeat this procedure from the other side [...] to bring together what is separate, distant. This is symbolic geometry.

The Monument. «To the sublime in building» – claims one philosopher – «greatness of dimensions seems requisite; for with only a few, small parts, imagination cannot rise to any idea of infinity»³.

Not at all. The sublime – we would counter – raises not so much the question of the sheer size of a given space, but rather that of intensity aimed at space and form: 3 x 3 x 6 meters should prove to be perfectly adequate.

Craft. But let us now allow the old theoretician of cladding to have his say: «Brick appears as brick»⁴. A Parmenidean fragment that speaks not of the being of things, not of the joint or of the stone, neither of the order nor of the material. The accents here lies on the word «appear», which is to say on its reflection in the eye of the beholder, on imagination and perception, on the proportionality to which we refer as scale.

The Building. In order to have space appear as such, form is always necessary, its material form as floor, wall and roof. The form does not however precede the space: the idea of the space precedes all. Architectural space is dependent upon architectural form, while form is only an emblem, a symbol of space. 'Form' is only the form of the space, just as 'space' is only the space of dwelling. The form (matrix) presents itself therefore as the imprint (patrice) of the space, on the inside as well as on the outside, whereas space, in contrast, is the matrix of a purpose.

Conclusion. In closing, an excerpt from my brief address on the occasion of the recent ceremony celebrating the completion of the roof of the «Hochzeitsturm», adapted here: «It soon became clear: to devote a space to this custom; to construct a house for space, to compose for the house a tower [...] this is what I wish to speak about».

Translation by Luis Gatt

¹ K. Ameriks et al (Ed.), *The Cambridge Companion to German Idealism*, Cambridge 2000, p. 227.

² U. Schröder, *Die Wand. Grenze der Architektur – Architektur der Grenze*, in «der architekt», 4/2016.

³ E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, Oxford 2015, p. 62.

⁴ G. Semper, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten (Altona 1834)*, in M. Semper, H. Semper (Ed.), *Kleine Schriften*, Berlin/Stuttgart 1884, p. 219.

La casa che Paolo Zermani realizza lungo la Via Francigena è una sosta lungo il cammino. Lambita dalla strada ma arroccata su di un poggio, penetrata dal paesaggio ma avvolta su se stessa, questa severa architettura ha in sé una duplice valenza, di apertura verso il mondo esterno e di chiusura entro uno spazio intimo, protetto. Le 'misure' della casa paiono nascere dall'incedere lento del cammino, dove il passo è scansione, metro delle distanze.

The house that Paolo Zermani built on the Via Francigena is a rest along the way. Located next to the road yet perched on a knoll, penetrated by the landscape yet enveloped in itself, this severe architecture holds a double value, of openness toward the exterior and of enclosure within an intimate and protected space. The 'measures' of the house seem to originate in the slow pace of the route, where the step is articulation, the measure of distances.

Paolo Zermani

Casa sulla Via Francigena a Gabbiano

House on the Via Francigena in Gabbiano

Giuseppe Cosentino

In *Paesaggi del Regno* Flavio Cuniberto riconosce nei luoghi francescani una peculiare duplice natura, un doppio movimento che si realizza nel ritmo predicante dell'andare e in quello contemplativo dello stare¹. Nel cammino francescano il progredire si compie con un passo capace di misurare le distanze e nella sosta si genera lo spazio del soggiornare ovvero dell'abitare, che con le parole di Francesco è l'atto di «prendere molti luoghi»². Le soste diventano quindi i nodi e i punti di ripartenza del cammino.

La casa che Paolo Zermani realizza è una sosta lungo il percorso della Via Francigena, in un punto storicamente segnato dalla presenza della Casa Torre del Germinio Vecchio, struttura difensiva costruita dalla famiglia Pallavicino³. Posto a lato della collina, evocando un alto basamento che emerge dalla terra, l'edificio a forma di L trova un completamento nel dialogo che instaura con l'antica torre. La casa, in mattoni come la preesistenza, rinsalda un legame intimo e primigenio con la terra. L'esterno è definito da un muro di cinta, anch'esso in mattoni, quasi un'allusione all'antico ruolo difensivo. Il restauro della torre ne recupera la funzione di baluardo nella pianura padana, ma declinato come punto di osservazione che abbraccia il vasto orizzonte dall'Appennino alle Alpi.

L'ingresso è segnato da una grande scala che entra nel basamento e conduce ad una quota superiore, dove il portico, rivolto verso il paesaggio, esprime già il carattere contemplativo dello stare. La sezione dell'edificio asseconda l'orografia della collina collegando le differenti quote del terreno. Dal suo basamento, la casa osserva e scruta l'ampio orizzonte,

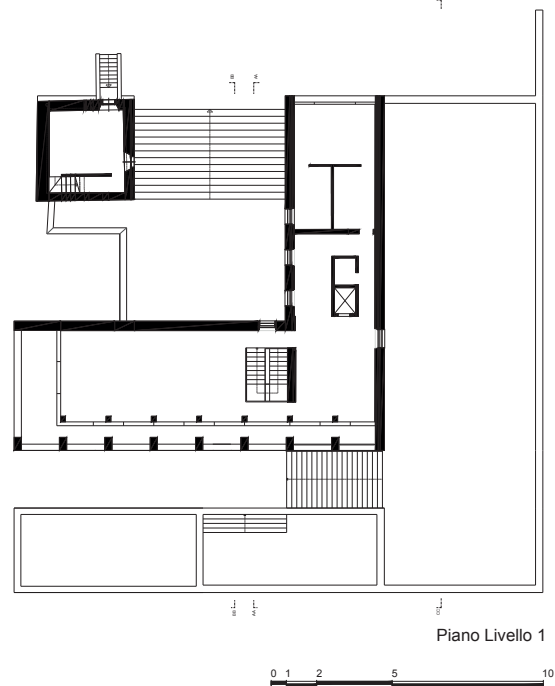
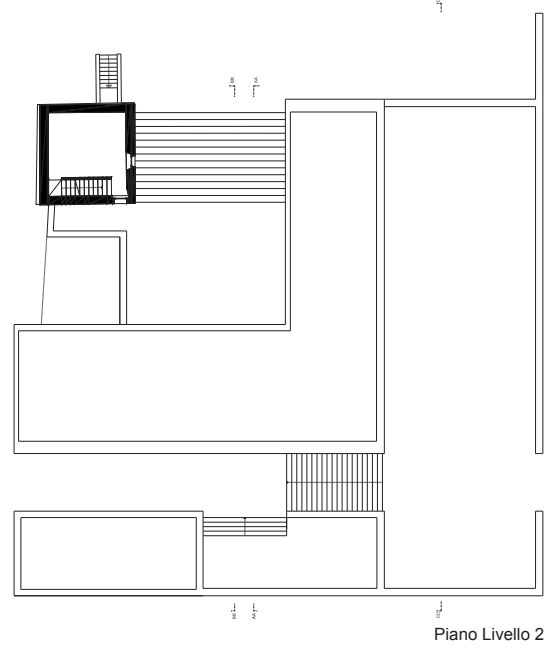
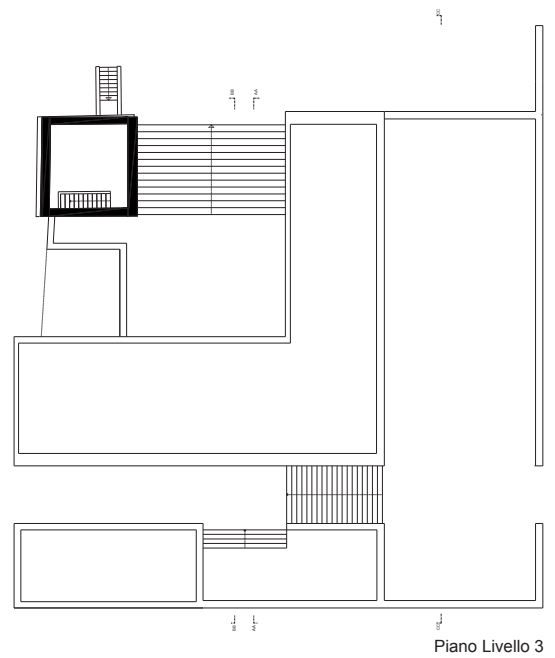
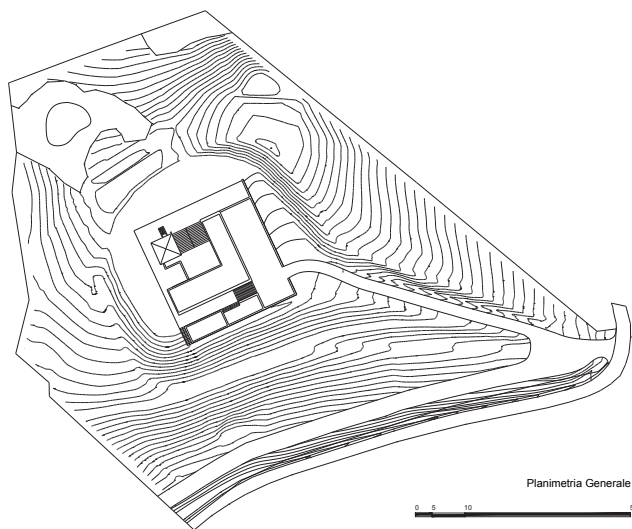
In *Paesaggi del Regno*, Flavio Cuniberto recognises in Franciscan places a peculiar double nature, a double movement that takes place at the preaching rhythm of going, and at the meditative rhythm of being, or rather staying¹. In the Franciscan path progress is made at a pace that is capable of measuring the distances and the moment of rest generates the space of staying, or dwelling, which in Francis' words is the act of «prendere molti luoghi»². The rests thus become hubs and places where the journey begins again.

The house that Paolo Zermani built on the Via Francigena is a rest along the way, at a place historically marked by the presence of the Tower House of Germinio Vecchio, a defensive structure built by the Pallavicino family³. Placed at one side of the hill, and evoking a high base that emerges from the earth, the L-shaped building finds completion in the dialogue with the ancient tower. The house, made of bricks like the older structure, reinforces an intimate and primordial connection to the earth. The exterior is determined by an enclosure wall, also in brick, which is almost an allusion to the ancient defensive role. The restoration of the tower recovers its function as a bastion in the Po valley, yet interpreted as an observation point over the vast horizon from the Apennines to the Alps.

The entrance is marked by a great staircase that enters into the base of the tower and reaches an upper level, where the portico, which faces the landscape, already expresses the contemplative nature of being/staying. The section of the building follows the orography of the hill and connects the various levels of the terrain.

From its base, the house observes and scrutinises the vast horizon, and is also the prominent place to look at in order to find orientation in the time of history and in the space of these places,





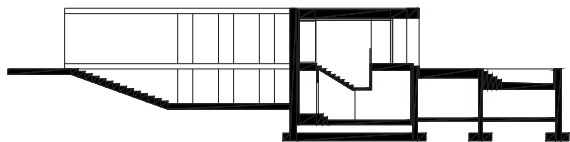
Casa sulla Via Francigena
 Gabbiano (PR)
 2018

progetto: Paolo Zermani e Eugenio Tessonì
interni: Emanuela Venturini
collaboratore: Rocio Fernandez Lorca
fotografie: Mauro Davoli

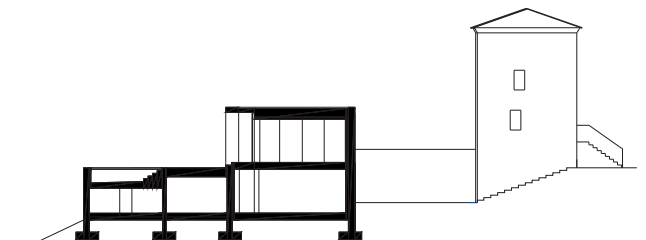








Sezione A-A



Sezione B-B





ed è al contempo luogo preminente a cui guardare per orientarsi nel tempo della storia e nello spazio di questi luoghi, punto notevole dal quale transitano le misure nuove e antiche dell'architettura. In questo senso, si può affermare che essa contribuisce a ridisegnare la topografia dei luoghi, inserendosi in modo discreto e sensibile in un paesaggio dove i campanili delle chiese, i castelli, le torri difensive sono ancora punti di riferimento geografici e, in quanto tali, espressione identitaria dei luoghi.

Senza cedere ad alcuna deriva nostalgica, l'edificio evoca un ricordo non vissuto, eppur sopravvissuto nei frammenti di questo paesaggio denso di memoria, istaurando relazioni fisiche, visive, concettuali in grado di ridare forza alla ormai flebile struttura del territorio ordita sulle fitte traiettorie di pellegrini e viandanti. Come un antico agrimensore, o forse potremmo dire come un moderno 'archimensore', dalla terra e dal paesaggio Zermani trae la misura del comporre, quella misura che, «materiale attingibile, si trasferisce alla terra intesa come struttura del paesaggio, infine alla terra come luogo dell'anima»⁴.

Così le 'misure' della casa paiono nascere dall'incedere lento del cammino, dove il passo è scansione, metro delle distanze.

Lambita dalla Francigena ma arroccata su di un poggio, penetrata dal paesaggio ma avvolta su se stessa, questa severa architettura ha in sé una duplice valenza, di apertura verso il mondo 'fuori' e di chiusura entro uno spazio intimo, protetto. In fondo è questo il significato ultimo dell'abitazione per l'uomo. Scrive Kafka: «È bello avere per la vecchiaia che si avvicina una tana siffatta, rifugiarsi sotto un tetto quando comincia l'autunno»⁵.

Il cuore della casa è quindi la corte interna, il luogo in cui il nuovo, affondando le radici nell'antico, trova con esso un intenso dialogo. Lo spazio si configura come una piazza, luogo di incontro di due paesaggi, quello dello spazio fisico costruito, e quello interiore, dell'arte, in cui i ricordi affiorano, nell'angolo acefalo di Igor Mitoraj, come reperti archeologici da un corpo in rovina. Questo incontro non poteva che realizzarsi sulla Via Francigena, per secoli luogo di transito di uomini, idee, culture. Lo spazio è di elevato lirismo: la scala, la scultura, l'antica torre, il basamento e la linea dell'orizzonte compongono con misurata discrezione il paesaggio di una Piazza d'Italia.

a notable point where the new and ancient measures of architecture coincide. In this sense, it can be affirmed that it contributes to the re-designing of the topography of places, inserting itself discretely and with sensibility in a landscape where the bell-towers of churches, castles and defensive towers are still geographical reference points and, as such, expressions of the identity of places.

Without any nostalgic deviations, the building evokes a memory that was not lived, yet survived in the fragments of this landscape, dense with memory, establishing physical, visual, and conceptual relations capable of giving strength back to the now faint structure of the territory, which was woven by the dense trajectories of pilgrims and wayfarers.

Like an ancient land surveyor, or perhaps we could say like a modern 'archimensore', Zermani takes, from the earth and from the landscape, the measure which, «as a material which can be tapped, transfers to the ground, understood as structure of the landscape, and finally to the earth as abode of the soul»⁴.

Thus the 'measures' of the house seem to originate in the slow pace of the route, where the step is articulation, the measure of distances. Located next to the road yet perched on a knoll, penetrated by the landscape yet enveloped in itself, this severe architecture holds a double value, of openness toward the exterior and of enclosure within an intimate and protected space. This is, deep down, the meaning of man's dwelling. Kafka says: «It is good to have, when old age that approaches, a den such as this, to shelter under a roof when Autumn begins»⁵.

The heart of the house is the interior courtyard, the place where the new, with its roots deep into the past, establishes an intense dialogue with it. The space is configured as a square, the place where two landscapes meet, that of the physical built space, and the interior one of art, in which memory surfaces, in Igor Mitoraj's acephalous angel, like the archaeological remains of a ruined body. This meeting could only take place on the Via Francigena, which for centuries was a place where men, ideas and cultures transited. The space has a high level of lyricism: the staircase, the ancient tower, its base and the line of the horizon compose with measured discretion the landscape of a Piazza d'Italia.

Translation by Luis Gatt

¹ Nel testo a cui si fa riferimento l'autore conduce un viaggio alla ricerca del significato di luogo attraverso i paesaggi dell'Italia centrale, segnati dalla spiritualità francescana, F. Cuniberto, *Paesaggi del Regno*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2017.

² Nei *Fioretti* in riferimento al viaggio di Francesco verso Santiago si legge «ch'egli dovea prendere molti luoghi per lo mondo, però che l'Ordine suo si doveva dilatare e crescere in grande moltitudine di frati. E per questa rivelazione, cominciò Santo Francesco a prendere de' luoghi in quelle contrade», G. Davico Bonino (a cura di), *I Fioretti di San Francesco*, Einaudi Editore, Torino 1974 cap. IV, FF, p. 12.

³ Cfr. P. Zermani, *Casa sulla Via Francigena*, in catalogo *Identità dell'architettura italiana 17*, Diabasis, Parma 2019.

⁴ P. Zermani, *Architettura: luogo, tempo, terra, luce, silenzio*, Electa Mondadori, Milano 2015, p. 57.

⁵ F. Kafka, *Racconti*, E. Pocar (a cura di), I Meridiani Mondadori, Milano 1970, ed. consultata, *Kafka Tutti i racconti, pensieri e aforismi*, Newton Compton Editori, Roma 2010, p. 763.

¹ In the text in reference the author travels in search of the meaning of the place through the landscapes of central Italy, marked by Franciscan spirituality, F. Cuniberto, *Paesaggi del Regno*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2017.

² In the *Little Flowers of St. Francis* the following is said in reference to the Saint's journey to Santiago: «ch'egli dovea prendere molti luoghi per lo mondo, però che l'Ordine suo si doveva dilatare e crescere in grande moltitudine di frati. E per questa rivelazione, cominciò Santo Francesco a prendere de' luoghi in quelle contrade» («how he would found many convents all over the world, and how his Order would increase and multiply into a great multitude of brethren. After this revelation St. Francis began to found convents in that country»), G. Davico Bonino (ed.), *I Fioretti di San Francesco*, Einaudi Editore, Turin 1974 cap. IV, FF, p. 12. English translation taken from Arthur Livingston's version as published by the Christian Classics Ethereal Library, <https://www.ccel.org/ccel/meditation/weebly.com/uploads/4/3/5/7/4357357/flowers.pdf>

³ See P. Zermani, *Casa sulla Via Francigena*, in the catalogue *Identità dell'architettura italiana 17*, Diabasis, Parma 2019.

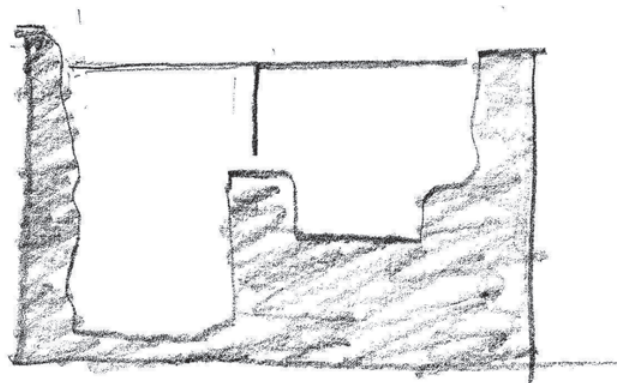
⁴ P. Zermani, *Architettura: luogo, tempo, terra, luce, silenzio*, Electa Mondadori, Milan 2015, p. 57.

⁵ F. Kafka, *Racconti*, E. Pocar (ed.), I Meridiani Mondadori, Milano 1970, consulted edition, *Kafka Tutti i racconti, pensieri e aforismi*, Newton Compton Editori, Rome 2010, p. 763.



Il progetto di salvaguardia e ripristino di una dimora fortificata nelle inglesi Central Midlands non occulta le cicatrici della storia ma le ri-attiva come fonte e risorsa del disegno. Tra artefatto e natura, tra interno ed esterno, tra antico e contemporaneo, tra consumazione e in-compiuto, si aprono molteplici spazialità capaci di articolare una domesticità tanto serena quanto inquieta.

The project for safeguarding and renovating a fortified manor house in the English Central Midlands does not conceal the scars of history but rather re-activates them as a source and re-source of the design. Between artifact and nature, interior and exterior, ancient and contemporary, between consumption and incompleteness, many spatial spaces are opened which are capable of articulating a domesticity that is as serene as it is restless.



Witherford Watson Mann Architects

Astley Castle nel Warwickshire

Astley Castle in Warwickshire

Fabrizio Arrigoni

*And what I can redress,
As I shall find the time to friend, I will.*

Macbeth, IV,III

Nel 2006 lo studio londinese Witherford Watson Mann Architects¹ si aggiudica il concorso per il ripristino di una dimora fortificata denominata Astley Castle, nei pressi di Nuneaton nel nord della contea dello Warwickshire, nelle inglesi Central Midlands². Continue trasformazioni hanno profondamente mutato l'originario *motte-and-bailey* normanno risalente all'XI-XIII secolo: nel XV secolo le prime addizioni all'impianto quadrangolare poi una riconfigurazione sotto il casato Grey, metà del XVI secolo, sino al raddoppio ed oltre delle superfici tra il XVII ed il XIX secolo. Il 3 aprile 1978 un esteso incendio consegnava l'immobile all'abbandono. Nel marzo 2010 il Landmark Trust – un ente di beneficenza concessionario del bene – raccoglie 2,5 milioni di sterline per il suo recupero a residenza temporanea. L'edificio è aperto al pubblico nel luglio del 2012, dopo 84 settimane di cantiere; l'anno seguente l'opera, tra sei selezionate, vince la diciottesima edizione del prestigioso RIBA Stirling Prize.

La proposta di WWM si basa su un principio statico-compositivo semplice quanto inequivocabile. Il consolidamento dell'involucro esistente è affidato ad una seconda struttura continua ammortata sulle murature in pietra rimaste su cui poi far poggiare un nucleo in legno pensato come successivo *frame* responsabile di inedite spazialità interne. Un approccio definito dagli stessi autori «full contact», pienamente poetico nella doppia accezione del termine: relativo al fare, alla sua *ratio* costruttiva ed alla visione più generale che il progetto dispiega. La scelta prima, generatrice del disegno, è

*And what I can redress,
As I shall find the time to friend, I will.*

Macbeth, IV,III

In 2006 the London studio Witherford Watson Mann Architects¹ was awarded the competition for the renovation of a fortified manor house known as Astley Castle, near Nuneaton, in the north of County Warwickshire, in the Central Midlands of England². Continuous transformations had deeply changed the original Norman *motte-and-bailey*, which dates back to the 11th-13th centuries: during the 15th century the first additions to the rectangular layout were made, it was later rebuilt under the Greys in the mid-16th century, and finally its size was more than doubled between the 17th and 19th centuries. On April 3rd, 1978, it was largely destroyed by a fire. In March 2010 the Landmark Trust – a British building conservation charity – raised 2.5 million Pounds for its restoration as a temporary residence. The building opened to the public in July, 2012, after 84 weeks of on-site work; the following year the project won, among six contenders, the 18th edition of the prestigious RIBA Stirling Prize.

The proposal of studio WWM is based on a simple and unequivocal static-compositional principle. The consolidation of the existing shell is entrusted to a second continuous structure that is clamped onto the remaining stone masonry, which in turn supports a timber nucleus that is conceived as a subsequent 'frame' for the creation of the new interior spaces. This is an approach which the architects defined as «full contact», fully poetical in the double sense of the word: in terms of the doing, its constructive *ratio*, and of the more general vision that the project deploys. The first choice, generator of the de-

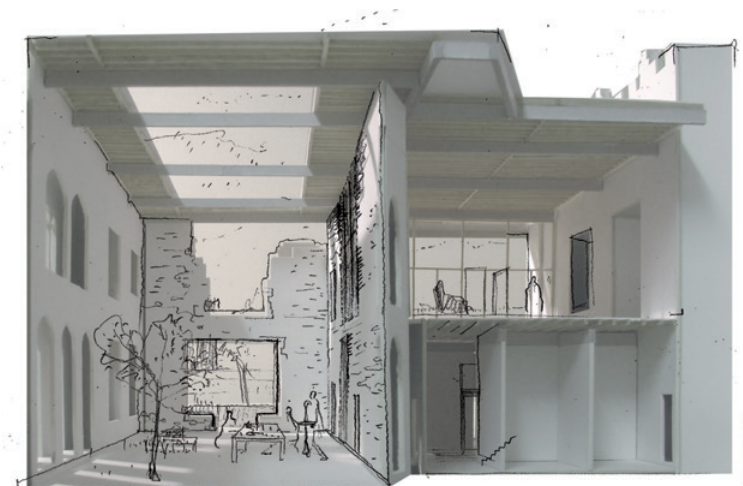
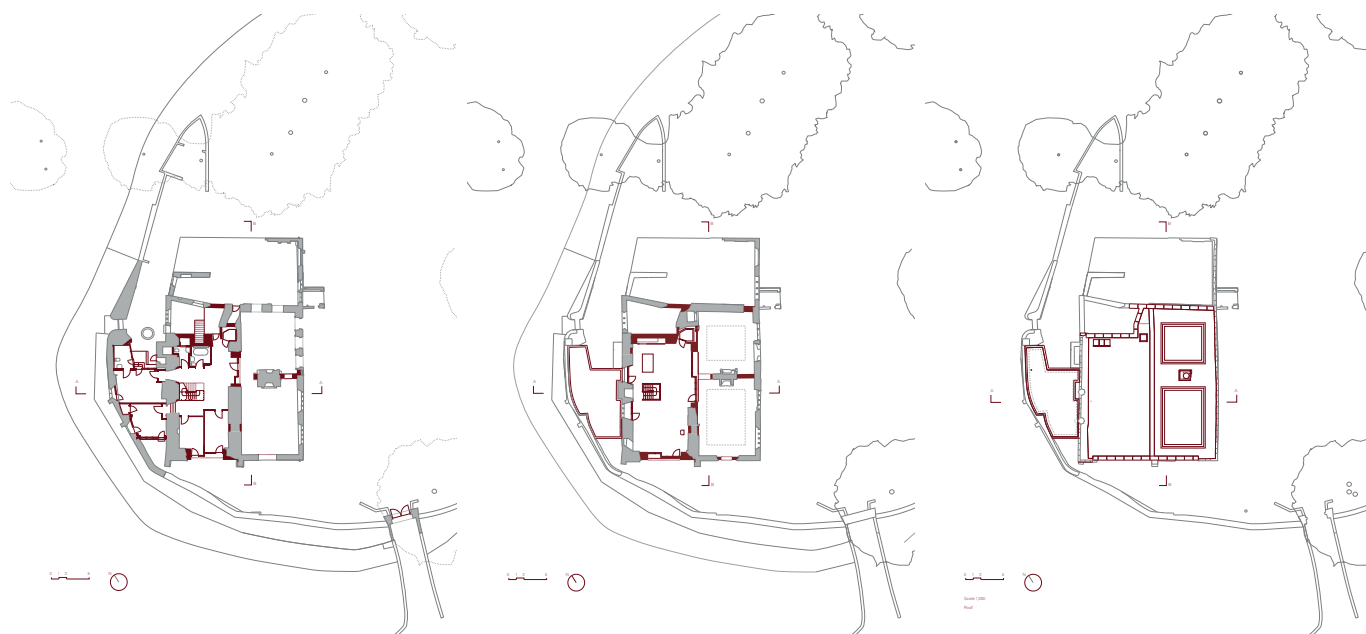


Astley Castle
Astley, Warwickshire, England
Concorso 2006
Progetto-costruzione 2007-2012

Progetto: Witherford Watson Mann Architects

L'autore ringrazia William Mann per la gentile disponibilità mostrata

p. 76
 Schizzo
 p. 77
 Veduta dalla corte di ingresso verso la campagna a levante
 foto n.d.
 p. 78
 Planimetria del sito
 Piante
 Schizzo di studio
 Sezione
 p. 80
 La corte di ingresso
 foto Greg Storrar (commons.wikimedia.org)
 Passaggio tra le due corti
 foto Philip Vile
 p. 81
 Corte a meridione
 foto Philip Vile
 p. 82
 Vista da sud-est
 foto Philip Vile
 p. 83
 Vista da sud-ovest
 Vista da meridione
 foto Philip Vile
 Dettaglio facciata e finestre



stata quella di non ripristinare la condizione che precedeva il disastroso incendio e procedere ad una riformulazione degli ambienti di vita operando una libera interpretazione delle vocazioni latenti tra i resti della fabbrica: «We have not restored Astley Castle; we have, rather, maintained the ruin and inhabited its core»³. Nel suo sviluppo verticale il rifacimento si adegua alle altezze del secolo decimo sesto rimanendo al di sotto dei profili merlati e con un assetto volumetrico minore rispetto alle consistenze di fine Ottocento. Il gesto più forte è consistito nella volontà di congelare alcune delle lacune subite senza immaginarne totali risarcimenti; da qui l'intuizione di occupare solo l'area della *fortified manor*, lasciando che le ali cinque-seicentesche sopravvivano nell'ambigua condizione di corti o corti-giardino (*forecourts*), spazi circoscritti ed esposti alle intemperie. A tale riguardo William Mann richiama il padiglione dell'Esprit Nouveau di Le Corbusier dove un sottile albero interrompe la continuità dell'architettonico fissando un'eccentrica coappartenenza di artificio e natura, giardino e casa, ma potremmo anche supporre la fascinazione esercitata dalla casa romana, o più estesamente dalla casa mediterranea con la sua attiva, continua compartecipazione di dentro e fuori, raccolto ed aperto: «Time is not just embedded in the walls, but alive in the constantly altering quality of daylight. The castle is like a sundial, with the inner core illuminated through the perforated outer shell. It breathes out and in with the seasons: the sheltered courts welcome the guests into the warm summer air, but in winter allow in the rain and snow, seen but not felt in the warmth of the first floor hall»⁴. Le pareti che cingono le due corti terminano contro un breve oggetto ad anello rivolto verso l'interno dello spazio; tale soluzione è stata adottata dopo che alcuni test svolti presso l'University College di Londra hanno fugato i dubbi circa la diminuzione dell'irraggiamento diurno in conseguenza di tale schermo; il ruolo svolto dalla corona è di ancorare le pareti tra loro contribuendo al sostentamento ed alla protezione delle superfici murarie su cui essa si imposta; *a fortiori* tale accorgimento sembra denunciare l'impossibilità di portare a termine l'impresa, l'inattuabilità di ogni compiutezza; e di tale stato di tensione offre testimonianza il recupero del camino in una sala dove gli arredi della quotidianità rivaleggiano con il senso del disfacimento e della perdita⁵. Si squaderna dunque la drammaturgia sottesa: l'impasto di artefatto e tempo, un involuppo di pathos e resistenza come suggerito dagli architetti; di tale dramma fanno parte i vulnerati infissi lignei e le tavole degli scuri lasciate appese nel loro stato di avanzi, le patine e le smangiature preservate negli alzati, ma sopra ogni altro espediente la messa a punto di un palco sotto le mentite spoglie di una ampia finestrata al piano nobile affacciata sulla scena-stanza della consumazione⁶. E frutto di ingegno (*wit*) la soluzione d'attacco tra il lembo residuo e la nuova parete-palco: una piattabanda a T in calcestruzzo innestata al filo superiore dell'imbotto delle finestre tale da consentire la smaterializzazione dell'angolo tra la parete nord (XVI secolo) e quella ad est (nucleo fortificato), realizzando una connessione percettiva ed una simultaneità temporale tra ambienti da sempre separati. Una ricerca di inclusione che si espande ai tratti del paesaggio e che possiamo riscontrare anche nelle forature a tutta altezza a sud in direzione della chiesa della collegiata di Santa Maria o nelle finestre strombate rivolte ad occidente, verso le campagne. Una congerie d'intendimenti e motivi che alcuni critici hanno accostato al lavoro di Alison e Peter Smithson sulle spoglie di un cottage a Fonthill nel 1958. Attraversata la corte di ingresso a nord, si guadagna la hall su cui convergono quattro camere – due ricavate nel perimetro medievale, due nell'intervallo che si dilata tra quest'ultimo ed il tracciato della cinta muraria – con i relativi servizi e minuti *walled gardens*. Una scala di legno di rovere, in guisa di volume autonomo, staziona quasi in mezz'aria e conduce al primo livello

sign, was that of not restoring the conditions that existed prior to the devastating fire, and to proceed instead by reformulating the living spaces by carrying about a free interpretation of the latent vocations present among the remains of the building: «We have not restored Astley Castle; we have, rather, maintained the ruin and inhabited its core»³. In its vertical development the re-doing adapts to the heights of the 16th century, remaining under the crenellations and with a volumetric layout that is more reduced than it was toward the late 19th century. The strongest gesture was to preserve some of the existing gaps, in other words not envisaging a full repair; hence the intuition to occupy only the area of the fortified manor, ascribing to the 16th and 17th century wings the ambiguous role of courtyards or forecourts, of enclosed spaces exposed to the elements. In this regard, William Mann recalls the pavilion of Le Corbusier's Esprit Nouveau, where a slender tree interrupts the continuity of the architecture by setting an eccentric coexistence of artifice and nature, of garden and house, yet we can also suppose the fascination for the Roman house, or more generally of the Mediterranean house with its active, continuous sharing of inside and outside, of enclosed and open: «Time is not just embedded in the walls, but alive in the constantly altering quality of daylight. The castle is like a sundial, with the inner core illuminated through the perforated outer shell. It breathes out and in with the seasons: the sheltered courts welcome the guests into the warm summer air, but in winter allow in the rain and snow, seen but not felt in the warmth of the first floor hall»⁴. The walls that enclose the two courtyards terminate in a brief ring-shaped protrusion toward the interior of the space; this solution was adopted after a series of tests carried out at University College in London dispelled any doubts concerning the decrease of sunlight as a consequence of the said solution; the role played by the crown is to anchor the walls to each other, thus contributing to the support and protection of the masonry surfaces on which it is placed; this expedient seems to denounce the impossibility of fully carrying out the endeavour, the unattainability of completeness; and witness to this state of tension is the restoration of the fireplace in a living-room where the everyday furniture and decoration compete with the sense of decay and loss⁵. The subtended drama is therefore spread open: the mixture of artifact and time, an envelope of pathos and resistance, as suggested by the architects; part of this drama are the damaged timber doors and windows and the battens of the shutters left hanging in their condition of remains, the patina and the corroded elements preserved in the facades, and above all other the creation of a platform under the false remains of a large window on the first floor which faces onto the stage-room of the consumption⁶. The connection between the remaining limb and the new wall-platform is ingenious: a T-shaped cement flitch beam inserted to the upper edge of window frames so as to permit the dematerialising of the corner between the northern wall (which dates back to the 16th century), and the one to the east (fortified nucleus), thus creating a perceptive connection and a temporal simultaneity between spaces that have always been separate. A search for inclusion that extends to sections of the landscape and which we find also in the full height openings to the south, in the direction of the Collegiate Church of St. Mary the Virgin or in the splayed windows oriented to the west, in the direction of the fields. An amass of intentions and purposes that some critics have compared to the work carried out by Alison and Peter Smithson on the ruins of a cottage in Fonthill in 1958. After traversing the entrance courtyard, located to the north, one reaches the hall, onto which four rooms converge – two obtained from the Mediaeval perimeter, two from the space between the latter and the surrounding wall – each with their services and minute walled gardens. An oak staircase, almost as a self-standing volume, is located almost in the middle and leads to the first floor,



distribuito come zona giorno e cucina; l'incavo sull'angolo a nord-est dove si incastrava la primitiva scala a chiocciola ospita ora una piattaforma elevatrice. Una *collocatio* che permette al *living* di godere di ampi sguardi sul suo diretto intorno e di proseguire nei rovesciamenti, negli scambi che l'intervento allestisce (tra ereditato ed aggiunto, tra esterno ed interno, tra sopra e sotto...). I sette vani a nord di matrice ottocentesca le cui insufficienze costruttive hanno condotto ad un irreversibile decadimento non sono stati riedificati; rimosse le macerie superstiti si danno in loro sostituzione le prime pertinenze della casa, definite da alte murature cieche e dai lacerti non ricomposti di vecchie pareti, stanze-recinti sotto il cielo capaci di enfatizzare un laconico non-finito. L'esortazione a salvaguardare la riconoscibilità del manufatto originario da successivi interventi riparatori espressa nel *Manifesto for the Society for the Protection of Ancient Buildings* (1877) di William Morris e Philip Webb, ha avuto tra i suoi corollari quello di promuovere una logica disgiuntiva enfatizzando la figura dell'antitesi, della collisione tra antico e nuovo.

L'operatività di WWM, viceversa, è distante sia dal dover tradire una palese discontinuità, sia da strategie mimetico-consolatorie e conferma la volontà di non espungere la stessa condizione di relitto dalla storia materializzata della fabbrica: «ruin is an ambivalent figure. The ruin represents disintegration and distillation: it is both

which serves as day-zone and kitchen; the recess on the north-east corner where the primitive spiral staircase used to be now houses a platform lift. A *collocatio* which provides the living-room with views over its immediate surroundings and to continue with the interactions that the intervention offers (between inherited and added, exterior and interior, above and under, etc.). The seven rooms to the north, originally added in the 19th century, and whose building defects led to an irreversible process of decay were not renovated; all residual remains were removed and in their place the first section of the house was located, defined by high blind walls and the non-recomposed fragments of old walls, rooms-enclosures under the sky which emphasise a laconic sense of the un-finished. The exhortation to safeguard the recognisability of the original building by subsequent repair interventions, as expressed in William Morris and Philip Webb's *Manifesto for the Society for the Protection of Ancient Buildings* (1877) included among its corollaries that of promoting a disjunctive reasoning, emphasising the figure of the antithesis, of the collision between ancient and new.

The WWM operations are thus far from both wishing to reveal an obvious discontinuity, and from any mimetic-consolatory strategies, and confirms the desire to not entirely remove the condition of ruin from the material history of the building: «a ruin is an ambivalent figure. The ruin represents disintegration and distillation: it is both



anti- architecture and pure architecture. Decay strips away all that is superficial or ornamental, leaving only a structure in fragile equilibrium. The ruin internalises the complex order of natural forces, juxtaposing the irregular geometries of collapse with the rectilinear ones of construction»⁷. Un approccio ben temperato che genealogicamente possiamo accostare a certe ricomposizioni döllgastiane salvo che qui maggiore risulta la disconnessione dell'inserito rispetto alle sintassi d'origine e più forte la funzione straniante giocata dal reperto rinvenuto⁸. Il set delle materie selezionate discende dagli assunti descritti. Il manto lapideo è stato rinforzato iniettando resine (*cintec drilling*) e l'ossatura principale è stata affidata a travi in calcestruzzo mentre tutte le strutture secondarie sono state eseguite in legno, quasi la cifra tattile della domesticità ritrovata. La carpenteria dei solai è stata realizzata con travi lamellari di pino il cui colore spento è stato giudicato idoneo per accordarsi con le tonalità delle preesistenze. Le partizioni delle stanze e le porte sono in multistrato di betulla, montato secondo pannellature di uguale dimensione. I cordoli e gli architravi delle nuove forature sono in calcestruzzo prefabbricato la cui morbida levigatura si deve all'impiego di inerti fini ed ad un bagno in acido acetico. Le muraglie, irrigidite da diaframmi trasversali ogni 90 centimetri, sono state infine re-integrate impiegando bassi mattoni⁹ capaci di seguire con fedeltà gli orli della

anti-architecture and pure architecture. Decay strips away all that is superficial or ornamental, leaving only a structure in fragile equilibrium. The ruin internalises the complex order of natural forces, juxtaposing the irregular geometries of collapse with the rectilinear ones of construction»⁷. A well-tempered approach which we can genealogically place alongside certain Döllgastian recompositions, except for the fact that in this case the disconnection between the insertion and the original syntax is greater, while the estranging role played by the find thus obtained is stronger⁸. The set of selected materials derives from the described hypotheses. The stone layer was reinforced by injecting resins (*cintec drilling*) and the main structure was entrusted to concrete beams, while all the secondary structures were made in timber, serving as the tangible symbol of the recovered domesticity.

The floors were made using lamellar pine beams whose dull colour was considered to be ideal for blending with the pre-existing tones. The partitions of rooms and the doors are in birch plywood mounted in equal-sized panels. The ring beams and architraves of the new openings are in prefabricated concrete, whose soft polished surface is due to the use of fine aggregates and an acetic acid wash. The walls, strengthened by transverse diaphragms placed at 90 cm intervals, were finally reintegrated with the use of low bricks⁹ which accurately follow the rim of the ruin while remaining at



rovina rimanendo, rispetto ad essa, su un piano di poco ribassato; i colori dell'impasto e della malta si imparentano alle dominanti cromatiche delle arenarie e dei calcari, affidando alla compatta regolarità del rammento il compito di fissare lo scarto dal tormentato costruito storico.

a slightly lower level; the colours of the mix and of the mortar relate to the dominant colours of the sandstone and of the limestone, entrusting to the compact uniformity of the repairs the function of bridging the distance from the tormented historical building.

Translation by Luis Gatt

¹ Lo studio fondato da Stephen Whiterford Christopher Watson e William Mann nel 2001 si è distinto per aver vinto tre edizioni di European per la costruzione di edilizia residenziale sociale (1999; 2001; 2006). Su Astley Castle cfr. D. Dornie, J. Gaspari, *Material Imagination in Architecture*, Routledge, London New York 2016, pp. 25-32; J. Davis, *Reflections on the deep structure of place; ruin and transformation, decay and construction Cities and other ruins: Reflections on Astley Castle*, in «Arq. Architectural Research Quarterly», volume 18, issue 01, marzo 2014, pp. 15-19; N. Braghieri, *Un malinconico acquarello: il recupero di un castello inglese* in «Casabella» n. 830, ottobre 2013, pp. 36-43. *Stirling Prize Winner: Astley Castle renovation by Whiterford Watson Mann* in «Architectural Review», settembre 2012.

² Cfr. A. Emery, *Greater medieval houses of England and Wales 1300-1500*, volume II, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp. 358-359.

³ W. Mann, *Inhabiting the Ruins. Work at Astley Castle*, ASCHB Transactions 35, Association for Studies in the Conservation of Historic Building, 2013; poi Whiterford Watson Mann Architects, London 2016, p. 8.

⁴ W. Mann, *Umbau Astley Castle in Nuneaton*, in *Sanierung-Refurbishment*, Detail Edition, München 2015, pp. 170-176.

⁵ Nella proposta di concorso il camino era stato soppresso; il suo mantenimento è stato il frutto di una più accurata conoscenza del manufatto e delle sue condizioni.

⁶ L'impaginazione delle forature non segue uno schema ripetuto; esso appare piuttosto come l'esito di un empirico accomodamento alla contingenza: «We responded to the plurality of existing conditions, and their difference in emphasis, with distant, rather abstract echoes. The window to the first floor dining area is eight lights, that to the living area five. While they have a measured, proportionate quality, they are repetitive, open-ended – they defer to the masonry gashes, as if a smaller or larger gap could be filled in the same way», W. Mann, *Inhabiting the Ruins*, cit. p. 23.

⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁸ Cfr. M. Gaebler, F. Kurrent, W. Nerdinger, F. Peter (a cura di), *Hans Döllgast 1891-1974*, Callwey, München 1987; su questi temi A. Acoella, *La rovina come pre-testo. Continuità e metamorfosi in tre musei ricostruiti*, in corso di stampa per l'editore Quodlibet.

⁹ Dopo prove in opera è stata selezionata l'azienda danese Petersen (prodotto: D36, 228x108x54 mm, altezza del mattone 37 mm).

¹ The studio founded by Stephen Whiterford Christopher Watson and William Mann in 2001 has won three editions of European for the construction of social housing (1999; 2001; 2006). On Astley Castle see D. Dornie, J. Gaspari, *Material Imagination in Architecture*, Routledge, London, New York 2016, pp. 25-32; J. Davis, *Reflections on the deep structure of place; ruin and transformation, decay and construction Cities and other ruins: Reflections on Astley Castle*, in «Arq. Architectural Research Quarterly», volume 18, issue 01, March 2014, pp. 15-19; N. Braghieri, *Un malinconico acquarello: il recupero di un castello inglese* in «Casabella» n. 830, October 2013, pp. 36-43. *Stirling Prize Winner: Astley Castle renovation by Whiterford Watson Mann* in «Architectural Review», September 2012.

² See A. Emery, *Greater medieval houses of England and Wales 1300-1500*, volume II, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp. 358-359.

³ W. Mann, *Inhabiting the Ruins. Work at Astley Castle*, ASCHB Transactions 35, Association for Studies in the Conservation of Historic Building, 2013; also Whiterford Watson Mann Architects, London 2016, p. 8.

⁴ W. Mann, *Umbau Astley Castle in Nuneaton*, in *Sanierung-Refurbishment*, Detail Edition, München 2015, pp. 170-176.

⁵ In the competition proposal the road had been eliminated; the decision to keep it was the result of a better knowledge of the building and its conditions.

⁶ The layout of the holes does not follow a repeated pattern; it appears instead as the result of an empirical accommodating to contingencies: «We responded to the plurality of existing conditions, and their difference in emphasis, with distant, rather abstract echoes. The window to the first floor dining area is eight lights, that to the living area five. While they have a measured, proportionate quality, they are repetitive, open-ended – they defer to the masonry gashes, as if a smaller or larger gap could be filled in the same way», W. Mann, *Inhabiting the Ruins etc.*, cit. p. 23.

⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁸ See M. Gaebler, F. Kurrent, W. Nerdinger, F. Peter (eds.), *Hans Döllgast 1891-1974*, Callwey, München 1987; on these issues see A. Acoella, *La rovina come pre-testo. Continuità e metamorfosi in tre musei ricostruiti*, in the process of being published by Quodlibet.

⁹ After on-site tests the Danish company Petersen was selected (product: D36, 228x108x54 mm, height of the brick 37 mm).







*Vista dalla corte a meridione verso la corte di ingresso
Vista dalla corte di ingresso verso i giardini a nord
foto Philip Vile*

Aurelio Galfetti viaggia per quasi mezzo secolo nel Mediterraneo alla ricerca di un luogo dove costruire la propria casa per vacanze, prima di approdare nell'isola di Paros, in Grecia. La casa, costruita in prossimità di una piccola baia, appare oggi come un grande reperto immobile, affiorante dal suolo irregolare, dal quale, rivolgendosi verso il mutevole orizzonte dell'Egeo, è ancora possibile assistere allo "straordinario evento" del tramonto nel mare.

Aurelio Galfetti traveled throughout the Mediterranean for almost a half century in search of a place where to build his own holiday home, before settling on the island of Paros in Greece. The house, built next to a small bay, appears today as a great motionless remain that rises from the irregular terrain and from which, facing the changing horizon of the Aegean, it is still possible to assist to the "extraordinary event" of the sun setting into the sea.

Aurelio Galfetti

Casa a Paros

House in Paros

Riccardo Butini

«Dov'è l'origine di un progetto così? Sta in cinquant'anni di viaggi nel Mediterraneo»¹.

Aurelio Galfetti si rivolge con queste parole ai suoi studenti per spiegare il progetto della propria casa di villeggiatura, una «casa per sé stesso» dove trascorrere brevi periodi di soggiorno con la famiglia, per la quale ha ricercato a lungo un luogo dove poterla realizzare.

«Il disegno che più mi piaceva» – prosegue l'architetto ticinese – «era una linea: da una parte c'era il cielo e dall'altra il mare»², ma nei disegni realizzati durante i numerosi viaggi c'erano molti paesaggi che ritornavano insistentemente, prefigurando i caratteri del luogo che poi avrebbe scelto per compiere il destino di un così importante progetto.

Nel suo lungo itinerario Galfetti, un po' alla volta, mette a fuoco un'idea di casa fondata sulla relazione tra progetto e luogo che, questa volta, sorprendentemente, non sembra andare in un'unica direzione: se di solito il luogo suggerisce l'esito finale del progetto, la realizzazione dell'opera qui è il progetto stesso, l'idea di casa appunto, a suggerire la fisionomia del luogo da scegliere.

La ricerca si conclude in Grecia, nell'isola di Πάρος (Paros), nell'arcipelago delle Cicladi.

L'architetto acquista a Sakariniko un terreno in prossimità di una piccola baia, distante quanto basta però, per garantirsi il dialogo con le preesistenze – tracce lasciate dagli uomini che hanno vissuto lì prima di lui – importante come il rapporto con l'infinito, l'immensità del mare.

La casa a Paros, lo sappiamo, appartiene a un «territorio molto grande che va dalla Spagna alla Turchia, dall'Adriatico all'Egeo»³,

«Where does a project such as this originate? In fifty years of travels in the Mediterranean»¹.

Aurelio Galfetti addresses these words to his students in order to explain to them the project for his holiday home, a «house for himself» where he would spend short periods with his family, and the location of which he searched for a long time.

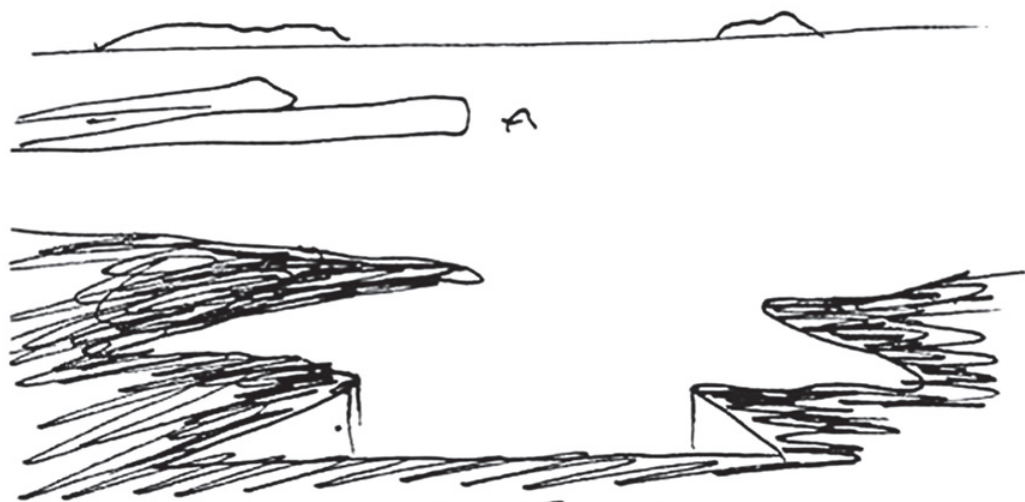
«The drawing I liked most» – says the Ticinese architect – «was based on a line: on one side the sky and on the other the sea»², yet in the drawings made during his numerous travels there were many landscapes which returned insistently, prefiguring the features of the place which he would eventually choose for fulfilling the destiny of such an important project.

During his long itinerary Galfetti gradually determined an idea of a house based on the relationship between project and place which, this time, surprisingly does not seem to be one-directional: if it is usually the place to suggest the final result of the project, the realisation of the work, in this case it is the project itself, the idea of a house, which suggests the physiognomy of the place to be chosen.

The search concluded in Greece, in the island of Πάρος (Paros) in the archipelago of the Cyclades.

The architect purchased in Sakarino a plot of land near a small bay, at the adequate distance for ensuring a dialogue with the pre-existing built structures, with the traces left by men who lived there before him, something that is as important as the relationship with the infinite, as the immensity of the sea.

The house in Paros, we know, belongs to a «very vast territory which goes from Spain to Turkey, from the Adriatic to the Aegean»³,



Vento delle
Case

un territorio vasto che l'architetto ama, osserva e indaga profondamente ogni giorno per molti anni, fino a riconoscerne l'essenza nel rapporto tra «nuova costruzione e paesaggio esistente, tra spazio esterno e spazio interno»⁴, temi che alimenteranno ogni momento del suo percorso di ricerca.

La casa a patio, espressione dell'abitare di derivazione mediterranea, è declinata dall'architetto, tra permanenze e deformazione tipologica, per rispondere alle attese dell'idea progettuale: preservate la semplicità del linguaggio, le forme elementari della composizione, la capacità di adattamento alle variabili morfologiche del suolo, il patio è tradito, interrotto, lo spazio, tradizionalmente imprigionato, è libero.

Principio insediativo e progetto architettonico coincidono nella sovrapposizione tra tipo e suolo.

Concepita come un semplice e razionale «organismo», saldamente ancorata ai robusti banchi di marmo pario, nascosti da uno strato di terra spesso poche decine di centimetri, la casa è immaginata come una sorta di acropoli che trasforma un pezzo di paesaggio «bucolico» in paesaggio «vissuto».

L'eccezione della linea orizzontale a contrasto con l'inclinata del terreno svela la presenza di una casa, distinguendola dai muri agricoli in pietra locale, paralleli alla linea di terra.

L'architetto si affida a un'idea di spazio primordiale e traccia un recinto rettangolare entro cui colloca, disposti lungo un asse, gli elementi della casa, come frammenti di paesaggio e di architetture raccolti e ordinati secondo misure precise sotto il sole dell'Egeo.

«Un giorno, cercando di mettere la casa nel terreno» – racconta Galfetti – «ho disegnato due segni paralleli l'uno di fianco all'altro e ho capito che il progetto era fatto, era finito»⁵. I corpi longitudinali, diretti verso il mare, individuano uno spazio vuoto, un ideale scavo dal quale lo sguardo può alzarsi verso il cielo o perdersi nell'enigmatico mare greco, dove l'orizzonte, inizialmente trattenuto dalle isole vicine, coincide con una linea netta che separa campiture di color azzurro intenso. Soltanto due palme, ideali colonne, sono poste sul lato libero della corte, «tra il vuoto della casa e lo spazio della baia»⁶.

All'interno dello spazio vuoto posto al centro della composizione, sospeso tra la montagna e il mare, si può vivere nel paesaggio, esserne parte rinnovando una consuetudine che appartiene all'architettura tradizionale e che Galfetti è deciso a conservare. Appoggiati alle pareti perimetrali del rigido recinto in pietra, i due blocchi sono composti da una sequenza di spazi pieno/vuoto, stanza/patio, secondo un ritmo pazientemente studiato dall'architetto. L'impianto classico, che contraddistingue la soluzione planimetrica, conferisce alla casa una inaspettata, quanto voluta, dimensione variabile che si adatta ogni volta al numero degli abitanti: «sei locali identici, con le stesse misure e gli stessi tipi di aperture. Tre sono messi in una serie per diventare camera, soggiorno e cucina. Gli altri sono camere per ospiti [...] volevo sperimentare la possibilità di variare gli usi con spazi che permettono queste diverse combinazioni»⁷.

Non c'è alcuna discontinuità tra spazio interno e spazio esterno, l'uno sconfinava nell'altro, si è dentro e fuori allo stesso tempo, lo spazio «passa da un portico all'altro, da un patio all'altro e i patii sono prolungamenti dell'interno»⁸, perseguendo l'ambiguità spaziale che contraddistingue l'architettura mediterranea.

Gli odori e i colori della campagna, assieme a quelli marittimi, impregnano attraversandolo lo spazio domestico, permeabile e dilatato, diviso all'occorrenza soltanto da bianchi velari o da leggere vetrate mobili. Lo sguardo può correre nella profonda infilata degli ambienti fino a perdersi nel singolare paesaggio marino che entra virtualmente all'interno.

a great territory that the architect loves, observed and deeply and constantly investigated for many years until he recognised the essence of the relationship between «new construction and existing landscape, between exterior space and interior space»⁴, themes which constantly fuel his research.

The courtyard house, expression of the Mediterranean dwelling, is interpreted by the architect, between continuities and typological deformations, in order to respond to the expectations of the idea behind the project: in order to preserve the simplicity of the language, the elementary forms of the composition, the capacity to adapt to the morphological variations of the terrain, the courtyard is betrayed, interrupted, and the space, usually imprisoned, is free. Settlement principle and architectural project coincide in the overlapping of type and ground.

Conceived as a simple and rational «organism», and solidly anchored to robust blocks of Paros marble, hidden by a layer of earth that is a few dozen centimetres deep, the house is imagined as a sort of Acropolis that transforms a section of the «bucolic» setting into a «lived» landscape.

The exception of the horizontal line that contrasts with the sloping one of the terrain reveals the presence of a house, distinguishing it from the agricultural walls that are made of the local stone and parallel to the line of the ground.

The architect follows an idea of primordial space and traces a rectangular enclosure within which he places, distributed along an axis, the elements of the house, like fragments of a landscape and of architectures which he collects and orders, in accordance with precise measures, under the sun of the Aegean.

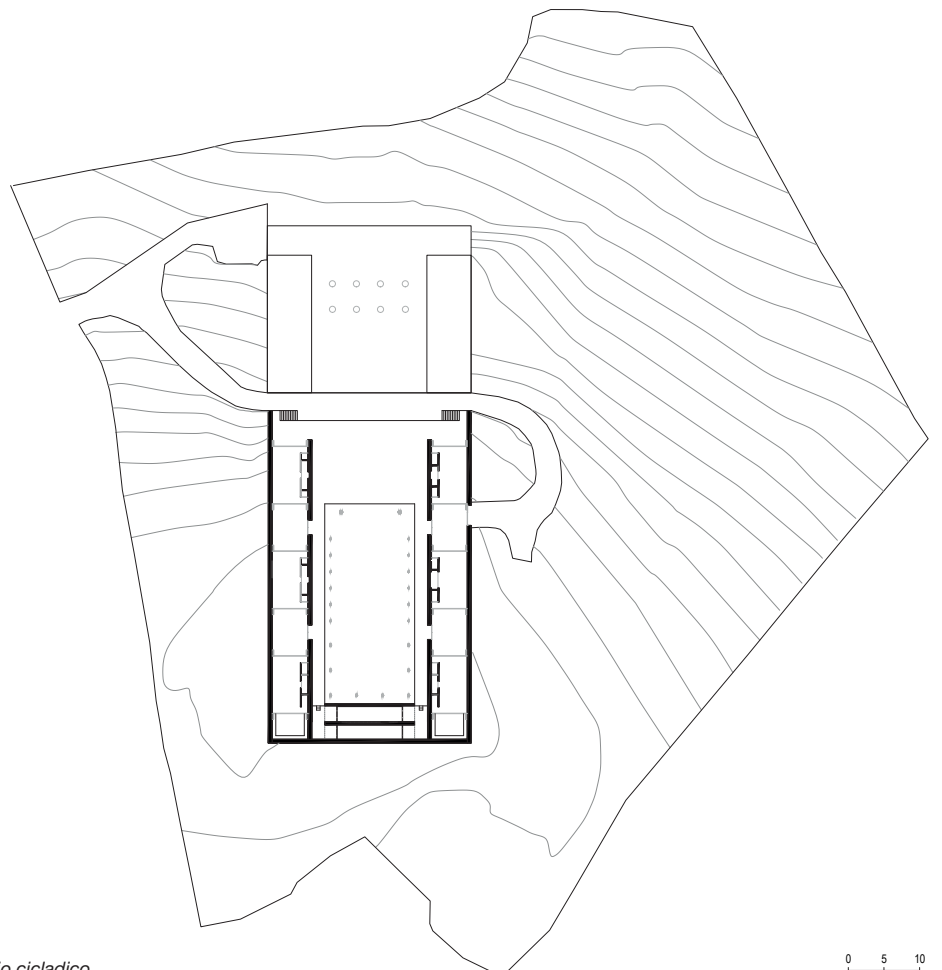
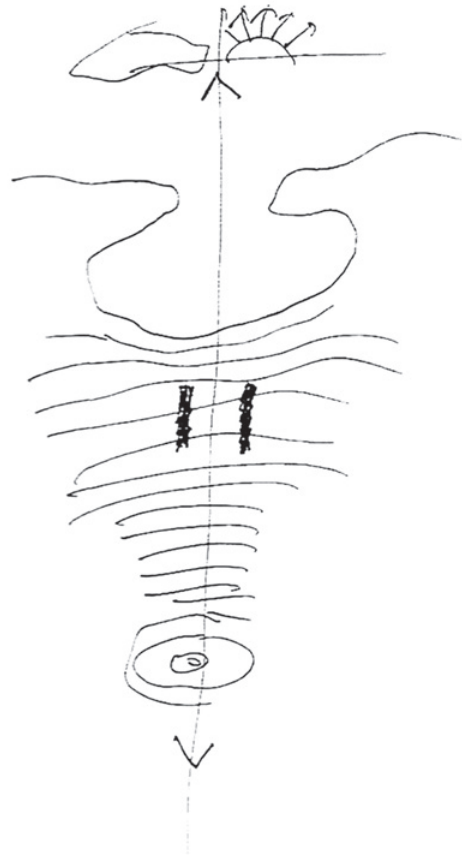
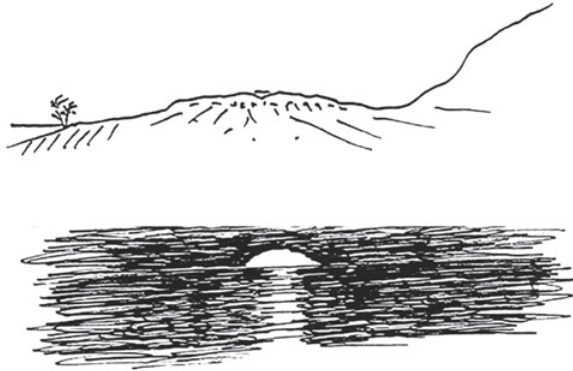
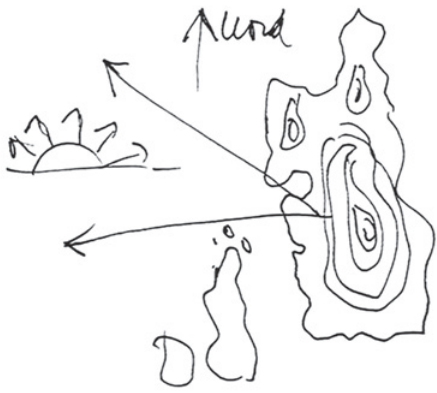
«One day, while attempting to place the house into the land» – narrates Galfetti – «I drew two parallel signs, one next to the other, and I understood that the project was done, it was ready»⁵. The longitudinal bodies, directed toward the sea, identify an empty space, an ideal excavation from which the gaze can rise toward the sky, or lose itself in the enigmatic Greek sea, in which the horizon, initially held by the nearby islands, coincides with a clear-cut line that separates a deep azure background. Only two palm trees, ideal columns, are placed on the free side of the courtyard, «between the void of the house and the space of the bay»⁶.

In the empty space that lies at the centre of the composition, suspended between the mountain and the sea, one can live in the landscape, be a part of it, thus renewing a custom that belongs to traditional architecture and which Galfetti decided to preserve.

Placed against the surrounding walls of the rigid stone enclosure, the two blocks are composed of a sequence of solid/void, room/courtyard spaces, in accordance with a patiently studied rhythm. The classical layout, which characterises the planimetric solution, confers to the house an unexpected, yet deliberate variable dimension that adapts every time to the number of the inhabitants: «six identical spaces, with the same measures and the same types of doors and windows. Three placed in a sequence so as to become room, living-room and kitchen. The other are guestrooms [...] I wished to experiment the possibility of varying the uses with spaces that allow these different combinations»⁷.

There is no discontinuity between interior and exterior space, one crosses over into the other and as a result we are both inside and outside at the same time, space «passes from one portico to the other, from one courtyard to the other, and the patios are extensions of the interior»⁸, thus pursuing the spatial ambiguity which characterises Mediterranean architecture.

The smells and colours of the countryside, together with those of the sea, impregnate the domestic space, permeable and dilated, subdivided only by white veils or light sliding glazed walls. The gaze can move across the deep sequence of spaces until finally



p. 87
 La casa dall'alto
 Schizzo di studio
 p. 89
 Schizzi di studio
 Planimetria generale
 pp. 90-91
 La sequenza degli ambienti domestici verso il mare
 I volumi bianchi dei corpi interni nel rapporto con il paesaggio cicladico

0 5 10



Inserita nell'arido paesaggio dell'isola, cui il recinto matericamente si adatta, la casa si mostra dall'alto, lasciandosi scoprire: «c'è un percorso [...] l'interno è bianco [...] i muri separano una porzione di spazio, che ti mette in relazione con quel cielo, con quelle stelle, con quel sole [...] non è un cortile, questo è lo spazio della mia casa» dice Galfetti «gli ambienti si susseguono, lo spazio è continuo [...] la luce della Grecia trasforma le case»⁹.

La luce intensa delle Cicladi, materia viva della composizione, vibra sulla superficie irregolare e rugosa del recinto grezzo, scolpisce nette le ombre dei blocchi squadrati ed elementari in esso compresi, scivola sulla superficie liscia del cemento bianco, rimbalza nella «ghiaia un po' grossa di marmo bianco» della corte, disegnando «sul suolo una miriade di punti luminosi simili a piccole stelle» e al tramonto rende «sfuggevole la linea di demarcazione tra la superficie dell'acqua e la superficie della terrazza»¹⁰.

Nel progetto di Paros «dimensione cosmica, degli assoluti, del sole, del cielo, del mare, dell'orizzonte, della verticale e dell'orizzontale»¹¹ e dimensione domestica dello spazio interno si incontrano: nella casa, spiega l'autore, «si può mangiare, dormire, leggere, si possono fare tutte le cose che di solito si fanno in una casa, però essa corrisponde anche a una mia idea della Grecia, per quel poco che conosco, ed esprime un certo rapporto col paesaggio mitico dell'Egeo»¹².

Ma la casa non ha soltanto due dimensioni. C'è anche una dimensione monumentale conferita dallo spazio vuoto della corte, entro il quale sembra ammissibile una riflessione progettuale sul tema dello spazio pubblico greco, luogo dell'incontro tra gli uomini, elemento prezioso della struttura urbana, della *polis*. Galfetti realizza una moderna *agorà* che abbraccia il mare, sorprendentemente sospesa tra dimensione privata e dimensione pubblica, capace di «accogliere» indifferentemente una o molte persone.

Al momento della costruzione, ricorda l'architetto, «il paesaggio era praticamente vuoto, c'erano solo una piccola chiesa bianca di 4 metri per 6, un cimitero recintato di 5 metri per 5 e in lontananza alcune case»¹³. Sono proprio questi pochi ma sicuri riferimenti

reaching the unique marine landscape which virtually enters the space of the house.

Inserted in the arid landscape of the island, to which the enclosure materially adapts, the house lets itself be discovered from above: «there is a path [...] the interior is white [...] the walls separate a section of space, which puts you in relation with that sky, with those stars, with that sun [...] it is not a courtyard, this is the space of my house» says Galfetti «the spaces are in succession, the space is continuous [...] the light of Greece transforms the houses»⁹.

The intense light of the Cyclades, living matter of the composition, vibrates on the irregular and rugged surface of the rough enclosure, sharply carves the shadows of the chiseled and elementary blocks it is made of, slides along the smooth surface of the white cement, bounces off in the «somewhat course white marble gravel» of the courtyard, drawing «on the ground a myriad luminous points similar to small stars» and at the moment of the sunset renders «the line that separates the surface of the water and the surface of the terrace fleeting»¹⁰.

In the Paros project «the cosmic dimension of the absolutes, of the sun, the sky, the sea, the horizon, the vertical and the horizontal»¹¹ and the domestic dimension of the interior space meet: in the house, the author explains, «one can eat, sleep, read, one can do all the things that can be usually done in a house, but it also corresponds to my idea of Greece, the little I know about it, and expresses a certain relationship to the mythical landscape of the Aegean»¹².

Yet the house does not have only two dimensions. There is also a monumental dimension conferred by the empty space of the courtyard, within which a design-related reflection on the theme of public space in Greece seems admissible. It is the place of the meeting of men, precious element in the urban structure of the *polis*. Galfetti creates a modern *agorà* that embraces the sea, surprisingly suspended between the public and the private dimensions, capable of equally «welcoming» one person or many people.

At the moment of its construction, the architect recalls, «the land-



che suggeriscono a Galfetti come 'stare' in quel luogo, tracciando un percorso che spinge il progetto verso l'individuazione di caratteri, figure architettoniche e tipi che possano garantire, oltre la necessaria revisione, un rapporto tra architettura e tempo.

La casa appare oggi come una grande 'rovina' contemporanea, dialogante con i resti antichi della vicina isola di Saliagos. Un grande reperto immobile affiorante dal suolo irregolare, spazio sottratto alla crescente aggressione delle stereotipate architetture bianche costruite per i turisti nel quale, rivolgendosi verso il mutevole orizzonte dell'Egeo, è possibile rinnovare ogni giorno, nell'attesa, l'appuntamento con lo 'straordinario evento' del tramonto nel mare¹⁴.

Si ringrazia lo Studio Aurelio Galfetti per la cortese disponibilità e per l'accesso al materiale iconografico.

¹ Aurelio Galfetti: *La casa di Paros e la trasmissione del sapere*, Vimeo video, USI Accademia di architettura, 2018, <https://vimeo.com/320516916>.

² *THINKING VARESE, incontro con Aurelio Galfetti*, YouTube Video, Ordine Architetti Varese Web TV, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=9PPGvzz1xr0>.

³ Aurelio Galfetti: *La casa di Paros e la trasmissione del sapere*, cit.

⁴ *Ibid.*

⁵ *THINKING VARESE, incontro con Aurelio Galfetti*, cit.

⁶ A. Galfetti, *Due case*, in M. Amariei (a cura di), *Microcosmi*, Academy Press Mendrisio, 2012, p. 277.

⁷ *Ibid.* p. 291.

⁸ *Italian interiors a Paros*, YouTube Video, discoveritaly, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=X4e6Pogr4AE>.

⁹ *THINKING VARESE, incontro con Aurelio Galfetti*, cit.

¹⁰ A. Galfetti, *Due case*, cit., p. 11.

¹¹ Aurelio Galfetti: *La casa di Paros e la trasmissione del sapere*, cit.

¹² A. Galfetti, *Due case*, cit., p. 4.

¹³ *Ibid.* p. 26.

¹⁴ Scrive Galfetti: «Bisogna essere fortunati per avere a disposizione una situazione così. È vero poi che sono stato io ad aver trovato questo luogo e che bisogna andare a cercare queste occasioni quando si ha un'idea. Io avevo in mente un'immagine precisa, quella descritta da Le Corbusier nel poema dell'angolo retto: l'immagine dell'ultimo raggio di sole al tramonto che disegna una linea sulla superficie del mare, perpendicolare all'orizzonte lontano», *Ibid.* p. 283.

scape was practically empty, there was only a small white church, 4 x 6 metres, an enclosed graveyard, 5 x 5 metres, and a few houses in the distance»¹³. It was precisely these few yet certain references which suggested to Galfetti how 'to be' in this place, tracing a path that drives the project toward the identification of features, architectural figures and types that can ensure, beyond the necessary revision, a relationship between architecture and time. The house appears today as a great contemporary 'ruin' that dialogues with the ancient remains of the nearby island of Saliagos. A great motionless find which rises from the irregular terrain, a space taken away from the recent aggression of the stereotyped white architectures built for tourists and where, facing the changing horizon of the Aegean, it is possible every single day to assist to the 'extraordinary event' of the sun setting into the sea¹⁴.

Translation by Luis Gatt

I wish to thank Studio Aurelio Galfetti for their helpfulness and for having made the iconographic material available.

¹ Aurelio Galfetti: *La casa di Paros e la trasmissione del sapere*, Vimeo video, USI Accademia di architettura, 2018, <https://vimeo.com/320516916>.

² *THINKING VARESE, incontro con Aurelio Galfetti*, YouTube Video, Ordine Architetti Varese Web TV, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=9PPGvzz1xr0>.

³ Aurelio Galfetti: *La casa di Paros e la trasmissione del sapere*, cit.

⁴ *Ibid.*

⁵ *THINKING VARESE, incontro con Aurelio Galfetti*, cit.

⁶ A. Galfetti, *Due case*, in M. Amariei (ed.), *Microcosmi*, Academy Press Mendrisio 2012, p. 277.

⁷ *Ibid.* p. 291.

⁸ *Italian interiors a Paros*, YouTube Video, discoveritaly, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=X4e6Pogr4AE>.

⁹ *THINKING VARESE, incontro con Aurelio Galfetti*, cit.

¹⁰ A. Galfetti, *Due case*, cit., p. 11.

¹¹ Aurelio Galfetti: *La casa di Paros e la trasmissione del sapere*, cit.

¹² A. Galfetti, *Due case*, cit., p. 4.

¹³ *Ibid.* p. 26.

¹⁴ Galfetti writes: «One must be fortunate to have the possibility of such a situation. It is true that it was I who found this place and that it is necessary to go in search of these opportunities when one has an idea. I had in mind a precise image, the one described by Le Corbusier in his poem about the right angle: the image of the last ray at sunset that draws a line on the surface of the sea, perpendicular to the faraway horizon»; *Ibid.* p. 283.



Tramonto nell'Egeo dalla "terrazza" sul mare

*Fotografia per gentile concessione di © Erieta Attali
Photograph courtesy of © Erieta Attali*





Lo spazio vuoto della casa

*Fotografia per gentile concessione di © Erieta Attali
Photograph courtesy of © Erieta Attali*



La corrispondenza al luogo del progetto e l'adesione all'orografia dei declivi boscosi del paesaggio collinare intorno a Philadelphia costituiscono i presupposti ai temi che Louis Kahn introduce nella Shapiro House a Narberth e in alcuni progetti di Private Houses realizzati tra gli anni '50 e '70 nelle periferie della storica città della Pennsylvania.

The correspondence to the place of the project and the adherence to the orography of the wooded slopes of the hilly landscape around Philadelphia constitute the premises to the themes that Louis Kahn introduces in the Shapiro House in Narberth and in some Private House projects undertaken between the Fifties and Seventies in the suburbs of the historical city in Pennsylvania.

Louis Kahn

Shapiro House a Narberth

The Shapiro House in Narberth

Gabriele Bartocci

Quale ode al suo primo viaggio in Europa compiuto nel 1928 Louis Kahn, rientrato a Philadelphia, dipinge una serie di acquerelli, scorci di paesaggi europei, che sarà esposta alla 28^a edizione del Philly Watercolour presso l'Accademia delle Belle Arti della Pennsylvania.

Rispetto ai disegni che l'architetto ha elaborato dal vero durante i soggiorni in Inghilterra, Belgio, Germania e Italia, gli acquerelli mostrano un maggior grado di astrattezza nella raffigurazione pittorica delle figure, del paesaggio, dell'architettura. I borghi sono rappresentati come dei grandi edifici fuori scala composti da tanti elementi agglomerati tra loro a conformare un'articolazione volumetrica quale interpretazione tipologica degli insediamenti urbani adagiati sulle posture del paesaggio.

Si tratta della lettura personale del principio insediativo del borgo di collina nella sua corrispondenza tra orografia e architettura e costituisce il presupposto ai temi che Kahn introdurrà nella Shapiro House e in alcuni dei progetti di Private Houses realizzati tra gli anni '50 e '70 nei sobborghi di Philadelphia.

L'architetto ottiene nel 1956 l'incarico per il progetto della residenza privata di Narberth, nella periferia a 15 km a nord-ovest di Philly, dai coniugi Bernard e Norma Shapiro che, oltre a sottoporre a Kahn il programma funzionale della casa (un soggiorno, una cucina, una sala da pranzo, tre camere da letto, e uno studio) gli esprimono il desiderio di abitare «un edificio dalla massima privacy possibile. [...] Qualcosa di grande valore architettonico»¹. In una delle prime tavole in cui viene elencato il dimensionamento di massima degli ambienti da costruire compare un piccolo schizzo, una prima idea di spazio, l'astrazione planimetrica di

As odes to his first trip to Europe in 1928, Louis Kahn drew a series of watercolours, sketches of European landscapes, which were exhibited at the 28th edition of the Philly Watercolor at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts.

In comparison to the drawings made by the architect during his visits to England, Belgium, Germany and Italy, the watercolours present a greater degree of abstraction in the pictorial representation of the figures, the landscape and architecture. Villages are represented as great off-scale buildings composed of an agglomerate of many elements which in turn form a volumetric articulation as typological interpretation of the urban settlements laid on the shapes of the landscape.

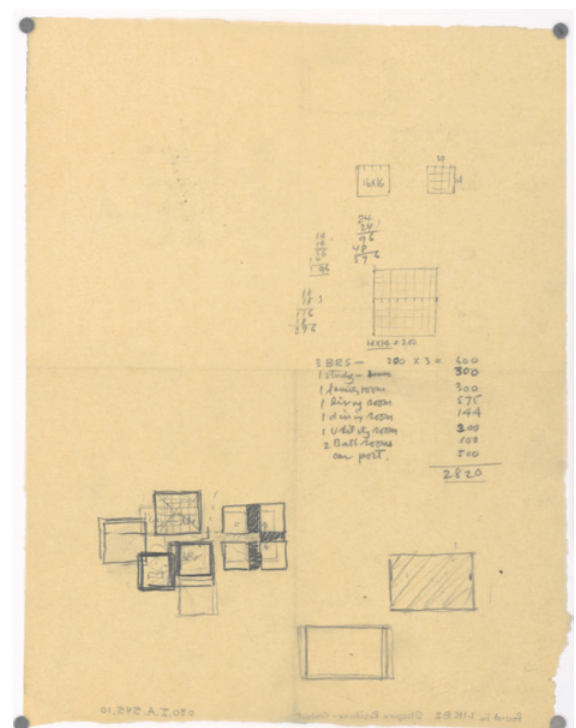
This is a personal interpretation of the settlement principle of the hill village in its correspondence between orography and architecture, and constitutes the premise to the themes that Kahn would introduce in the Shapiro House and in some Private House projects undertaken between the Fifties and Seventies in the suburbs of the historical city in Pennsylvania.

The architect was commissioned in 1956 with the project for the private residence in Narberth, a suburb 15 km to the north-west of Philadelphia, by Bernard and Norma Shapiro, who in addition to giving him the functional requirements of the house (a living-room, a kitchen, a dining-room, three bedrooms and a studio), express the wish to inhabit «a building with the maximum privacy possible. [...] Something with a great architectural value»¹.

In one of the first tables, which lists the maximum dimensions of the spaces to be built, there is a small sketch, a first idea of space, the planimetric abstraction of a citadel in which a sequence of square rooms is articulated along a path.



Testata del muro a gravità
 foto Gabriele Bartocci
 Schizzo preliminare di impianto
 Architectural Archives, S. Weitzman School of Design,
 University of Pennsylvania, Philadelphia/ 545.1-545.10-030.I.A
 p. 99
 Dettaglio porzione nord
 Planimetria generale, prima soluzione
 Sezione trasversale
 Architectural Archives, S. Weitzman School of Design,
 University of Pennsylvania, Philadelphia/ 545.1-545.10-030.I.A
 pp. 100 - 101
 Scorcio della parete est
 foto Gabriele Bartocci
 pp. 102 - 103
 Veduta del resede antistante la casa
 foto Marco Sbolci
 p. 104
 Scorcio dei volumi affacciati sul bosco
 Veduta della scala interna
 foto Gabriele Bartocci
 p. 105
 Interno della dependance
 foto Gabriele Bartocci



una cittadella dove una sequenza di stanze a pianta quadrata si articola lungo un percorso.

L'asse su cui Kahn imposta un primo impianto iniziale, il connettivo di distribuzione di cinque spazi a pianta centrale, rappresenta la spina dorsale che tiene uniti gli elementi della composizione.

Più che di una planimetria si tratta dell'ideogramma di un'architettura pensata fuori dal suo contesto topografico (nel disegno non compaiono ancora le isoipse del declivio boscoso in cui l'edificio verrà inserito).

Quando il modello astratto del borgo sarà applicato al sito in cui sorgerà la casa, una versante inclinato di una delle colline di Lower Merion Township, esso subirà una mutazione che indurrà l'architetto a plasmare l'impianto sulla topografia, riconquistando la forma e l'interpretazione tipologica di un villaggio.

Per farsi struttura concreta lo spazio immaginato verrà a patti con il luogo, annullando la distanza tra la concezione figurativa dell'architettura e la sua costruzione. Tema centrale della composizione è il rapporto con l'andamento orografico del colle (il dislivello del tratto di terreno su cui sorge l'edificio è di 3 metri).

A differenza delle case Genel, Fischer, Oser dove Kahn gestisce le pendenze dei lotti di progetto predisponendo i basamenti sui quali poggiare gli edifici, nella Shapiro house concepisce un grande muro a retta di contenimento del terreno e realizza un terrazzamento angolare a valle del quale, sulla parete libera, sono addossati in successione i corpi di fabbrica della casa.

La programmaticità dell'edificio, una residenza «dalla massima privacy possibile», induce l'architetto a concepire il muro ad L come il piano verticale, confine separatore degli spazi domestici dalla viabilità, a monte, di accesso alla villa. Si giunge alla residenza percorrendo la Hidden River Road che si snoda alcuni metri più in alto rispetto alla quota di accesso alla casa.

L'opera architettonica è scandita dal fruitore secondo tre momenti, tre contesti, tre ambiti distinti: la percezione dell'impianto dall'alto, la conquista della soglia di ingresso, l'ambiente interno della casa rivolto a valle verso il bosco. Il progettista sembra voler guidare il visitatore nella verifica e nella narrazione dei temi del progetto attraverso la condivisione del processo compositivo dell'architettura a cui è affidato un ruolo di educazione alla sua fruibilità dello spazio. Dal livello superiore della strada l'impianto si palesa nella sequenza di quattro coperture a padiglione, quattro volumi a pianta quadrata che smembrano il congegno distributivo della villa ribadendo l'attitudine a separare per ottenere unità, caratteristica invariante della poetica kahniana.

Giunti nello spazio antistante la casa, il piano del terrazzamento, si ha la sensazione di sentirsi in una grande stanza a cielo aperto, abitata dal paesaggio. Il 'recinto' murario, alto 3 metri, intonacato e tinteggiato come le pareti interne degli ambienti domestici, circonda parzialmente il resede concepito come una piazza, una grande soglia di ingresso. Qui l'autore perviene all'eliminazione degli sporti di gronda dei padiglioni le cui falde, dalla leggera pendenza, non avanzano oltre la cimasa del paramento murario, conferendo allo spazio aperto il carattere del frammento di un interno perduto. Il prospetto sul piazzale è un lungo fronte angolare decostruito, dove, dall'interruzione dei setti murari, sono ricavati gli ingressi alla residenza. Alle porzioni murarie che scandiscono la facciata corrispondono le misure della distribuzione interna (il dimensionamento degli ambienti serviti e di quelli serventi) secondo il disegno di un prospetto le cui campiture coincidono con le ripartizioni funzionali degli spazi domestici.

La casa si sviluppa su due livelli: il piano terra destinato alla zona giorno, accessibile da ovest, e il piano seminterrato, affacciato ad est, a un livello più basso in cui sono ricavate le camere da letto, uno studio e i servizi. Un'asola a tutta altezza affiancata

The axis on which Kahn develops a first layout, the distribution of five spaces on a central plan, represents the backbone that holds together the elements of the composition.

Rather than a planimetry, it is the ideogram of an architecture envisaged outside its topographical context (in the drawing the contour lines of the woody slope in which the building will be inserted are not yet included).

Once the abstract model of the village was applied to the site in which the house stands, the inclined plane of one of the hills in Lower Merion Township, it underwent a transformation that induced the architect to mould the layout on the topography, reconquering the form and typological interpretation of a village.

In order to become a concrete structure, the imagined space adapts to the place, thus eliminating the distance between the figurative conception of architecture and its construction. The central theme of the composition is the relationship to the orographic development of the hill (the disparity in the height of the terrain on which the building stands totals three metres).

Unlike the Genel, Fischer and Oser houses, where Kahn manages the slopes in the lots by setting bases on which to place the buildings, in the Shapiro house he conceives a great retaining wall and an angular terracing, below which the structures that form the house are placed against the free wall.

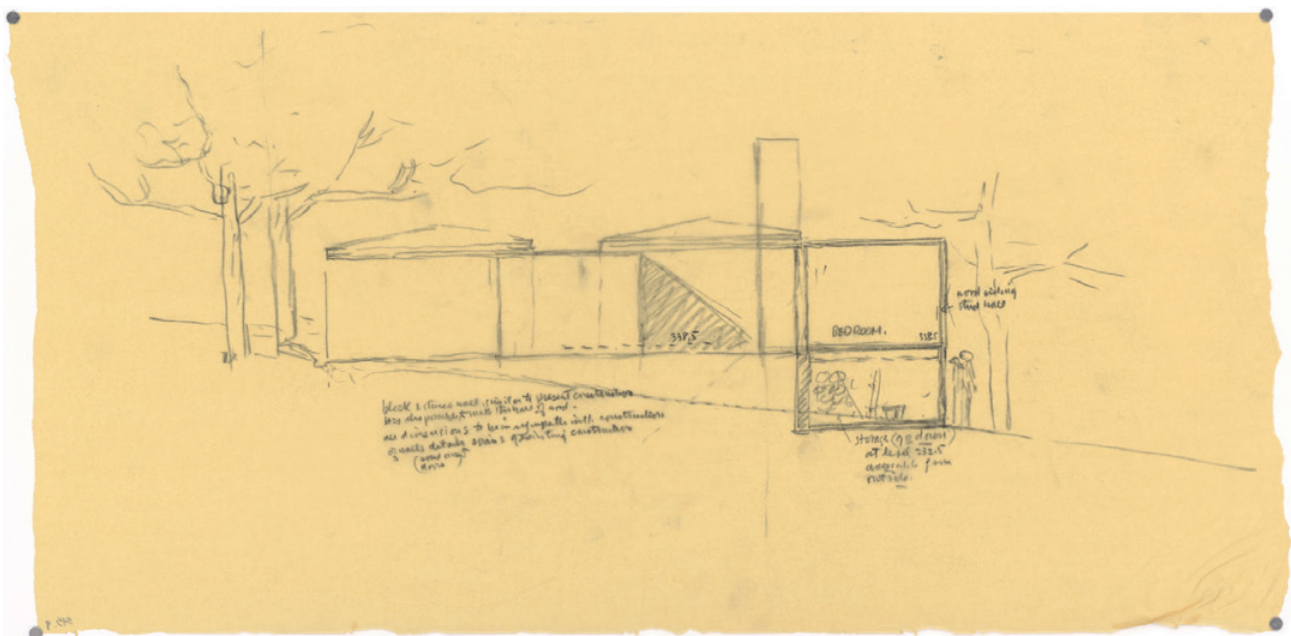
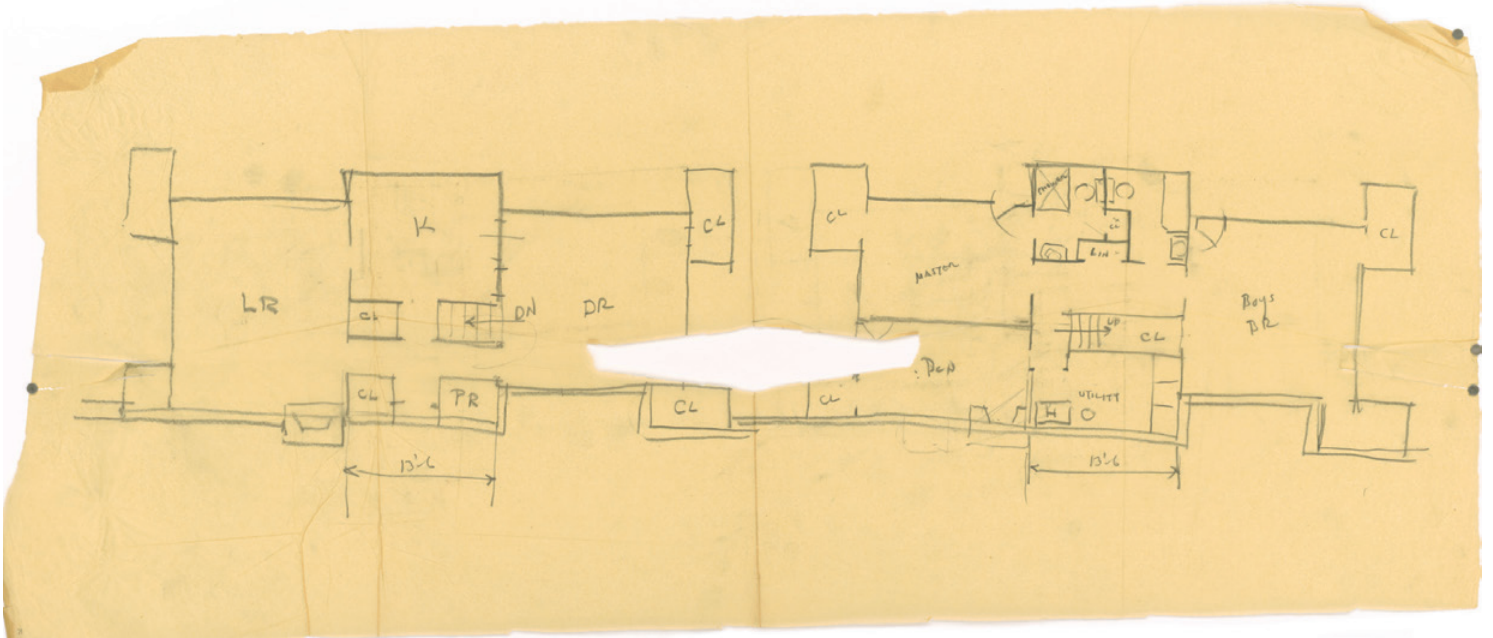
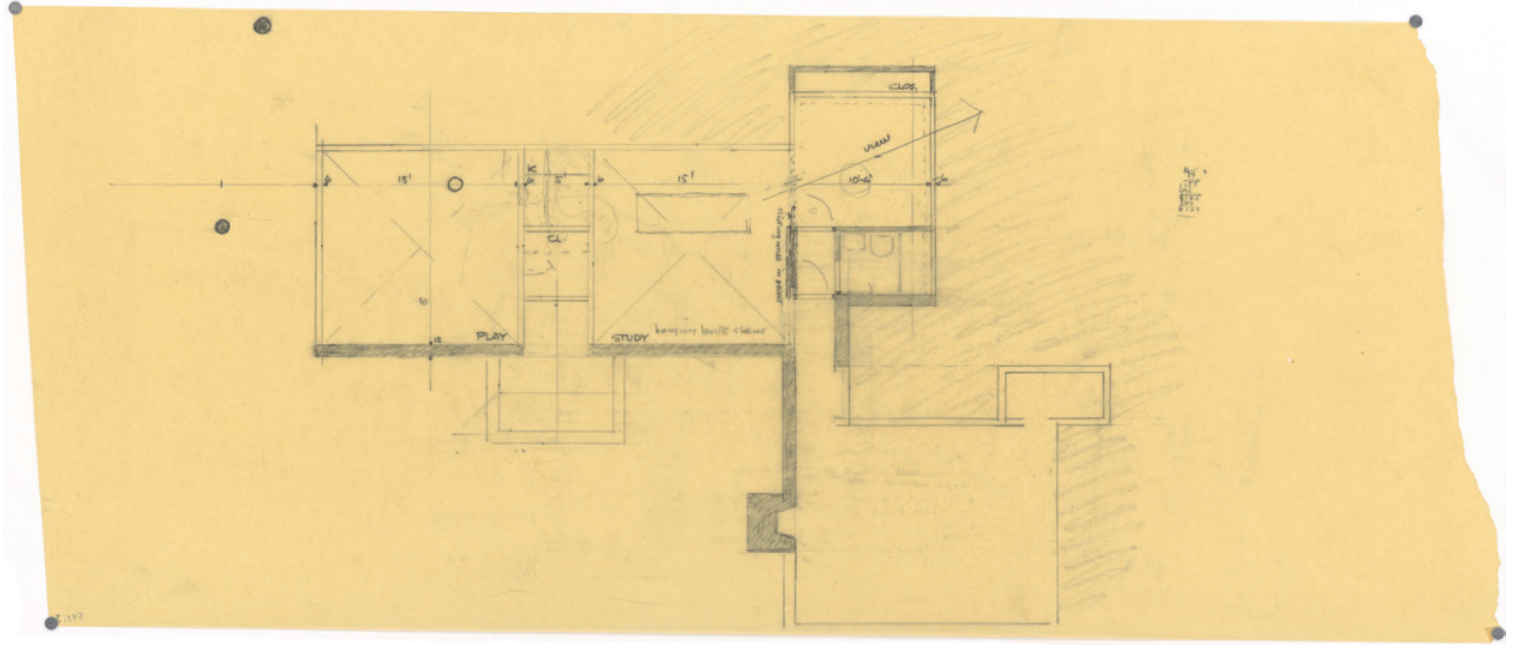
The requirements of the building, a residence «with the maximum possible privacy», induced the architect to conceive the L-shaped wall as the vertical plan, as the boundary that separates the domestic spaces from the driveway above it which provides access to the villa. The house is reached from the Hidden River Road which winds a few metres above the level of the entrance to the house.

The architectural work is experienced by the user in three moments, three contexts, three different environments: the perception of the layout from above, the crossing of the threshold at the entrance, and the interior space of the house which looks out toward the forest. The designer seems to wish to guide the visitor in verifying and narrating the themes of the project through the sharing of the compositive process of the architecture, whose educational role is entrusted to its usage. From the upper level of the street the layout appears in a sequence of four pavilion roofs, four square-plan volumes which split-up the distributive device of the villa, underlining the tendency to separate so as to obtain unity, which is one of the constant features of Kahn's poetics.

When reaching the space behind the house, the terracing, there is a sensation of feeling in a great open-air room, inhabited by the landscape. The wall 'enclosure', 3 metres high, plastered and tinted like the interior walls of domestic spaces, partially surrounds the outbuilding, which is conceived as a square, a great entrance threshold.

The author here eliminates the protrusions of the eaves of the pavilions, whose slightly sloping pitches do not go beyond the cymatium of the walls, thus conferring to the open space the appearance of the fragment of a lost interior.

The facade onto the square is a long deconstructed angular front where, from interruptions in the wall the entrances to the residence are obtained. The measures of the interior distribution (the sizes of the served and service spaces) correspond to the portions of the wall of the facade, in accordance to the design of a facade in which the pattern coincides with the functional distribution of the domestic spaces. The house develops on two levels: the ground floor, accessible from the west, destined to the day zone, and the basement, which is at a lower level and faces east, which is where the bedrooms are, as well as a studio and bathroom. A full-height slot next to the main entrance hall, which divides (unites) the volume of the living-room to that of the dining-room, indicates the placement of the interior staircase that connects the two levels.













all'atrio d'ingresso principale, posta a dividere (a unire) il volume del soggiorno da quello della zona pranzo, indica l'asse di giacitura della scala di collegamento interna tra i due livelli.

Kahn incassa il telaio fisso dell'apertura nella muratura, liberando la specchiatura del vetro dalla cornice. Il taglio è un giunto, il punto di condensazione dell'edificio attraverso cui la vista e lo spazio penetrano il corpo dell'architettura e costituisce la chiave di percezione del sistema costruttivo e del suo principio insediativo.

Gli spazi domestici si affacciano sul pendio boscoso al di là della cortina muraria, rivolti verso la Schuylkill Valley.

I corpi di fabbrica sono parallelepipedi che l'architetto svuota nella parte centrale, dove ricava le pareti continue in vetro arretrate di 1,5 metri rispetto al filo esterno. Anche per il prospetto a valle si adotta la regola dell'eliminazione degli sporti di gronda dei padiglioni, che scompaiono alla vista dietro gli architravi delle strutture. Lo scarto ottenuto dall'arretramento degli infissi conferisce consistenza scultorea ai volumi, che vengono rivestiti in doghe di mogano. Le masse, contrassegnate da ricorsi orizzontali in legno, quale metafora delle fughe dei conci di pietra, si dispongono ortogonali al muro intonacato come a voler contrastare la spinta della terra.

Si tratta dell'interpretazione figurale del contrafforte, memoria di quelli visitati (e disegnati dal vero) da Kahn cinque anni prima

Kahn places the fixed structure of the opening into the wall, thus freeing the glass pane from the frame. The incision is a joint, the condensation point of the building through which the gaze and the space penetrate the body of the architecture and constitutes the key to the perception of the constructive system and its settlement principle.

The domestic spaces look out over the woody slope beyond the enclosure walls, in the direction of Schuylkill Valley.

The volumes are parallelepipeds that the architect empties in their middle sections, thus obtaining the continuous glazed walls, withdrawn 1,5 metre from the exterior line. Also the lower facade adopts the rule of the elimination of the protrusions of the eaves of the pavilions, which disappear behind the architraves of the structures. The distance obtained by the retraction of the windows gives a sculptural consistency to the volumes, which are clad in slats of mahogany. The masses, characterised by horizontal wooden elements, as a metaphor for the fugues of stone ashlar, are placed orthogonally to the plastered wall, as if wanting to oppose the thrust of the earth.

This is the figurative interpretation of the buttress, a memory of those Kahn visited (and drew) five years earlier during his second trip to Europe in 1951, which included visits to Greece and to Egypt, and which in the Shapiro House is conceived in wood, thus redirecting the American building system in terms of the cladding



durante il secondo viaggio in Europa nel 1951 in Grecia e in Egitto che, nella Shapiro House, viene concepito in legno, dirottando il sistema costruttivo americano di rivestimento delle superfici esterne verso la narrazione di un tema progettuale e della sua ambientazione contestuale, storica, tipologica.

Nei contrafforti sono ricavati i bagni, gli armadi e gli ambienti di servizio della casa, come accade nei giganti pilastri cavi della Bath House a Ewing, contemporanea alla villa di Narberth.

I corpi di fabbrica affacciati sul bosco, in fondo al quale scorre il fiume, assumono la consistenza petrosa di caverne abitate. La villa, realizzata in due fasi (la *dépendance* a nord viene costruita in un secondo momento in collaborazione con Anne Tyng) ha un impianto che sembra non concludersi ma predisporre a nuove successive addizioni come se, nel concepimento del processo di costruzione dello spazio, l'autore ne avesse contemplato la riproducibilità.

Si desidera ringraziare Heather Isbell Schumacher per la disponibilità alla consultazione dei documenti di archivio del fondo Louis Kahn presso gli Architectural Archives of Stuart Weitzman School of Design dell'Università della Pennsylvania di Philadelphia.

¹ Estratto della lettera d'incarico, in G.H. Marcus, W. Whitaker, *The Houses of Louis Kahn*, Yale University Press, New Haven 2013, p. 161.

of exterior surfaces, towards the narrative of a project theme and its contextual, historical and typological environment.

In the buttresses, as in the giant hollow pillars of the Bath House in Ewing, which was built at the same time as the house in Narberth, space is found for the bathrooms, closets and service areas of the house.

The buildings, which face the forest with the river flowing in the background, assume the rocky consistency of inhabited caverns.

The house, built in two phases (the outbuilding to the north was built at a later time in collaboration with Anne Tyng), has a layout that seems not to conclude, but rather to remain open to new additions as if, in conceiving the construction process the author had contemplated its reproducibility.

Translation by Luis Gatt

We wish to thank Heather Isbell Schumacher for her support during the consultation of the archival documents from the Louis Kahn Collection at the Architectural Archives of the Stuart Weitzman School of Design of the University of Pennsylvania in Philadelphia.

¹ Excerpt from the commissioning letter, in: G.H. Marcus, W. Whitaker, *The Houses of Louis Kahn*, Yale University Press, New Haven 2013, p. 161.

L'articolo è un saggio critico sull'architettura rurale delle valli della Svizzera al confine con l'Italia, a partire dalla fondamentale ricerca sulla costruzione del territorio nel Cantone Ticino, condotta negli anni Settanta da Aldo Rossi, Eraldo Consolascio e Max Bosshard. Rudolf Olgiati ha approfondito, durante oltre quattro decenni di attività, i caratteri più tipici dell'architettura dei Grigioni, orientando la propria ricerca progettuale principalmente sul tema della casa. Semplici e razionali, i suoi interventi sono assolutamente rispettosi della sostanza storica, morfologica e tipologica della preesistenza.

This essay concerns the rural architecture of the Swiss valleys which border with Italy, beginning with the fundamental research on the construction of the territory of the Canton of Ticino, carried out in the Sixties by Aldo Rossi, Eraldo Consolascio and Max Bosshard. Rudolf Olgiati carried out for over four decades an in-depth study of the typical features of the architecture of the Graubünden, focusing his research mainly on the theme of the house. Simple and rational, his interventions are totally respectful of the historical, morphological and typological essence of the pre-existing built heritage.

Rudolf Olgiati

Alcune piccole case in montagna A few small mountain houses

Alberto Pireddu

Nel 1961, l'astratto bianco e nero di Henri Cartier-Bresson ritraeva Alberto Giacometti mentre percorreva i vicoli di Stampa-Bregaglia, nel Cantone dei Grigioni. In primo piano, il basamento, i bassi spioventi delle coperture e le pareti di robusti tronchi di legno di due case che potremmo riconoscere come tipiche di un certo paesaggio alpino comune all'Italia e alla Svizzera; sullo sfondo, l'artista, colto nell'istante decisivo in cui il volto sta per ritrovare la luce, abbandonando l'ombra che le geometrie dei tetti proiettano su una ruvida parete di pietra.

Sempre nel 1961, Cartier Bresson aveva fotografato Giacometti che camminava al passo delle proprie sculture all'interno della Galerie Maeght di Parigi, ma in questo scatto egli lo restituisce al luogo natio: quelle valli delle Alpi in cui da secoli si sostanzia l'incontro tra il mondo germanico e la cultura latina.

Un incontro che è anche un elemento dialettico sul piano del modo di abitare, come ricorda Aldo Rossi nel libro che raccoglie gli esiti della ricerca *La costruzione del territorio nel Cantone Ticino*¹, condotta negli anni Settanta insieme a Eraldo Consolascio e Max Bosshard.

Solo nei contorni progressivi di un confronto, infatti, acquistano senso e significato i caratteri singolari e originari di un'architettura i cui elementi distintivi appaiono ancora inalterati, poiché soggetti ad un'evoluzione «più lenta e sospesa che nelle città», e possono essere letti «nella loro forma vitale» invece che come arcaiche sopravvivenze².

Lo stesso scambio di esperienze diventa identificazione, soprattutto se si pensa che questo piccolo universo vallivo, liminare a due delle principali culture europee, è percorso da una

In 1961, Henri Cartier-Bresson portrayed Alberto Giacometti in an abstract black and white as he ambled along the alleys of Stampa-Bregaglia, in the Canton of Graubünden. On the foreground the base, the sloping roofs and the robust timber walls of two houses that we recognise as typical of certain Alpine landscapes which are common to both Italy and Switzerland; in the background the artist, caught at the decisive moment in which his face is about to re-enter into the light, leaving behind the shadows that the geometry of the roofs project on a rugged stone wall.

Also in 1961, Cartier Bresson had photographed Giacometti as he walked alongside his own sculptures at the Galerie Maeght in Paris, yet in this shot he depicts him back in his birthplace: those valleys of the Alps in which the German and Latin cultures have come together for centuries.

A meeting which contains a dialectical element in terms of the way of dwelling, as Aldo Rossi points out in the book that presents the results of the research, *La costruzione del territorio nel Cantone Ticino*¹, which he carried out during the Seventies, together with Eraldo Consolascio and Max Bosshard.

It is only as part of a progressive comparison, in fact, that the individual and original features of an architecture – whose distinctive elements still appear unaltered, since subjected to a «slower and more suspended [evolution] than in the cities» – acquire meaning and significance, and can be interpreted «in their vital form», instead of as archaic survivors².

The same exchange of experiences becomes identification, especially when considering that this small valley universe, at the threshold between two of the main European cultures, is traversed



fitta rete di strade e sentieri attraverso i passi obbligati che per secoli sono stati considerati, per citare Virgilio Gilardoni, «porte e chiuse d'Italia»³.

L'indagine condotta da Rossi e dal suo gruppo trae spunto e motivazione dagli studi compiuti nella seconda metà dell'Ottocento da Jakob Hunziker intorno alle relazioni esistenti tra l'architettura, l'abitare e le espressioni linguistiche, raccolti in otto volumi sotto il titolo di *Das Schweizerhaus, nach seinen landschaftlichen Formen und seiner geschichtlichen Entwicklung dargestellt*⁴. Un'opera fondamentale, al di là di alcune inesattezze e di un certo positivismo, spesso oggetto di critiche, che la ispira, per uno studio della tipologia intesa quale ricerca del tipo come invariante morfologico, poiché:

il linguaggio parla da sempre la nostra globale esperienza dell'architettura: in infiniti discorsi, espressioni e denominazioni esso registra le cognizioni tecnico-costruttive, la quotidianità dell'uso, gli aspetti culturali, sociali, economici e artistici del mondo architettonico e dimostra l'inestricabile, profondo, coinvolgimento della casa nella storia dell'uomo, nei suoi miti e nei suoi riti. È ancora l'espressione linguistica che ci tramanda la profonda, ancestrale identificazione dell'uomo con la propria casa⁵.

Così, se è pur vero che «i nomi non sono le cose», qualsiasi designazione ha il potere di collocare l'oggetto in un sistema di relazioni che la mera osservazione non è in grado di riconoscere e ciò svolge un ruolo insostituibile ai fini della conoscenza⁶.

I risultati dello Hunziker, la moltitudine degli schemi metodologici e dei dati documentari da lui raccolti, sono posti alla base di più ampie ipotesi di ricerca che, a partire dallo studio di casi concreti ed esemplari, intendono condurre ad una comprensione della costruzione logica dell'architettura rurale.

Ritroviamo, raccolti in questo libro prezioso, piante catastali, fotografie aeree e immagini d'epoca, il rilievo di diciotto paesi del Canton Ticino e un abaco tipologico nel quale è possibile individuare una rigorosa classificazione delle abitazioni e delle loro forme di aggregazione⁷.

Tra i tipi descritti, due in particolare, colti nella loro essenzialità determinata dal *locus* spesso impervio e da una nobile povertà contadina, acquistano per noi un certo significato: la casa a torre e la casa a due vani in profondità.

La prima, forse la più prossima alle origini, quella nella quale tipo e forma coincidono quasi come in un calco, si caratterizza per la disposizione verticale dei locali e la loro sovrapposizione a quello con il focolare. La pianta tende al quadrato, le aperture seguono l'orientamento della casa e la loro posizione è solo in apparenza casuale, dipendendo in realtà dalla topografia e dal rapporto con gli edifici vicini. Ogni ambiente è di norma accessibile dall'esterno, mediante scale che si arrampicano sulle facciate, raggiungendo esili ballatoi, o grazie al dislivello del terreno. Una pressoché totale indifferenza alle funzioni caratterizza tutti gli spazi, con la sola eccezione della cucina: la cantina può essere stalla e la camera da letto, riscaldata per mezzo di una pigna⁸, può tramutarsi in stanza per il soggiorno⁹.

La seconda è definita, invece, dalla compresenza sullo stesso piano di due locali: la cucina con il camino e la *stüva*, una stanza dello stare, riscaldata dalla stufa. La pianta risulta dall'aggiunta di due moduli pressoché quadrati e il volume si compone di due piani oltre una cantina cui è ancora demandato il compito di mediare il rapporto con la terra. Il colmo del tetto a falde corre longitudinalmente e talvolta compare un ballatoio sul lato di gronda. L'ingresso principale introduce la cucina, da cui si accede alla *stüva* e, tramite una rampa interna, alle camere da letto¹⁰.

by a dense network of roads and trails through mountain passes which for centuries were considered, in the words of Virgilio Gilardoni, the «gates and sluices of Italy»³.

The research carried out by Rossi and his group was inspired by the studies undertaken during the second half of the 19th century by Jakob Hunziker regarding the relations that exist between architecture, dwelling and linguistic expressions, collected in eight volumes and entitled *Das Schweizerhaus, nach seinen landschaftlichen Formen und seiner geschichtlichen Entwicklung dargestellt*⁴. A fundamental work, despite some inaccuracies and a certain Positivist stance which was often criticised, in terms of typology understood as research on type as a morphological constant, since:

language has always spoken our global experience of architecture: in infinite conversations, expressions and denominations it registers the technical-constructive cognition, the everydayness of usage, the cultural, social, economic and artistic aspects of the architectural world, and demonstrates the inextricable, deep involvement of the house in the history of man, in its myths and rituals. It is also the linguistic expression that passes on the deep, ancestral identification of man with his own home⁵.

Therefore, although it is true that «names are not the things themselves», almost any designation has the power to place the object in a system of relations that observation alone is not capable of achieving, and this plays an essential role in acquiring knowledge⁶.

Hunziker's results, the amount of methods and documentary data collected by him are used as the basis for wider research hypotheses which, from the study of concrete and exemplary cases, lead to a comprehension of the logical construction of rural architecture.

This essential book includes cadastral plans, aerial images and period photographs, the survey of eighteen villages in Canton Ticino and a typological chart that rigorously classifies dwelling types and forms of aggregation⁷.

Among the types described, two are especially significant to us, in their essential nature determined by an often impervious *locus* and a noble peasant poverty: the tower-house and the two-room in depth house.

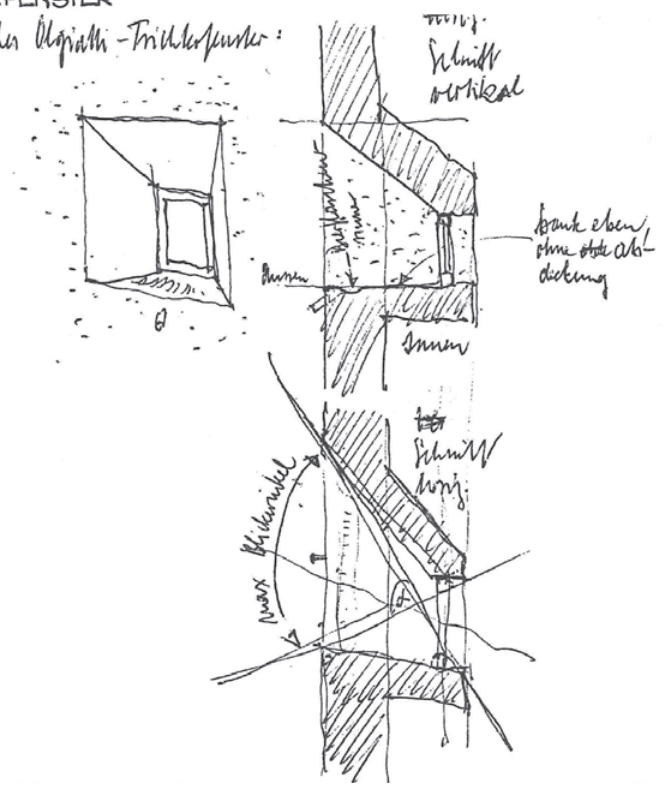
The first, perhaps closest to the origins and in which type and form coincide almost as a cast in a mould, is characterised by the vertical distribution of spaces and their placement above the hearth. The plan tends to be square, openings follow the orientation of the house and their position is only apparently casual, depending instead on the topography and the relation to nearby buildings. Every space is usually accessible from the outside, through staircases that climb the facades, reaching slender balconies, or else as a result of the difference of level of the terrain. An almost complete indifference to function characterises all spaces, with the exception of the kitchen: the basement can be the stable and the bedroom, heated with the use of a *pigna*⁸, can be transformed into a living-room⁹.

The second type is defined instead by the presence of two spaces on the same level: the kitchen with the fireplace and the *stüva*, a living-room heated with the wood stove. The plan is the result of the sum of two almost square modules and the volume is composed of two levels in addition to the basement, which serves as mediator between the house and the earth. The top of the pitched roof runs longitudinally and occasionally there is a gallery on the side of the eaves. The main entrance leads to the kitchen, and then to the *stüva*, from which the bedrooms are accessed by way of an interior ramp¹⁰.



TRICHTERFENSTER

Typischer Olgiati-Trichterfenster:



p. 107
 Henri Cartier-Bresson
 Svizzera. Regione dei Grigioni. Stampa.
 Il pittore e scultore svizzero, Alberto Giacometti, nella propria casa. 1961
 ©Henri Cartier-Bresson/Magnum/Contrasto

p. 109
 Rudolf Olgiati, Haus Caprez, Umbau, Flims-Dorf, 1967, dettaglio della finestra strombata
 gta Archives / ETH Zurich, Rudolf Olgiati
 Rudolf Olgiati, studi in pianta e sezione di una finestra strombata. Disegno tratto dal libro: T. Boga, "Die Architektur von Rudolf Olgiati: Dokumentation zur Ausstellung an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich vom 16. Juni - 7. Juli 1977", ETH Z Organisationsstelle für Ausstellungen, Zürich 1977 (gta Archives / ETH Zurich, Rudolf Olgiati)

Rudolf Olgiati, *Haus P. Gredinger, Umbau und Renovation, Casti/Schams, 1966*,
Haus "Casti" P. Gredinger, Umbau, Schamserberg, 1977
 gta Archives / ETH Zurich, Rudolf Olgiati
Casa a due vani in profondità, Sornico e Peccia, Cantone Ticino, prospetti e piante.
Disegni tratti dal libro: A. Rossi, E. Consolascio, M. Bosshard, "La costruzione del
territorio nel Cantone Ticino", Fondazione Ticino Nostro, Lugano 1979
 Rudolf Olgiati, *Haus P. Gredinger, Umbau und Renovation, Casti/Schams, 1966*,
 sezione longitudinale e piante. *Disegni tratti dal libro: T. Boga, "Die Architektur von*
Rudolf Olgiati: Dokumentation zur Ausstellung an der Eidgenössischen Technischen
Hochschule Zürich vom 16. Juni - 7. Juli 1977", ETH Z Organisationsstelle für
Ausstellungen, Zürich 1977
 (gta Archives / ETH Zurich, Rudolf Olgiati)

Pietra e legno concorrono a definire il sistema costruttivo di entrambi i tipi, ma se la casa a torre è generalmente in muratura, la casa a due vani in profondità rende chiaramente distinguibili, oltre il basamento in pietra, le due strutture complementari¹¹.

La cucina è il luogo «della vita di relazione di cui il cibo costituisce un elemento importante, un rapporto sacramentale e istituzionale della vita quotidiana»¹² ed è lo stesso Hunziker ad indicarci la sua genesi, almeno in alcune parti del Cantone Ticino come la Val di Blenio, dall'unico locale di pietra, denominato *cà* o *cà da fòc* che un tempo accoglieva tutte le funzioni dell'abitare¹³. Per successive evoluzioni nascerà poi la *stüva*, legando indissolubilmente il destino delle due case, derivate rispettivamente, in regioni geograficamente distinte¹⁴, da un ampliamento in verticale e in orizzontale del primitivo focolare.

La ricerca intorno alla casa rurale del Ticino assume per Rossi il valore di un autentico progetto, capace di contribuire attivamente alla dinamica evolutiva del territorio e alla sua salvaguardia, in particolare nel delicato momento in cui al secolare abbandono delle valli iniziano a sovrapporsi le prime ipotesi di nuovi significati e nuovi usi:

L'emergere dello studio tipologico come struttura organizzativa dell'architettura significa far cadere gli idola di carattere figurativo: come se a conservare un aggregato urbano bastasse il rispetto dei materiali, dei profili, dei volumi, magari delle facciate senza capire che questi sono gli elementi derivati da quella più profonda struttura che ha determinato questi segni esteriori e fatalmente più deboli, meno resistenti, meno importanti per la caratterizzazione del mondo costruito¹⁵.

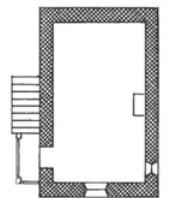
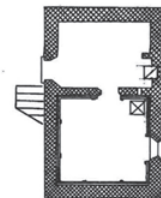
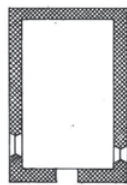
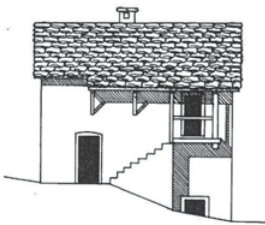
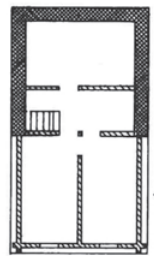
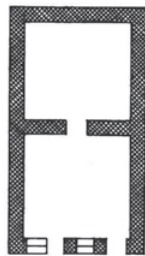
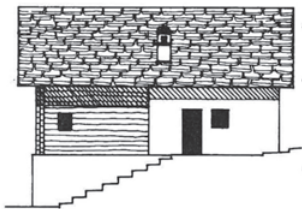
Stone and timber are combined to determine the building system of both types, yet while the tower-house is generally in masonry, in the two-room in depth house, in addition to the stone base, the two complementary structures are clearly distinguishable¹¹.

The kitchen is the place «of family interactions, in which food plays an important ritual and institutional role in everyday life»¹², and Hunziker himself points out to its genesis, at least in some parts of Canton Ticino, such as the Val di Blenio, from a single stone room known as *cà* or *cà da fòc*, which once contained all dwelling functions¹³. Through a series of subsequent evolutions the *stüva* would develop, thus inextricably linking the two houses, respectively derived, in different regions¹⁴, from a vertical or horizontal extension of the primordial hearth.

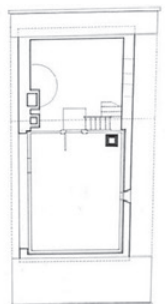
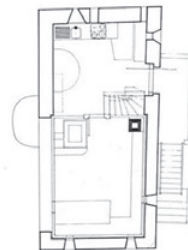
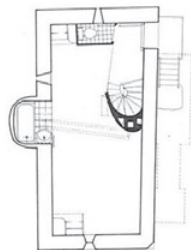
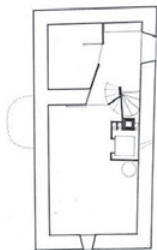
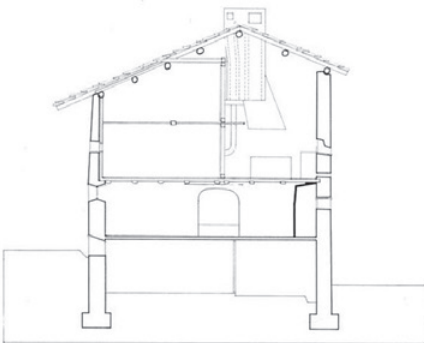
The research regarding the rural house in Ticino assumed for Rossi the value of an authentic project, capable of actively contributing to the evolutionary dynamics of the territory and to its safeguarding, in particular at the delicate moment in which the first hypotheses of new uses and meanings are counteracting the centuries-old abandonment of the valleys:

The emerging of the typological study as organisational structure of architecture means breaking the idols of a figurative nature: as if the respect for the materials, outlines, volumes and perhaps the facades were enough to preserve an urban aggregate, without understanding that these are elements derived from a deeper structure which determined these exterior and fatally weaker signs, less important in terms of characterising the built environment¹⁵.

Franco Albini¹⁶ and Carlo Mollino¹⁷ had underlined, in the early Fifties, the need to understand this deep structure so as not to lapse



0 1 2 3 5



Già Franco Albini¹⁶ e Carlo Mollino¹⁷ avevano sottolineato, al principio degli anni Cinquanta, la necessità di comprendere tale struttura profonda per non scadere in una architettura montana 'di maniera' o peggio ancora nel folklore.

Tradizione – afferma Mollino – è continuo e vivente fluire di nuove forme in dipendenza del divenire irripetibile di un rapporto tra causa ed effetto, è fiume armonioso e differente in ogni ansa e non acqua stagnante o ritorno. Oggi imitare forme [...] di antiche costruzioni nate da possibilità materiali e particolari destinazioni, ora scomparse o mutate, equivale a costruire la scenografia di una realtà inesistente¹⁸.

La loro attenzione si era soffermata, tra l'altro, sull'antichissima tecnica costruttiva con le travi-pareti intagliate in modo da incastrarsi perfettamente agli angoli dell'edificio: il *Blockbau*.

La sovrapposizione del legno alla pietra, al fine creare una protezione dall'umidità, gli accorgimenti adottati per garantire la tenuta dei giunti alle infiltrazioni d'aria fredda o per preservare i serramenti, i rivestimenti, le tubazioni degli impianti, i condotti del fumo dagli effetti del ritiro e della dilatazione del legno nel senso perpendicolare alle venature, rivelano per Albini una logica e una efficienza straordinariamente moderne.

Rudolf Olgiati ha approfondito durante oltre quattro decenni di attività i caratteri più tipici dell'architettura dei Grigioni, orientando la propria ricerca progettuale principalmente sul tema della casa. Gli schizzi e i disegni raccolti nella monografia a cura di Thomas Boga (1977)¹⁹ narrano di un tentativo quasi ossessivo di costruire un personale lessico architettonico in cui la lezione di Le Corbusier incontra la cultura classica greca e l'architettura rurale locale. Ritroviamo in essi un approfondimento del rapporto dell'edificio con il paesaggio alpino e l'accentuata pendenza del terreno, l'idea di un involucro come protezione e riparo, un ricchissimo repertorio morfologico in cui gli elementi costitutivi dell'architettura sono analizzati e spesso ri-definiti. Si pensi, ad esempio, al disegno della finestra strombata, studiata in pianta e sezione con il fine di cogliere l'angolo più idoneo a catturare la tenue luce del sole (soprattutto in inverno) e a favorire la vista verso l'esterno. O, ancora, alle porte ad arco ribassato, ai camini e ai particolari delle scale di pietra, fino alle differenti soluzioni ideate per accentuare la stereometria delle architetture: i tetti incassati nelle murature o le coperture realizzate su un involucro ligneo letteralmente adagiato sul volume sottostante come a volerle allontanare dal cuore di pietra della casa.

A conclusione del libro, alcune fotografie documentano la grande raccolta di mobili e oggetti d'uso antichi custoditi all'interno del fienile, acquistato nel 1940, adiacente alla propria casa a Flims. Queste immagini ci ricordano un aspetto estremamente affascinante e di grande attualità della sua poetica: il reinserimento di elementi di recupero quali porte, finestre, inferriate, porzioni di soffitti lignei nelle nuove costruzioni, come a voler evocare una qualità artigianale e formale ormai perduta e «ricollegare ogni cosa al luogo della propria origine»²⁰.

Tra le sue opere più significative e interessanti sono certamente gli interventi sul corpo di antiche case contadine: la Haus P. Gredinger a Casti/Schams (1966), la Haus P. Gredinger a Montaccio (1966), la Haus Caprez a Flims-Dorf (1967), la Haus Dr. H. Killiaus a Sufers (Rheinwald) (1968-1969) o la Haus 'Casti' P. Gredinger a Schamserberg (1977) solo per citarne alcune.

Vi possiamo ancora riconoscere molti dei tipi descritti da Rossi, Consolascio e Bosshard nella loro ricerca sul Cantone Ticino e apprezzare la semplicità e la razionalità degli interventi, assolutamente rispettosi della sostanza storica, morfologica e tipologica della preesistenza.

into a 'manneristic', or even worse, a folkloristic form of mountain architecture.

Tradition – affirms Mollino – is the continuous and living flow of new forms arising from the unique connection between cause and effect, it is the harmonious river, different at every bend and not stagnant water. To imitate today the forms [...] of ancient constructions which originated from specific material possibilities and destinations, and which have since disappeared or been transformed, is tantamount to building the stage sets for a fictional reality¹⁸.

They paid special attention to the very ancient building technique of using carved beams-walls which fit perfectly at the corners of the building: the *Blockbau*.

The placing of timber on stone with the aim of providing protection from humidity, the devices adopted for ensuring the sealing of the joints in order to prevent cold air infiltrations or for protecting doors and windows, the cladding, the tubing of the various installations, as well as the funnels for discharging smoke from the effects of the contraction and of the dilation of timber in the perpendicular direction of the grain, reveal, for Albini, an extraordinarily modern rationale and efficiency.

Rudolf Olgiati carried out for over four decades an in-depth study of the typical features of the architecture of the Graubünden, focusing his research mainly on the theme of the house.

The sketches and drawings collected in the volume edited by Thomas Boga (1977)¹⁹ tell us about an almost obsessive attempt to build a personal lexicon in which the teachings of Le Corbusier meet Greek classical culture and local rural architecture.

There is in them an in-depth exploration of the relationship between the building and the Alpine landscape, as well as the accentuated slope of the terrain, the idea of an envelope as protection and shelter, a vast morphological repertoire in which the constitutive elements of the architecture are analysed and often re-defined. Consider, for example, the design of the splayed window, studied in plan and section so as to obtain the ideal angle for capturing the faint sunlight (especially in Winter) and to favour the view of the outside. Or the doors with their lowered arches, the fireplaces and the details of the stone staircases, as well as the various solutions devised for highlighting the stereometry of the architecture: the roofs built into the masonry or placed on a timber shell literally on top of the underlying volume, as if wishing to distance them from the stone heart of the house.

At the conclusion of the book a series of photographs document the great collection of ancient furniture and objects kept within the barn, which, adjacent to his own house in Flims, he bought in 1940. These images recall an extremely fascinating and very contemporary aspect of his poetics: the use of recycled elements such as doors, windows, iron gratings or portions of timber ceilings in his new constructions, as if wanting to evoke an artisan and formal quality that has been lost, thus bringing «everything back to its place of origin»²⁰.

His interventions on ancient peasant houses are certainly among his most significant and interesting works: Haus P. Gredinger in Casti/Schams (1966), Haus P. Gredinger in Montaccio (1966), Haus Caprez in Flims-Dorf (1967), Haus Dr. H. Killiaus in Sufers (Rheinwald) (1968-1969) or Haus 'Casti' P. Gredinger in Schamserberg (1977), to name a few.

In them we can still recognise many of the types described by Rossi, Consolascio and Bosshard in their research on the Canton Ticino and appreciate the simplicity and rationality of the interventions, which are totally respectful of the historical, morphological and typological essence of the pre-existing built heritage.



*Rudolf Olgiati, Haus P. Gredinger, Umbau und Renovation, Casti/Schams, 1966, Facciata principale della casa
gta Archives / ETH Zurich, Rudolf Olgiati
Rudolf Olgiati, Haus P. Gredinger, Umbau und Renovation, Casti/Schams, 1966, particolare della scala interna
gta Archives / ETH Zurich, Rudolf Olgiati*

Haus P. Gredinger a Casti/Schams appartiene chiaramente al tipo della casa a due vani in profondità, di cui conserva tutti i caratteri originari: le proporzioni, in pianta, di un rettangolo generato dall'aggregazione di due moduli tendenti al quadrato, l'ingresso principale protetto dal forte aggetto della gronda, le scale esterne e il ballatoio, la cantina come basamento, ma soprattutto l'abbinamento cucina/*stüva* al piano principale, con quest'ultima accessibile direttamente ed esclusivamente dal doppio volume della prima. La costruzione è realizzata in legno e in muratura di pietra e sono proprio la *stüva* e la soprastante camera da letto gli spazi cui corrisponde il ricorso alla tecnica del *Blockbau*, secondo la più classica indicazione tipologica.

Puntuali ed essenziali gli interventi di Olgiati, consistenti soprattutto nel disegno (forse un ri-disegno?) delle scale interne e nell'aggiunta degli ormai inevitabili servizi, come a segnare l'ultima tappa di una lunga e complessa evoluzione del tipo, che necessariamente si adegua alle mutate esigenze del vivere.

¹ A. Rossi, E. Consolascio, M. Bosshard, *La costruzione del territorio nel Cantone Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Lugano 1979.

² *Ibid.* p. 16.

³ V. Gilardoni, *Il Romanico. Arte e monumenti della Lombardia prealpina*, Bellinzona 1947. Cit. in *Ibid.*, p. 32.

⁴ J. Hunziker, *Das Schweizerhaus, nach seinen landschaftlichen Formen und seiner geschichtlichen Entwicklung dargestellt*. 8 voll., Verlag Sauerländer, Aarau 1899-1913.

⁵ A. Rossi, E. Consolascio, M. Bosshard, cit., p. 58.

⁶ *Ibid.* p. 59.

⁷ I tipi di abitazione descritti sono i seguenti: la casa a torre, la casa doppia, la casa a due vani in profondità, la casa doppia a due vani in profondità, la casa a corridoio. Le forme di aggregazione classificate sono invece: gli insediamenti con case isolate, gli insediamenti con case a schiera, gli insediamenti con case a corte, la casa di ringhiera, il palazzo a corte.

⁸ Con il termine «pigna» si suole qui indicare la stufa, realizzata in muratura intonacata, in ceramica o in pietra ollare.

⁹ Per una descrizione dettagliata di questo tipo cfr. A. Rossi, E. Consolascio, M. Bosshard, cit., pp. 432-433.

¹⁰ Per una descrizione dettagliata di questo tipo cfr. *Ibid.*, pp. 446-447.

¹¹ Talvolta nella casa a torre, soprattutto nelle aree in cui l'influenza germanica è maggiore, una struttura lignea si sovrappone al basamento in muratura. Nella casa a due vani in profondità, invece, non sono rari gli esempi realizzati interamente in pietra (cfr. *Ibid.* pp. 432-447). Ciò a testimonianza di una estrema ricchezza tipologica e costruttiva che rende vana ogni rigida classificazione.

¹² *Ibid.* p. 14.

¹³ *Ibid.* p. 60.

¹⁴ Con riferimento al Cantone Ticino, la casa a torre è tipica delle regioni del sud, al confine con l'Italia, mentre la casa a due vani in profondità è diffusa soprattutto nei territori del nord, in cui è maggiore l'influenza della cultura germanica. Cfr. *Ibid.*, p. 13.

¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶ F. Albini, *Albergo per ragazzi a Cervinia*, in «Edilizia Moderna» n. 47, 1951, p. 67.

¹⁷ C. Mollino, *Tabù e tradizione della costruzione montana*, in «Arti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri degli Architetti in Torino», nuova serie, anno VIII, n. 4, aprile 1954, pp. 151-154. Si tratta della pubblicazione degli atti del III Convegno organizzato dallo IAM (Istituto di Architettura Montana) a Bardonecchia, a cura di Roberto Gabetti.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ T. Boga, *Die Architektur von Rudolf Olgiati: Dokumentation zur Ausstellung an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich vom 16. Juni - 7. Juli 1977*, ETH Z Organisationsstelle für Ausstellungen, Zürich 1977.

²⁰ R. Olgiati, cit. in H.-R. Meier, *Spolia in Contemporary Architecture. Searching for Ornament and Place, in Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Ashgate, Farnham 2011, p. 227.

Haus P. Gredinger in Casti/Schams clearly belongs to the two-room in depth house, of which it preserves all the original features: the proportions, in plan, of a rectangle generated by the aggregation of two square-tending modules, the main entrance protected by the pronounced protrusion of the eaves, the exterior stairs and the gallery, the cellar as base, but especially the combination of kitchen/*stüva* on the main floor, with the latter accessible directly and exclusively from the double volume of the former. The construction is made in timber and stone masonry, and the *stüva* and the bedroom above it are precisely the spaces to which the use of the *Blockbau* technique corresponds, in accordance with the most classical typological indication.

Olgiati's interventions are specific and simple, and consist mostly in the design (or perhaps a re-designing?) of the interior stairs and the addition of the nowadays necessary bathroom, as if to mark the last stage of a long and complex evolution of type which must adapt to the changing requirements of living.

Translation by Luis Gatt

¹ A. Rossi, E. Consolascio, M. Bosshard, *La costruzione del territorio nel Cantone Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Lugano 1979.

² *Ibid.* p. 16.

³ V. Gilardoni, *Il Romanico. Arte e monumenti della Lombardia prealpina*, Bellinzona 1947. Cit. in *Ibid.*, p. 32.

⁴ J. Hunziker, *Das Schweizerhaus, nach seinen landschaftlichen Formen und seiner geschichtlichen Entwicklung dargestellt*. 8 voll., Verlag Sauerländer, Aarau 1899-1913.

⁵ A. Rossi, E. Consolascio, M. Bosshard, cit., p. 58.

⁶ *Ibid.* p. 59.

⁷ The dwelling types described are the following: the tower-house, the double house, the two-rooms in depth house, the double two-rooms in depth house, and the corridor house. The classified forms of dwelling aggregation are the following: settlements with isolated houses, settlements with terraced houses, settlements with courtyard houses, *case di ringhiera*, and the courtyard building.

⁸ The term «pigna» indicates the wood stove, which is made of plastered masonry, ceramics or soapstone.

⁹ For a detailed description of this type see A. Rossi, E. Consolascio, M. Bosshard, cit., pp. 432-433.

¹⁰ For a detailed description of this type see *Ibid.*, pp. 446-447.

¹¹ Occasionally in tower-houses, especially in those areas in which the German influence is greater, a timber structure is placed over the masonry base. In the two-room house, instead, it is common to see examples constructed entirely in stone (see *Ibid.* pp. 432-447). This shows a great typological and building variety which renders any attempt of a rigid classification futile.

¹² *Ibid.* p. 14.

¹³ *Ibid.* p. 60.

¹⁴ In the case of Canton Ticino, the tower-house is typical of the south, near the border with Italy, whereas the two-room house is widespread especially in the north, where the influence of German culture is greater. See *Ibid.*, p. 13.

¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶ F. Albini, *Albergo per ragazzi a Cervinia*, in «Edilizia Moderna» n. 47, 1951, p. 67.

¹⁷ C. Mollino, *Tabù e tradizione della costruzione montana*, in «Arti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri degli Architetti in Torino», new series, year VIII, n. 4, April 1954, pp. 151-154. These are the published proceedings of the III Convention organised by IAM (Istituto di Architettura Montana) in Bardonecchia, edited by Roberto Gabetti.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ T. Boga, *Die Architektur von Rudolf Olgiati: Dokumentation zur Ausstellung an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich vom 16. Juni - 7. Juli 1977*, ETH Z Organisationsstelle für Ausstellungen, Zürich 1977.

²⁰ R. Olgiati, cit. in H.-R. Meier, *Spolia in Contemporary Architecture. Searching for Ornament and Place, in Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Ashgate, Farnham 2011, p. 227.



*Dado, Flims. Collezione di manufatti culturali. Il fienile conteneva circa tremila oggetti
Fotografia di Christian Kerez © Archive Olgiati*

Una cavità, una terrazza, una cella, ma è come se ci fossero solo la roccia e il mare. Nel recupero della Grotta di Fra' Felice, a picco sulla scogliera sottostante la Certosa di San Giacomo sull'Isola di Capri, l'architetto milanese Piero Bottoni rinuncia alla scelta di qualsiasi linguaggio personale, ad ogni cosa che potrebbe essere sua soltanto. Con voce bassa, sembra preoccuparsi unicamente di cogliere lo spirito del luogo e protenderlo verso un più lungo avvenire.

A cavity, a terrace, a cell, yet it is as though only the rock and the sea were there. In the restoration of the Grotta di Fra' Felice, high on the cliff-side below the Charterhouse of San Giacomo on the island of Capri, the Milanese architect Piero Bottoni relinquishes all personal language, anything that could be uniquely his. Quietly, he seems to be concerned only with grasping the spirit of the place and extend it toward a greater future.

Piero Bottoni

Una grotta e una cella a Capri A cave and a cell in Capri

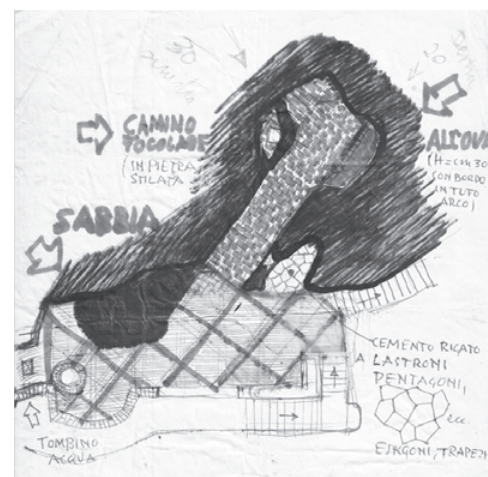
Edoardo Cresci

A picco sulla scogliera, scavata nella roccia, una galleria larga due metri e lunga sette conduce ad una sala più alta e ampia. Davanti un pozzo e una terrazza, copertura di una stanza rettangolare di quattro metri per cinque e cinquanta: una 'cella' che guarda il mare dall'interno della parete rocciosa. Le misure della stanza corrispondono a quelle di *cubiculum* e *Ave Maria* delle abitazioni del soprastante chiostro della Certosa di San Giacomo. Entrando, dinanzi all'ingresso una nicchia per l'immagine della Vergine, sulla destra una doppia arcata che allinea giaciglio e oratorio come sovente è predisposto nelle celle certosine, sul lato opposto un camino ricavato nella parete, infine, una finestra aperta sul giardino privato, che qui è l'orizzonte del Mar Mediterraneo¹.

Il 17 maggio 1632 il giovane letterato Jean Jacques Bouchard è il «primo viaggiatore straniero»² ad approdare sull'Isola di Capri. Il parigino è accolto dai monaci della Certosa di San Giacomo nel loro monastero a sud dell'Isola, sul ciglio di una scogliera a strapiombo sul mare. Nel suo diario, Bouchard annota: «i certosini hanno colà un convento [...] la chiesa è bella e le celle sono molto graziose. Tra le altre quella di un vecchio monaco matematico che ha scavato più di cinquanta passi nella roccia e vi ha creato diverse stanze e gallerie, inoltre ha tagliato nella stessa roccia più di cento scalini che scendono fino alla scogliera»³.

Lungo tale percorso di discesa si trova la Grotta di Fra' Felice, eremo ventennale di Consalvo Bareto, nobile portoghese che nel 1528, in fuga da una vita di eccessi, si ritirò sull'Isola prendendo appunto il nome di Felice.

La Grotta, abbandonata e ritrovata più volte nel corso dei travagliati secoli vissuti dal monastero, è scoperta nuovamente nel

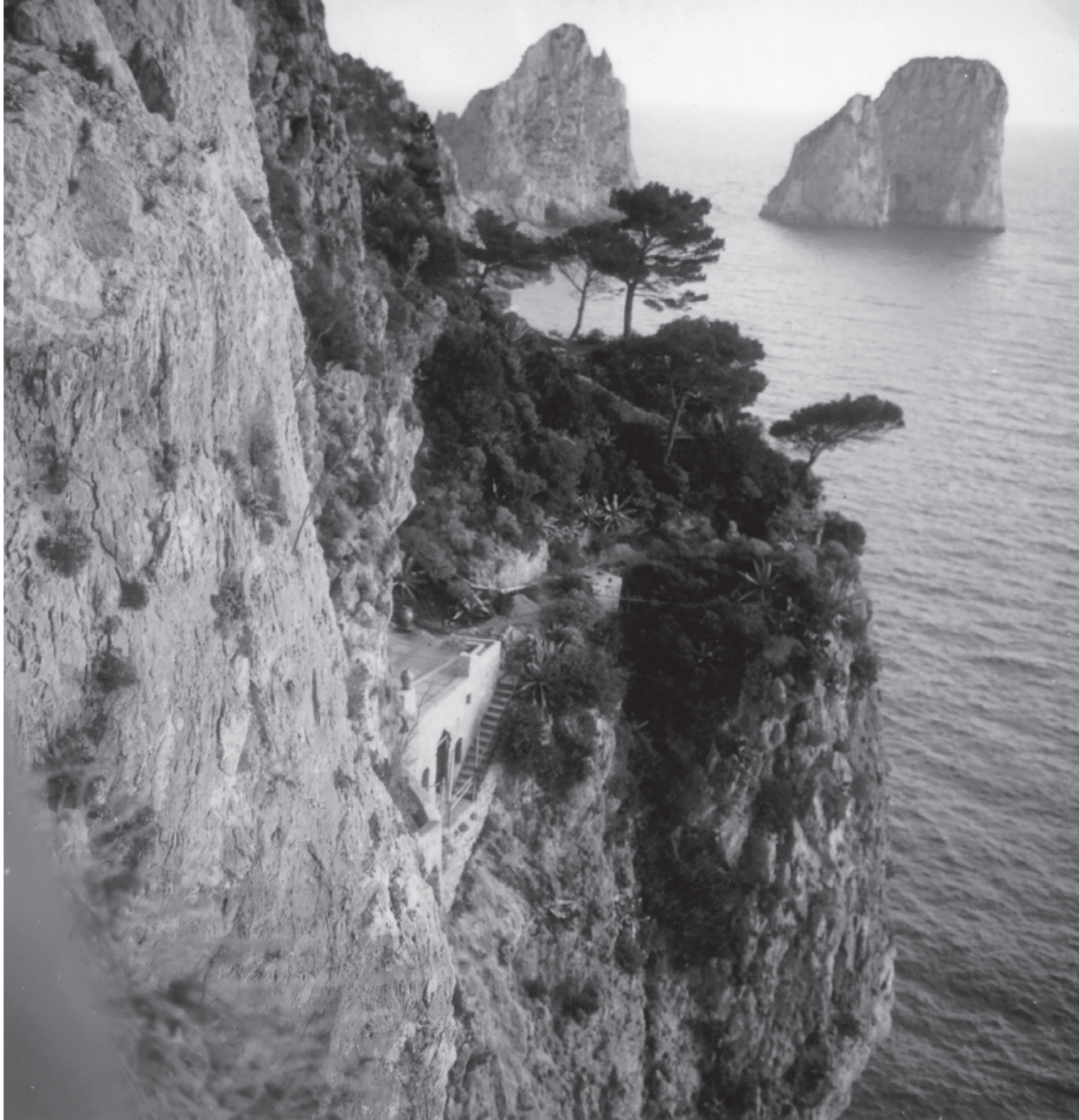


High above the cliff-side, excavated into the rock, a gallery two metres wide and seven metres long leads to a higher and wider room. On the front a well and a terrace, serving as roof for a rectangular room, four by five and a half metres large: a 'cell' which looks out over the sea from within the rocky wall. The measures of the room correspond to those of the *cubiculum* and the *Ave Maria* of the rooms of the cloister of the Charterhouse of San Giacomo, which is located above it. By the entrance there is a niche for the image of the Virgin, to the right a double arcade that aligns a pallet and an oratory, as Cartusian cells are often distributed, on the opposite side a fireplace carved out of the wall, and finally a window which opens onto the private garden, which here is represented by the horizon of the Mediterranean sea¹.

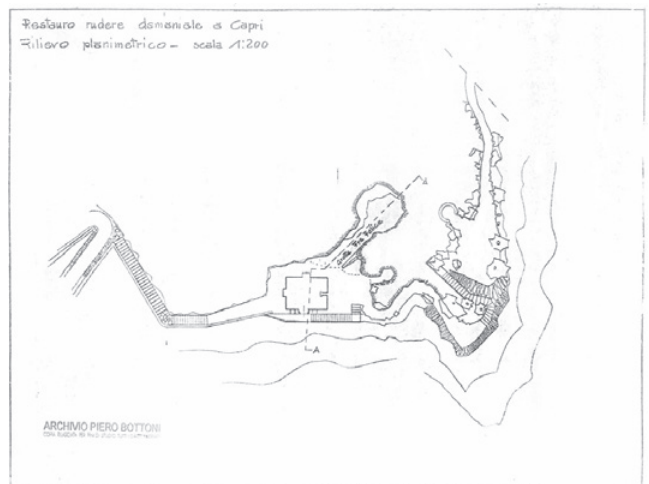
On May 17, 1632, the young Parisian writer Jean Jacques Bouchard became the «first foreign traveler»² to land on the island of Capri. He was welcomed by the monks of the Charterhouse of San Giacomo in their monastery on the south of the island, on the edge of a cliff overlooking the sea. In his diary Bouchard wrote: «the Cartusian monks have a convent there [...] the church is beautiful and the cells are graceful. Among them one belonging to a mathematician monk who excavated more than fifty paces into the rock, obtaining several rooms and galleries. He also carved into the rock more than one hundred steps which descend down to the cliff»³.

Along this descending path stands the Grotta di Fra' Felice, which for twenty years was the hermitage of Consalvo Bareto, a Portuguese nobleman who in 1528 abandoned a life of excesses and retired on this island, taking on the name Felice.

The Grotto, abandoned and recovered several times during the



p. 116
 Schizzo di progetto per il piano della Grotta
 Archivio Piero Bottoni, Dastu, Politecnico di Milano
 p. 117
 La Grotta di Fra' Felice vista dalla Via Krupp
 Archivio Piero Bottoni, Dastu, Politecnico di Milano
 Rilievo planimetrico dell'area della Grotta di Fra' Felice
 Archivio Piero Bottoni, Dastu, Politecnico di Milano





1900 dal magnate tedesco Alfred Krupp che da poco aveva acquistato tutti i terreni limitrofi per costruirvi una strada che potesse condurlo dalle camere dell'Hotel Quisisana fino a Marina Piccola, dove il suo panfilo rimaneva ormeggiato⁴. Krupp, entusiasmato dalla scoperta, dispose immediatamente l'acquisto e il recupero del romitorio e il suo collegamento con la strada in costruzione e i soprastanti Giardini d'Augusto⁵. «*Parva domus magna quies*» recitava una targa affissa all'ingresso. Questa fu l'unica dimora sull'Isola che l'uomo più ricco della Germania volle per sé⁶.

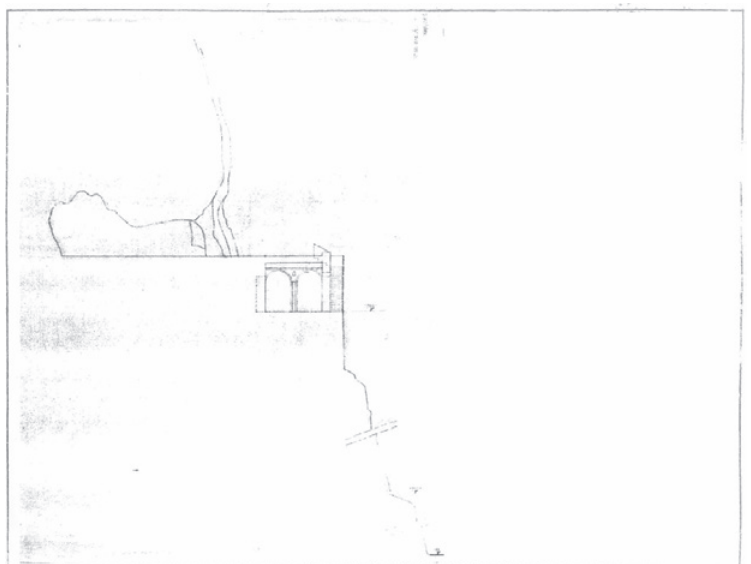
Verso la fine degli anni Cinquanta è Piero Bottoni a riscoprire la Grotta. Deve essere stato il 1957, quando l'architetto, a Capri con la futura moglie Giuditta, è incuriosito da una deviazione secondaria durante una passeggiata verso Marina Piccola e si imbatte nelle rovine di questo eremo visibile unicamente dal mare, rimanendone folgorato.

L'area, proprietà demaniale, si trova in completo abbandono e in stato di preoccupante degrado. Bottoni scriverà alla Soprintendenza ai Monumenti della Campania per ottenerne la concessione

troubled history of the monastery, it was once again discovered in 1900 by the German magnate Alfred Krupp, which had recently acquired all the adjacent land for building a road that would connect the Hotel Quisisana to a Marina Piccola, where his yacht was moored⁴. Krupp, excited by the discovery, made the necessary arrangements to acquire and restore the retreat, as well as to connect it with the road which was being built and the Gardens of Augustus⁵. «*Parva domus magna quies*», said a plaque at the entrance. This was the only dwelling on the island which the wealthiest man of Germany wished for himself⁶.

Towards the late Fifties Piero Bottoni rediscovered the cave. It must have been in the year 1957, when on a visit to Capri with his wife, Giuditta, the architect followed out of curiosity a secondary path on the way to Marina Piccola and found the ruins of this hermitage, visible only from the sea, and remained dazzled by it.

The area, state-owned, was completely abandoned and in a severe state of decay. Bottoni wrote to the Superintendence of Monuments of the region of Campania, in order to obtain the concession for its



*La cella e la Grotta di Fra' Felice prima dei lavori di recupero
Archivio Piero Bottoni, Dastu, Politecnico di Milano
Sezione della Grotta e della sottostante cella
Archivio Piero Bottoni, Dastu, Politecnico di Milano*



d'uso offrendo di provvedere personalmente «a risistemare detto rustico nella sua forma primitiva e a tenerlo in perfetto stato»⁷.

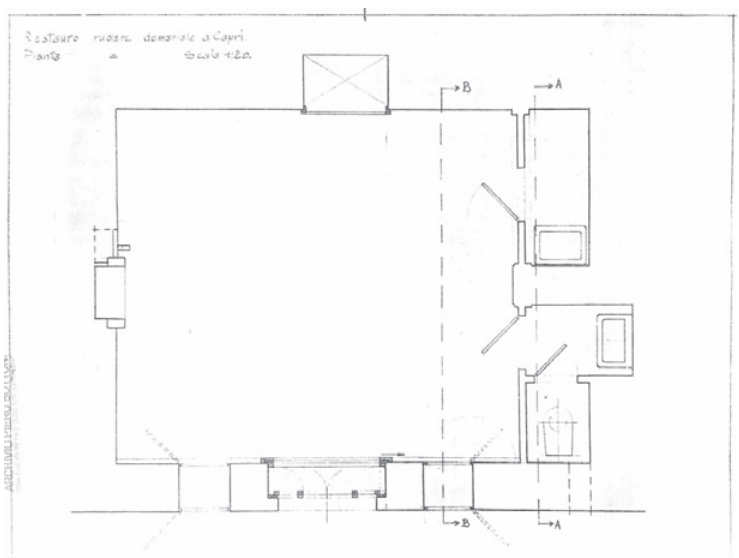
«Cerchiamo, quando possiamo, un rifugio [...] per salvarsi dal ritmo della città moderna»⁸. Per quanto attuale, ciò che muove Bottoni alla scelta del suo rifugio caprese è presumibilmente non dissimile da ciò che venti secoli prima deve aver spinto sull'Isola l'imperatore Tiberio, o a ciò che ha portato Consalvo Bareto e poi Alfred Krupp a trovare riparo entro questa scogliera. In questi spazi scavati nella nuda roccia, più volte fortemente voluti in tempi tra loro così distanti e da uomini così diversi, Bottoni deve necessariamente aver sentito risuonare l'eco di un richiamo «alla vita e alle esigenze dell'uomo universale»⁹. Nella perenne attrazione esercitata dalla Grotta di Fra' Felice e dal suo paesaggio vive la continua ciclicità dell'uomo. In questi spazi, che nel corso dei secoli si sono dimostrati ritmicamente attuali, è possibile per l'uomo riscoprirsi, unitamente, nuovo e antichissimo.

Nel 1954, nell'editoriale del primo numero di «Casabella-Continuità» Rogers aveva scritto: «le opere antiche hanno significato

use and offering to personally «restore the said rustic structure in its primitive form and to maintain it in a perfect state»⁷.

«We seek, when possible, a refuge [...] to escape from the rhythm of the modern city»⁸. Although closer to our day and age, what moved Bottoni when choosing his refuge in Capri is presumably no different to what moved the emperor Tiberius twenty centuries earlier, or what led Consalvo Bareto and later Alfred Krupp to find refuge on this cliff. In these spaces excavated on the naked rock, which were so strongly desired at different ages and by such different men, Bottoni must have necessarily heard the echo of a call «to the life and needs of universal man»⁹. In the permanent attraction of the Grotto of Fra' Felice and its landscape live the continuous cyclic nature of man. In these spaces, which throughout the centuries have shown to be rhythmically topical, it is possible for man to rediscover himself, both new and ancient at the same time.

In his editorial to the first number of «Casabella-Continuità» in 1954, Rogers had written: «ancient works have a current meaning as long as they are capable of resounding through our voices [...] We believe



La cella della Grotta di Fra' Felice prima dei lavori di recupero
 Archivio Piero Bottoni, Dastu, Politecnico di Milano
 Una delle varianti del progetto di recupero
 Archivio Piero Bottoni, Dastu, Politecnico di Milano

odierno finché siano capaci di risuonare per la nostra voce [...] Noi crediamo nel fecondo ciclo uomo-architettura-uomo [...] Noi considereremo come nostre opere e idee quelle che abbiano raggiunto il carattere di una compiuta elaborazione»¹⁰.

Più di cento anni prima, John Ruskin aveva individuato un'importante fonte di valore per l'architettura «in quel senso di larga risonanza, di severa vigilanza, di misteriosa partecipazione, perfino di approvazione o di condanna, che noi sentiamo presenti nei muri che a lungo sono stati lambiti dagli effimeri flutti della storia degli uomini [...] nella loro imperitura testimonianza di fronte agli uomini, nel loro placido contrasto col carattere transitorio di tutte le cose, in quella forza che [...] congiunge epoche dimenticate alle epoche che seguono»¹¹.

Alla forza attrattiva del contesto naturale si aggiunge quindi il valore impresso sulle pareti della Grotta dalle persone che in passato l'hanno abitata, e poi, a fianco a questo un altro valore forse ancora più rilevante, conferito da molte più vite: la stanza sotto l'antro, nel suo essere 'cella certosina' ritagliata nella scogliera, possiede la validità non tanto di opera più o meno eccezionale di un singolo, ma quella di verità collettiva.

Le celle dei Padri certosini sono infatti formate su una condivisa concezione del mondo, una determinata cultura – o meglio, come direbbe T. S. Eliot, sull'«incarnazione» di una religione entro definiti limiti¹² – ma ancor di più le celle certosine sono formate sulle vite che i monaci hanno trascorso al loro interno, e che a loro volta dalle celle sono formate¹³. Viene in mente un bel verso di Noël Arnaud: «je suis l'espace où je suis»¹⁴.

La cella riscoperta da Bottoni ha forse origini incerte, una misteriosa formazione, ma certo non una misteriosa forma, questa è istantaneamente intellegibile, chiara e distinta verità di geometria umana, quella che la secolare esperienza della regola certosina è riuscita a raggiungere. Si tratta dello stato di «compiuta elaborazione» di cui parlava Rogers, che permette di sentire «come nostre opere»¹⁵ quelle del passato. La messa a misura di uno spazio interno con uno spazio interiore, oltre che con un corpo, è d'altronde la vera conquista dalla fissazione tipologica delle case dei Padri, è questa che permette la completa dedizione del monaco al silenzio e alla solitudine della cella.

Per quanto minimi, gli spazi della Grotta di Fra' Felice portano al loro interno tutta l'ampiezza delle storie che li hanno vissuti e della tradizione che li ha concepiti e ha reso possibile abitarli. Un forte 'sentirsi appartenenti', o meglio 'contenuti', emerge non solo come sentimento dovuto alla conformazione fisica di queste stanze (di fatto scavate dentro il corpo della scogliera), ma come profonda sensazione d'appartenenza nei confronti di una percepita continuità storica.

Per Fra' Felice la sua cella è forse stata «il luogo dove il Signore e il suo servo conversano spesso insieme, come un amico col suo amico», dove «l'anima fedele viene unita al Verbo di Dio»¹⁶. Per Bottoni è stato certamente un riparo, un 'angolo' dal quale anch'egli ha potuto aprire una conversazione, con sé stesso, attraverso uno sguardo sul paesaggio aperto quattrocento anni prima.

È nell'instaurazione di questo dialogo che il luogo ha potuto vivere nuovamente rinnovando il suo significato: il limite tra mare e terra segnato dell'alta scogliera di Capri, da *limes*: barriera, torna *limen*: soglia, permette il contatto, il riconoscimento, permette di essere abitato.

L'intervento progettuale, estremamente contenuto, si può allora spiegare come desiderio di mantenere quanto possibile inalterata e viva la rara condizione di possibilità per un abitare autentico ritrovata tra queste rovine.

I lavori sulle parti esterne si limitano quasi esclusivamente a nuove pavimentazioni e ad una lieve riconfigurazione dei parapetti, portati 'pietra a vista' e ribassati «per non impedire la vista del

in the fruitful cycle man-architecture-man [...] We will consider as our works and ideas those which have achieved a state of completed elaboration»¹⁰.

More than a hundred years earlier, John Ruskin had identified an important source for architecture «in that sense of great resonance, of severe vigilance, of mysterious participation, even approval or condemnation, which we feel present in those walls which have long been touched by the ephemeral flow of the history of men [...] in their everlasting testimony before men, in their placid contrast with the transitory nature of all things, in that force that [...] unites forgotten eras with those to come»¹¹. To the attractive natural context is thus added the value recorded by the walls of the Grotto by the people that inhabited in the past, and next to this another, perhaps more relevant, value, conferred by many more lives: the room under the cave, in its nature as a 'Cartusian cell' carved out of the cliff, possesses the quality not so much of a more or less exceptional work, but rather of a collective truth.

The cells of the Cartusian monks were in fact based on a shared conception of the world, of a determined culture – or, as T. S. Eliot would say, on the «incarnation» of a religion within set limits¹² – but even more so the Cartusian cells are created based upon the lives of the monks that were lived in them, and which in turn were shaped by the cells¹³. This brings to mind the beautiful phrase by Noël Arnaud: «je suis l'espace où je suis»¹⁴.

The origins of the cell rediscovered by Bottoni are uncertain, a mysterious formation, yet not a mysterious form, which instead is instantly intelligible, clear and distinct truth of human geometry, the one achieved by the centuries-old experience of the Cartusian order. This is the state of «completed elaboration» Rogers referred to, which allows us to feel those from the past as «our works»¹⁵. This merging of an exterior space with an interior one is after all the true achievement of the typological fixation of the monks' dwellings, it is it that allows the complete dedication of the monk to the silence and solitude of the cell.

Although minimal, the spaces of the Grotta di Fra' Felice accommodate in their interior the whole wealth of their history and of the tradition that conceived them and made it possible to inhabit them. A strong 'sense of belonging', or of being 'contained', emerges not only as a feeling derived from the physical form of these rooms (excavated within the body of the cliff), but also as a deep sense of belonging to a perceived historical continuity.

For Fra' Felice his cell was perhaps «the place where the Lord and his servant often conversed together, like two friends», where «the soul of the faithful is united to the Word of God»¹⁶. For Bottoni it was certainly a refuge, a 'corner' from which he could also start a conversation, with himself, through the view over the landscape that had been carved out four-hundred years earlier.

It is in this dialogue that the place could live again, renewing its significance: the boundary between the sea and the land marked by the high cliff in Capri, from *limes*: barrier, it turns into *limen*: threshold, it allows contact, recognition, becomes inhabitable.

The intervention project, extremely contained, can thus be explained as the desire to maintain as unaltered and alive as possible the rare condition of possibility for an authentic dwelling which was recovered among these ruins.

The work on the exterior are limited almost exclusively to new flooring and a slight re-configuration of the parapets, in natural stone and lowered «so as not to block the view of the sea»¹⁷. The wish for an unhindered perspective explains also the glass pane with which Bottoni substitutes the iron balustrade overlooking the entrance to the grotto: cave, terrace and sea must succeed each other continuously. The removal of the exterior plasters is explained instead by the desire for the architecture to become one with the cliff itself: Bottoni in this way can literally inhabit 'the body' of the island. Every choice has a

mare»¹⁷. La volontà di una prospettiva non ostacolata spiega anche la lastra di vetro con la quale Bottoni sceglie di sostituire la balaustra in ferro prospiciente l'ingresso dell'antro: grotta, terrazza e mare devono susseguirsi senza soluzione di continuità. La rimozione degli intonaci esterni segue invece l'idea di un'architettura che sia un tutt'uno con la scogliera: Bottoni può in questo modo abitare letteralmente 'il corpo' dell'Isola. Ogni scelta trova precisa motivazione o significato. È evidente come il disegno a scacchiera della pavimentazione della terrazza erediti l'uterina misura dell'antro e sembri da questo proiettarsi verso l'esterno. Un'intenzione di 'messa a misura' del mondo? Una rete gettata verso l'infinito del mare aperto nella speranza di catturarne razionalmente i 'frutti'? In tutto ciò nessun gesto personale o di stile¹⁸, Bottoni, con voce bassa, sembra preoccuparsi unicamente di cogliere lo spirito del luogo e protenderlo verso un più lungo avvenire. Il suo rimane un fare anonimo e sensibile, in stretta collaborazione con il tempo e con il paesaggio circostante.

Una cavità, una terrazza, una cella, ma è come ci fossero solo roccia e mare. «La terra poggia sull'acqua» è una delle poche espressioni di Talete arrivate fino a noi, Hermann Fraenkel la legge come una metafora dove terra e acqua stanno per corpo e anima, pesantezza inerme e forza di moto¹⁹. A Capri questa dicotomia è fortemente percepibile. La scogliera contiene una stanza che contiene le membra dell'uomo, un'apertura nella roccia è un 'occhio' che inquadra un 'fuoco blu': fuori è lo spazio interno dell'anima. Ciò che si realizza attraverso l'architettura è la piena corrispondenza tra la struttura dell'uomo e del luogo. Una limpida simmetria si instaura tra un interno e un esterno fisici ed un interno e un esterno psichici.

La semplice cavità di una cella raduna una presa sul mondo intero, si fa garante di una protezione entro un qualcosa che sentiamo appartenerci, essa ci permette di abitare²⁰.

precise motivation or significance. It is evident how the checkerboard pattern of the flooring of the terrace inherits the uterine measure of the cave and seems to project outward. An attempt to 'merge' with the world? A net thrown at the infinity of the open sea in the hope of rationally capturing its 'produce'?

There is in all of this no personal or stylistic gesture¹⁸, Bottoni, quietly, seems to be concerned only with grasping the spirit of the place and to extend it towards a greater future. It is an anonymous and sensitive intervention, in close collaboration with time and the surrounding landscape.

A cavity, a terrace, a cell, yet it is as though only the rock and the sea were there. «The earth floats upon water» is one of the few sayings of Thales of Miletus that have reached us, and Hermann Fraenkel interprets it as a metaphor in which earth and water stand for body and soul, heaviness and motion¹⁹. In Capri, this dichotomy is clearly perceivable. The cliff contains a room that contains the limbs of man, an opening in the rock is an 'eye' which frames a 'blue fire': outside is the interior space of the soul.

What takes place through architecture is the full correspondence between the structure of man and of place. A clear symmetry is established between a physical interior and exterior and a psychological interior and exterior.

The simple cavity of a cell establishes a connection with the whole world, becomes the guarantor of a protection within something the we feel belongs to us, which allows us to dwell²⁰.

Translation by Luis Gatt

¹ Lettura personale dell'autore, le misure sono state ad ogni modo verificate confrontando i rilievi di Bottoni con le planimetrie della Certosa contenute in R. Di Stefano, *La Certosa di San Giacomo a Capri*, Banco di Napoli, Napoli 1982.

² B. Cannavale (a cura di), *Viaggio di un Francese spia e libertino nella Capri del 1600*, La Conchiglia, Capri 1987, p. 10.

³ *Ibid.*, pp. 33-35.

⁴ Trattasi della celebre Via Krupp, oggi purtroppo chiusa per problemi di sicurezza. Per approfondimenti si rimanda a C. Knight, *Krupp a Capri*, Sergio Civita, Napoli 1989.

⁵ «Si incapricciò di un'antica grotta che secoli prima era stata scavata nella roccia da un eremita, Fra' Felice [...] si divertì a sistemarla, la arredò con un tavolo e alcune sedie di stile rinascimentale». T. Fiorani, *Le case raccontano. Storie e passioni nelle dimore del mito a Capri*, La Conchiglia, Capri 2002, pp. 217-219.

⁶ Essa rimase l'unica sua proprietà sull'Isola, Krupp alloggiò a Capri sempre e unicamente presso l'Hotel Quisisana, dove usava prendere in affitto un intero piano.

⁷ P. Bottoni, *Promemoria per Soprintendente prof. Pacini*, dattiloscritto del 6/1/1958, Archivio Piero Bottoni, Milano.

⁸ P. Bottoni, *La metropolitana milanese centro di cultura*, in G. Tonon (a cura di), *Bottoni. Una nuova antichissima bellezza*, Laterza, Roma 1995 p. 406.

⁹ P. Bottoni, *Prolusione al corso di Urbanistica*, oggi in G. Tonon (a cura di), *Piero Bottoni etc.*, cit., p. 451.

¹⁰ E.N. Rogers, *Continuità*, in «Casabella-Continuità», n. 199, 1954. Ora in E.N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Skira, Ginevra-Milano 1997, pp. 93-94.

¹¹ J. Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura* (1849), Jaca Book, Milano 2007, pp. 219-220. Bottoni si dimostra non estraneo a queste sensibilità, scrive ad esempio: «perché ad esempio certi mobili antichi hanno un eccezionale valore? Perché noi sentiamo il piacere di averli? Perché a questi mobili è veramente legata la vita, la storia di molte persone, forse anche più generazioni?».

¹² Per approfondimenti si rimanda al saggio di T.S. Eliot, *Notes towards the definition of culture* (1948), Faber and Faber, Londra 2010, p. 33.

¹³ Il monaco «dimora stabilmente in cella e da essa è formato» (*Statuti dell'Ordine Certosino*, Libro 1, Capitolo 3).

¹⁴ G. Bachelard, *La poetica dello spazio* (1957), Dedalo Edizioni, Bari 2015, p. 168.

¹⁵ E.N. Rogers, *Continuità*, cit., pp. 93-94.

¹⁶ *Statuti dell'Ordine Certosino*, Libro 1, Capitolo 4.

¹⁷ P. Bottoni, *lettera a M. Cerrotta*, 31/10/1958, in Archivio Piero Bottoni, Milano.

¹⁸ D'altronde, come ha scritto Paolo Portoghesi, per Bottoni «l'architettura moderna [era] intesa non come un repertorio stilistico, ma come una disciplina intellettuale, una 'tendenza' che imponeva ai suoi adepti precise norme di comportamento, uno stile di vita prima ancora che uno stile architettonico». P. Portoghesi, *I grandi architetti del Novecento*, Newton Compton Editori, Roma 1998, p. 336.

¹⁹ Per approfondimenti si rimanda a R. Laurenti, *Introduzione a Talete Anassimandro Anassimene*, Laterza, Roma 2000, pp. 71-75.

²⁰ «Abitare, essere posti nella pace, vuol dire: rimanere nella protezione entro ciò che ci è parente», M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in G. Vattimo (a cura di), *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, p. 99.

¹ Personal reading by the author, the measures were verified by comparing Bottoni's surveys with the planimetrics of the Charterhouse included in R. Di Stefano, *La Certosa di San Giacomo a Capri*, Banco di Napoli, Naples 1982.

² B. Cannavale (ed.), *Viaggio di un Francese spia e libertino nella Capri del 1600*, La Conchiglia, Capri 1987, p. 10.

³ *Ibid.*, pp. 33-35.

⁴ This is the renowned Via Krupp, today unfortunately closed for safety reasons. For additional information see C. Knight, *Krupp a Capri*, Sergio Civita, Naples 1989.

⁵ «He took a fancy to an ancient cave which centuries earlier had been excavated into the rock by a hermit, Fra' Felice [...] he amused himself arranging it, furnished it with a table and some chairs in the Renaissance style». T. Fiorani, *Le case raccontano. Storie e passioni nelle dimore del mito a Capri*, La Conchiglia, Capri 2002, pp. 217-219.

⁶ It remained his only property on the island. When in Capri, Krupp always stayed at the Hotel Quisisana, where he would usually rent a whole floor.

⁷ P. Bottoni, *Promemoria per Soprintendente prof. Pacini*, typewritten document dated 6/1/1958, Archivio Piero Bottoni, Milan.

⁸ P. Bottoni, *La metropolitana milanese centro di cultura*, in G. Tonon (ed.), *Bottoni. Una nuova antichissima bellezza*, Laterza, Rome 1995 p.406.

⁹ P. Bottoni, *Prolusione al corso di Urbanistica*, also in G. Tonon (ed.), *Piero Bottoni etc.*, cit., p. 451.

¹⁰ E.N. Rogers, *Continuità*, in «Casabella-Continuità», n. 199, 1954. Also in E.N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Skira, Geneva-Milan 1997, pp. 93-94.

¹¹ J. Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura* (1849), Jaca Book, Milan 2007, pp. 219-220. Bottoni shows a certain sensibility in this respect: «why is it, for example, that certain antique furniture is exceptionally valuable? Is it because we feel the pleasure of possessing them? It is because the life, the history of many people, even several generations, are linked to these pieces of furniture».

¹² For more on this see the essay by T.S. Eliot, *Notes towards the definition of culture* (1948), Faber and Faber, London 2010, p. 33.

¹³ The monk «dwells permanently in the cell and is formed by it» (*Statuti dell'Ordine Certosino*, Libro 1, Capitolo 3).

¹⁴ G. Bachelard, *La poetica dello spazio* (1957), Dedalo Edizioni, Bari 2015, p. 168.

¹⁵ E.N. Rogers, *Continuità*, cit., pp. 93-94.

¹⁶ *Statuti dell'Ordine Certosino*, Libro 1, Capitolo 4.

¹⁷ P. Bottoni, *lettera a M. Cerrotta*, 31/10/1958, in Archivio Piero Bottoni, Milan.

¹⁸ After all, as Paolo Portoghesi has written, for Bottoni «modern architecture [was] understood not as a stylistic repertoire, but as an intellectual discipline, as a 'trend' which imposed on its followers precise rules of behaviour, a lifestyle rather than an architectural style». P. Portoghesi, *I grandi architetti del Novecento*, Newton Compton Editori, Roma 1998, p. 336.

¹⁹ For further information see R. Laurenti, *Introduzione a Talete, Anassimandro, Anassimene*, Laterza, Rome 2000, pp. 71-75.

²⁰ «To dwell, to be set at peace, means to remain at peace within the free sphere that safeguards each thing in its nature», M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in G. Vattimo (ed.), *Saggi e discorsi*, Mursia, Milan 1976, p. 99.

Membro del Gruppo Toscano vincitore del concorso per la nuova Stazione di Firenze, Pier Niccolò Berardi rimane ancora un autore poco conosciuto. Coinvolto da Pagano nella mostra sull'architettura rurale alla VI Triennale, egli svilupperà un'attenzione particolare per l'inserimento nel paesaggio delle sue architetture. La casa qui presentata costituisce uno degli episodi più alti nella sua opera e un'elegante lezione di metodo.

Although a member of the Gruppo Toscano which won the competition for the new Railway Station in Florence, Pier Niccolò Berardi is still a little-known author. Involved by Pagano in the exhibition on rural architecture at the VI Triennale, he would develop a special attention for the insertion of his architectures in the landscape. The house presented here constitutes one of the most noteworthy examples of his work and an elegant lesson in method.

Pier Niccolò Berardi

Casa La Gabbiola a La Romola House La Gabbiola at La Romola

Andrea Volpe

Sarebbe forse interessante, per un delicato filologo dedito allo studio delle nostre archeologie dell'altro ieri, provarsi a rintracciare l'impronta personale di Berardi nell'impresa della stazione. Sulla base di quanto, come architetto, Berardi ha fatto poi, e fa tutt'ora, è da supporre che il suo starci, il suo collaborare, si siano svolti nel segno della mediazione e della moderazione. Sarà stato lui, ci conforta immaginarlo, a suggerire che, dovendosi, come si doveva, mettere su quel po' po' di fabbrica di contro all'abside di Santa Maria Novella, si tenesse quanto meno conto delle proporzioni. [...] C'è da scommettere che egli abbia consigliato, in nome se non altro del buon gusto e delle buone maniere, di resistere a certe soluzioni di un estremismo specialmente sciagurato¹.

Con questo breve e preciso ritratto Giorgio Bassani introduce la figura dell'amico Pier Niccolò Berardi nel volume pubblicato nel 1973 dedicato alla parallela carriera di pittore di uno degli architetti più silenziosi e discreti del Novecento italiano, recentemente riportato all'attenzione degli studiosi grazie a due mostre toscane². Laureatosi nel 1929 a Roma presso la Scuola di Architettura con una tesi svolta in collaborazione con il compagno di corso Luigi Vietti, Berardi si segnala già dall'anno precedente partecipando, su indicazione del suo futuro relatore e mentore Marcello Piacentini, alla Prima Esposizione Nazionale di Architettura Razionale del 1928 col progetto per un padiglione di esposizioni. «Bisognerebbe tenere d'occhio questi nuovi architetti che portano i pantaloni bianchi», così Luigi Barzini Senior ritrae i giovani delfini di Piacentini. Berardi e Vietti, due amici, entrambi allievi brillanti e appassionati nello studio delle antiche vestigia dell'Urbe ma

Sarebbe forse interessante, per un delicato filologo dedito allo studio delle nostre archeologie dell'altro ieri, provarsi a rintracciare l'impronta personale di Berardi nell'impresa della stazione. Sulla base di quanto, come architetto, Berardi ha fatto poi, e fa tutt'ora, è da supporre che il suo starci, il suo collaborare, si siano svolti nel segno della mediazione e della moderazione. Sarà stato lui, ci conforta immaginarlo, a suggerire che, dovendosi, come si doveva, mettere su quel po' po' di fabbrica di contro all'abside di Santa Maria Novella, si tenesse quanto meno conto delle proporzioni. [...] C'è da scommettere che egli abbia consigliato, in nome se non altro del buon gusto e delle buone maniere, di resistere a certe soluzioni di un estremismo specialmente sciagurato¹.

It is with this brief and precise depiction that Giorgio Bassani introduces the figure of his friend Pier Niccolò Berardi in the book published in 1973 and devoted to the career as a painter of one of the most silent and discreet 20th century Italian architects, who has recently received attention from scholars thanks to two Tuscan exhibitions².

Having graduated in 1929 at the School of Architecture in Rome with a thesis carried out in collaboration with his fellow classmate Luigi Vietti, Berardi had been encouraged, a year earlier, by his future supervisor and mentor, Marcello Piacentini, to participate at the First National Exhibition of Rational Architecture of 1928 with the project for an exhibition pavilion. «We should keep an eye on these new architects that wear white pants», wrote Luigi Barzini Senior, describing Piacentini's young dauphins. Berardi and Vietti, two friends, both brilliant students and passionate in the study of the ancient remains of the City, but mostly carousing companions³.



soprattutto compagni di scorribande studentesche³. Eppure, seppur ricordato quale membro del Gruppo Toscano⁴, co-autore di una delle icone del Razionalismo Italiano, la sua opera – precedente e successiva – rimane ancora oggi poco conosciuta.

Oggi, a distanza di tanti e tanti anni, devo scusarmi con Berardi, in nome della nostra antica amicizia per non avergli mai domandato: “Ma tu, chi sei?” E questo è un grande complimento che rivolgo a Berardi architetto, uno dei pochi, o forse l’unico collega che ha sempre lavorato tenendo presente un concetto per me fondamentale, e cioè che, nel nostro mestiere, il vero protagonista non è l’architetto ma l’ambiente⁵.

Se quello d’estrazione di Berardi è quello tipico dei *bien nées* fiorentini⁶, il paesaggio dell’anima è rappresentato da Fiesole, dove nasce nel 1904 nella tenuta di famiglia di Monteceneri e dove vivrà e lavorerà fino al 1989⁷.

Un luogo caratterizzato dalla presenza dell’architettura neoclassica della residenza familiare e dalla veduta del lontano profilo di Firenze. Sfondi e spazi che gli fanno scorgere precocemente il processo dialettico che sta alla base del fare Architettura; ovvero la necessità di una regola, seppur direttamente esperita nella accademica accezione dello stile della villa e, al contempo, la libertà di trovare ‘per differenza’ quelle linee di continuità con la Grande Tradizione che la stessa regola concede e presuppone; a partire dalla lezione incarnata dal lontano profilo della Cupola brunelleschiana che con eleganza di linee unisce il gotico tamburo di Arnolfo all’aurea sfera del Verrocchio, annullando ogni differenza fra epoche diverse. Sfondi e spazi che senza contraddizione includono nel *bildungsroman* dell’architetto quei temi spontanei e quelle soluzioni compositive modellate dalla dura necessità della vita contadina trovate in quei casolari che popolano la proprietà di famiglia. C’è un gesto, raccontato dallo stesso Berardi, che pare riassumere meglio di ogni altro il suo interesse e la sua particolare vocazione per la mediazione fra temi così diversi. Egli difatti apporrà una targa sull’umile *Casa dell’Ida*, un’anziana contadina che abitava nella tenuta⁸. Omaggio all’umanità e alla saggezza di colei che lo considerava non il figlio dei padroni bensì un semplice bambino, il Pieruccio. Un gesto, come si ricorda nel catalogo della prima mostra retrospettiva, che di fatto rende aulica quell’architettura senza autore mediante «un’iscrizione simile a quelle dell’architettura razionale, o di epoca neoclassica, quando sul frontone dell’edificio si apponeva la scritta: Teatro, o Municipio»⁹.

Interesse, quello per l’architettura vernacolare che troverà una più compiuta maturazione teorica nell’esperienza di assistente di Michelucci alla cattedra di Arredamento e Tecniche della Decorazione presso la Regia Scuola di Architettura di Firenze¹⁰. È infatti nel fatidico 1932, l’anno del concorso per il nuovo Fabbricato Viaggiatori di Firenze, che il maestro pistoiese pubblica un laconico articolo di due pagine su «Domus»¹¹, volto programmaticamente a dimostrare l’inconsistenza delle accuse di coloro che giudicavano il carattere dell’architettura moderna come poco italiano; espressione piuttosto di caratteri nordici o tedeschi¹².

Tema, quello del radicamento della modernità nella tradizione, che Michelucci introduce nelle sue lezioni fiorentine in parallelo alla rilettura del tipo della *domus* romana¹³ con la chiara finalità di liberare il campo dai fraintendimenti e dai facili entusiasmi degli allievi verso acritiche adesioni agli stilemi del Moderno da rivista. Una didattica volta alla ricerca di un equilibrio teorico, poetico e compositivo che diverrà cifra della Scuola Fiorentina, suggellata – com’è noto – dalla vittoria nel concorso per la nuova stazione¹⁴. Avventura epocale, con inevitabili picchi di tensione fra il maestro quarantenne – allora impegnato nei cantieri del piacentiniano

Yet, although remembered as part of the Gruppo Toscano⁴, co-author of one of the icons of Italian Rationalism, his work – both precedent and successive – remains little known today.

Oggi, a distanza di tanti e tanti anni, devo scusarmi con Berardi, in nome della nostra antica amicizia per non avergli mai domandato: “Ma tu, chi sei?” E questo è un grande complimento che rivolgo a Berardi architetto, uno dei pochi, o forse l’unico collega che ha sempre lavorato tenendo presente un concetto per me fondamentale, e cioè che, nel nostro mestiere, il vero protagonista non è l’architetto ma l’ambiente⁵.

Whereas Berardi’s background is that which is typical of the Florentine *bien nées*⁶, his landscape of the soul lies in Fiesole, where he was born in 1904, at the estate of the Monteceneri family, and where he would live and work until 1989⁷.

A place that is characterised by the presence of family residential architecture in the Neoclassical style and by a faraway view over the city of Florence.

Backgrounds and spaces which precociously provide glimpses of the dialectical process which underlies architectural activity; in other words the need for a rule, however directly expressed in the academic accepted meaning of the style of the villa, and at the same time the freedom to find, ‘through difference’, those continuity lines with the Great Tradition which the rule itself concedes and presupposes; from the lesson incarnated in the faraway profile of Brunelleschi’s Cupola, which in the elegance of its lines unites Arnolfo’s Gothic tambour with Verrocchio’s golden sphere, thus eliminating the distinction between different eras.

Backgrounds and spaces which without contradiction include in the *bildungsroman* of the architect those spontaneous themes and those compositional solutions modelled by the harsh needs of peasant lives encountered in those farmhouses which were part of the family’s properties.

There is a gesture, narrated by Berardi himself, which seems to summarise better than any other his interest and specific vocation for mediation between such different themes. He will in fact place a plaque on the humble *Casa dell’Ida*, an elderly peasant who lived in the estate⁸. A homage to the humanity and wisdom of the woman who considered him not the son of the owners but rather a simple child, Pieruccio. A gesture, as remembered in the catalogue to the first retrospective exhibition, which in fact dignifies that anonymous architecture through «an inscription similar to those found in rational or Neoclassical architecture, saying: Theatre, or City Hall»⁹.

An interest for vernacular architecture which would find a theoretical maturity during his experience as Michelucci’s assistant in the courses on Decoration and Ornamentation Techniques held at the Regia Scuola di Architettura of Florence¹⁰. It is in fact during that fateful year, 1932, the year of the competition for the new Fabbricato Viaggiatori of the Florence Railway Station, that the master from Pistoia published a laconic two-page article in «Domus»¹¹, aimed at demonstrating the inconsistency of the accusations of those who judged the features of Modern architecture as un-Italian; as an expression, rather, of a Nordic or German character¹².

The theme of the rooting of Modernity in tradition, which Michelucci introduces in his Florentine lectures together with the reinterpretation of the type of the Roman *domus*¹³, with the evident purpose of freeing the field from misunderstandings and from the easy enthusiasms of students for acritical adherence to the stylemes of magazine-style Modernity.

An educational activity aimed at the search for a theoretical, poetic and compositional balance which will become a feature of the Florentine School, sealed – as is well known – by the victory in the competition for the new station¹⁴.



Tutte le fotografie sono state gentilmente concesse dagli eredi. Si ringraziano in particolare la figlia Antonella Berardi e il nipote Luca Benelli Berardi. Le recenti mostre retrospettive non si sarebbero potute svolgere senza l'energia del Prof. Cosimo Marco Mazzoni a cui è dedicato questo saggio

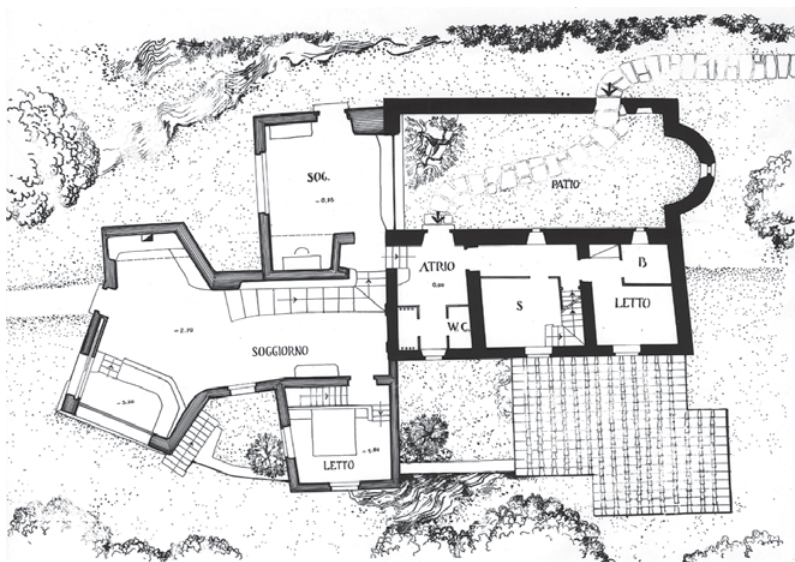
p. 125

Il varco cruciforme che conduce alla navata del rudere della chiesa romana, immaginata da Berardi come patio d'ingresso per casa La Gabbiola

p. 127

Il rudere della chiesetta romana con pavimento d'erba e un olivo secolare visto dalla finestra del salone posto a quota ribassata
foto Alfredo Garuti

Pianta generale di casa La Gabbiola (1965-66) con l'aggiunta "organica" degli ambienti del soggiorno articolati su più livelli in modo da seguire il pendio del colle



Studium Urbis di Roma – e gli scalpitanti giovani allievi, nel quale non è difficile immaginare il più maturo Berardi impegnato in un'estenuante diplomazia risolta con la consueta eleganza di modi. Bassani ce lo dice; Michelucci, manifestandogli simpatia nella presentazione della monografia dedicata all'opera del collega, lo suggerisce; Savi in quel mirabile esercizio di prosa critica che è il *De Auctore* ci fa congetturare in tal senso a proposito di quel 'qualcuno' che riporta a una temporanea dimensione civile una delle tante animate discussioni¹⁵.

Lavoro collettivo, dove la fotografia diviene uno degli elementi fondamentali della composizione.

Oltre al celebre fregio composto da stampe Alinari delle più famose architetture italiane – vero e proprio film di un viaggio in Italia apposto come un ornamento nella galleria di testa – altre fotografie sono incluse nei vari ristoratori di prima, seconda e terza classe.

Assieme a Baroni e Gamberini, Berardi vi contribuisce con una serie di belle immagini di paesaggi toscani e di case contadine, vicine all'opera pittorica di Ottone Rosai; allora operativo nel cantiere della stazione¹⁶, già favorevole al progetto di concorso nei tempestosi mesi che seguirono la notizia della vittoria del concorso¹⁷ e autore dei trentadue disegni a carboncino per l'importante libro di Mario Tinti¹⁸ dedicato alle case coloniche della Toscana, pubblicato nel 1934¹⁹.

Questo studio rappresenta il risultato di un'indagine sulla casa rurale italiana intrapresa con lo scopo di dimostrare il valore estetico della sua funzionalità. [...] Con noi hanno collaborato gli architetti: P.N. Berardi di Firenze, per parecchie illustrazioni della casa toscana²⁰.

Culmine della serie di articoli precedentemente pubblicati dal 1935 su «Casabella»²¹, la fondamentale mostra *Architettura rurale italiana* per la sesta Triennale di Milano vede coinvolto l'architetto fiesolano con ventiquattro²² fotografie di case coloniche toscane scattate fra il Valdarno, i dintorni di San Gimignano e le campagne pisane. La mancanza di fonti documentarie ci impedisce di avere un quadro chiaro sulle modalità col quale Pagano abbia coinvolto Berardi nell'impresa; certo è che il reportage sia stato concordato direttamente col Direttore di «Casabella», le cui foto²³, pubblicate sulla rivista a commento degli editoriali, sono richiamate dai tagli e dalle inquadrature delle belle immagini di Berardi²⁴.

Non interessato a perseguire carriera accademica, Berardi, oltre a numerosi concorsi in collaborazione con Italo Gamberini, svolge negli anni che precedono l'entrata in guerra dell'Italia una professione di alto livello, con incarichi istituzionali per il Ministero degli Esteri in Albania²⁵, Romania e Ungheria. Ma è con la pausa forzata dovuta al conflitto e la conseguente scoperta della pittura come nuovo strumento di lettura del paesaggio che i riflessi dei temi fissati da Michelucci e da Pagano si trasformeranno in un silente e personale vocabolario di soluzioni da declinare nelle opere successive. Architetture che non si imporranno sull'ambiente ma, al contrario, ne diverranno parte. Fulcro di questa svolta poetica è la proposta per la ricostruzione dell'area attorno a Ponte Vecchio pesantemente ferita durante la guerra. Un progetto votato al rispetto dei caratteri storici del luogo e coraggiosamente indifferente all'astrazione in chiave contemporanea del tema della continuità così pervicacemente perseguita da Michelucci nelle ipotesi progettuali per la medesima area. Pur lavorando sui medesimi temi d'ambientamento, centrali nel coevo dibattito architettonico italiano, Berardi – come del resto il suo amico Vietti – si dedicherà piuttosto ad un originale e discreto esercizio di autonomia e diversa evocazione di quella fondativa lezione emersa in occasione della campagna fotografica svolta per la Triennale. Si

A momentous adventure, with inevitable peaks of tension between the master, then in his forties and involved in the building sites of the Piacentinian *Studium Urbis* in Rome – and the raring young pupils, among which it is not hard to imagine the more mature Berardi undertaking exhausting diplomatic efforts with his usual elegance of manners. Bassani tells us; Michelucci, showing sympathy in the presentation devoted to his colleague's work, suggests it; Savi in that wonderful exercise of critical prose, *De Auctore* has us conjecture in that respect regarding the 'someone' who brings back to a civil discussion one of the many heated arguments¹⁵.

Collective work, in which photography becomes one of the fundamental elements of the composition.

In addition to the famous frieze made of Alinari reproductions of the most famous Italian architectural works – a true road film through Italy, placed as an ornament at the terminal's arcade – other photographs are included in the various first, second and third-class restaurants.

Together with Baroni and Gamberini, Berardi contributes with a series of beautiful images of Tuscan landscapes and farmhouses, in the style of Ottone Rosai's painting, who at the time was operative at the station's worksite¹⁶, had been favourable to the project during the tempestuous months that followed the news of the victory in the competition¹⁷ and was the author of thirty-two charcoal drawings made for Mario Tinti's¹⁸ important book devoted to Tuscan farmhouses, or *case coloniche*, published in 1934¹⁹.

Questo studio rappresenta il risultato di un'indagine sulla casa rurale italiana intrapresa con lo scopo di dimostrare il valore estetico della sua funzionalità. [...] Con noi hanno collaborato gli architetti: P.N. Berardi di Firenze, per parecchie illustrazioni della casa toscana²⁰.

The fundamental exhibition *Architettura rurale italiana*, presented at the sixth Milan Triennale, and in which the architect from Fiesole participated with twenty-four²¹ photographs of Tuscan farmhouses taken in the area of Valdarno, around San Gimignano and in the Pisan countryside, was the culmination of the series of articles that had been previously published, since 1935, in «Casabella»²². The lack of documentary sources makes it difficult to have a clear picture of the way in which Pagano involved Berardi in the project; what is certain is that the reportage was decided directly with the Director of «Casabella», and that the photographs²³ published in the magazine as a commentary to the editorials, recall the cuts and frames of Berardi's beautiful images²⁴. Not interested in pursuing an academic career, Berardi, in addition to the many competitions entered in collaboration with Italo Gamberini, in the years preceding the Italy's entering the war undertook high-level professional works, including institutional commissions by the Ministry of Foreign Affairs in Albania²⁵, Romania and Hungary. Yet it is during the forced pause as a consequence of the world conflict and the resulting discovery of painting as a new tool for interpreting the landscape that the reflections on the themes derived by Michelucci and Pagano would transform into a silent and personal vocabulary of solutions to be applied in his subsequent works. Architectures that will not impose themselves on the environment but, on the contrary, will become a part of it. A fulcrum of this poetic transformation is the proposal for the reconstruction of the area surrounding Ponte Vecchio, which had been heavily damaged during the war. A project based on the respect for the historical features of the place and courageously indifferent to the abstraction, in a contemporary key, of the theme of continuity, stubbornly pursued by Michelucci in his project proposals for the same area. Although working on the same environment-related themes, central to the Italian architectural debate at the time, Berardi – as his friend Vietti – will devote himself instead to an original and discreet exercise of autonomous and diverse evocation of the founding lesson which emerged on the occasion of the photographic



Casa La Gabbiola vista dal versante opposto della valle. L'addizione è intonacata a grassello, il paramento in pietra del nucleo originale è invece lasciato a vista. La foto è scattata prima che siano montati gli infissi per sottolineare il gioco di ombre e di luci offerto dalle orbite vuote delle finestre

pp. 130 - 131

Un estratto delle ventiquattro foto di Pier Niccolò Berardi incluse nel catalogo della Mostra "Architettura Rurale Italiana" curato da G. Pagano e G. Daniel per la VI Triennale di Milano del 1936. Un casolare, edificato in fregio a una chiesetta romanica, sembra anticipare il tema di Casa La Gabbiola (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo /Archivio di Stato di Firenze, ASFi, Fondo, Pier Niccolò Berardi, Materiale fotografico, Triennale, 13B, 54B, 65B, 78B)



susseguiranno così nel corso degli anni incarichi per ville, residenze e hotel il cui raffinato lavoro in pianta e in sezione non prescinde dall'attenzione per il luogo.

Le case che io dipingo, o che costruisco, sono limpide, intatte, realizzate con materiali esistenti sul posto, con una pazienza e una tecnica artigianale legata alle radici, e non turbano minimamente l'equilibrio che si è creato da secoli in rapporto con l'ambiente e con la storia²⁶.

La Gabbiola (1965/66) è il nome della casa sita in una località prossima alla Certosa di Ema. È lì che durante un sopralluogo per un altro progetto Berardi scopre i resti di questa abbazia del XIII secolo. La piccola chiesa è un rudere, il tetto è crollato come una parte della facciata. All'interno della navata a cielo aperto, simile a un San Galgano in miniatura, è cresciuto un olivo secolare. Nei locali dell'annessa canonica si apre un abisso di solai crollati. L'intuizione è fulminea, con un processo analogo allo scatto di una fotografia, Berardi vede il progetto. L'elemento che lo rende aulico, analoga a quella lontana marmorea placca apposta sulla Casa dell'Ida, c'è già. La chiesa diruta diviene il patio d'ingresso, benedetto dalla magia della soglia; un varco a forma di croce che si è formato nel corso della spoliazione dell'architrave e dei fornic in pietra che qualcuno ha preso e reimpiegato altrove.

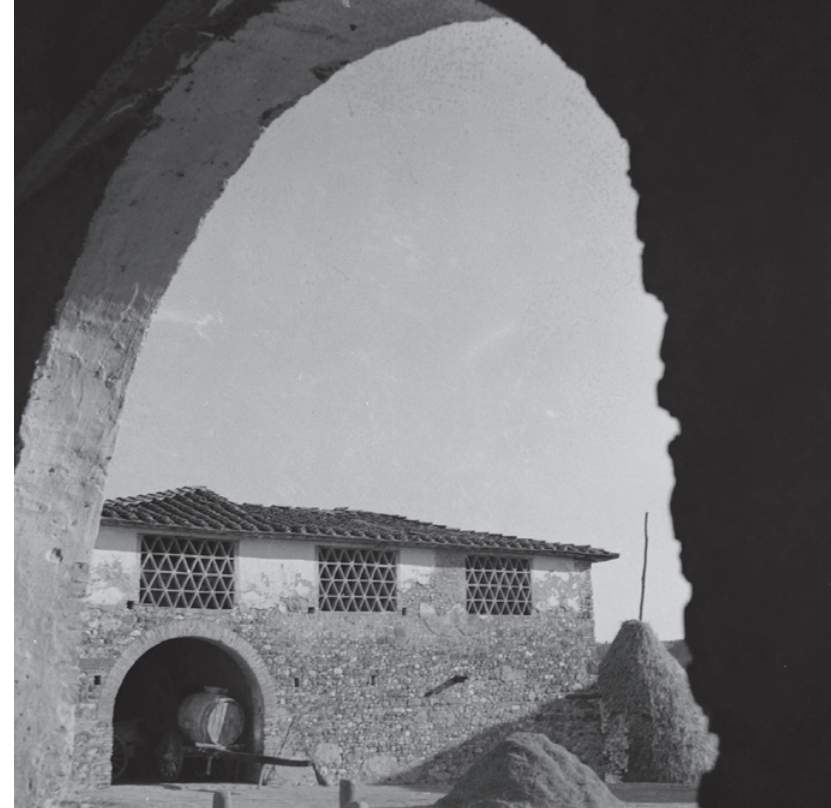
Nel progetto della «casa come me»²⁷ il senso della sua silente opera, lontana dalle riviste di settore e dalle *laudatio* della critica ma ben nota ai suoi altolocati clienti, si trascende in questa piccola casa che diviene una lezione di metodo.

campaign undertaken for the Triennale. Thus will follow throughout the years a series of commissions for villas, residences and hotels in which his refined work in terms of plan and section will always pay special attention for the place.

Le case che io dipingo, o che costruisco, sono limpide, intatte, realizzate con materiali esistenti sul posto, con una pazienza e una tecnica artigianale legata alle radici, e non turbano minimamente l'equilibrio che si è creato da secoli in rapporto con l'ambiente e con la storia²⁶.

La Gabbiola (1965/66) is the name of the house located in the vicinity of the Charterhouse of Ema. It is there that during a survey for another project Berardi discovered the remains of this 13th century abbey. The small church is a ruin, the roof and part of the facade have collapsed. Within the open-air nave, like a miniature San Galgano, an olive tree has been growing for centuries. In the rooms of the adjacent vicarage there is an abyss of collapsed roofs. The intuition hits him like lightning and, with a process similar to taking a photograph, Berardi sees the project. The dignifying element, analogous to that faraway plaque placed on Ida's House, is already there. The ruined church becomes the entrance courtyard, blessed by the magic of the threshold; a passage that was formed by the spoliation of the architrave and of the vaulted arches in stone which someone took to use somewhere else.

In the project of the «house like me»²⁷ the sense of his silent work, faraway from specialised magazines and the *laudatio* of the critics, yet well known to his high-placed clients, transcends through this small house and becomes a lesson in method.



Tra tutte le opere da lei progettate, quale a suo parere, varrebbe la pena di conservare come punto di riferimento per le nuove leve di architetti?²⁸.

La risposta è nota, scritta nella fotografia senza autore (supponiamo sia di Berardi) che ritrae la casa finita dal versante opposto della valle. Finita ma ancora 'rudere', capace di giocare con la luce del sole e con le ombre che ricompongono in unità il nuovo e l'antico, la parte originale e l'aggiunta; ambedue ritratte senza infissi montati nelle finestre, vuote orbite che guardano il paesaggio e da questo ne ricevono lo sguardo.

¹ Giorgio Bassani, introduzione alla monografia *Pier Niccolò Berardi*, Sansoni, Firenze, 1973. Testo ripubblicato in G. Bassani, *Di là dal cuore*, Mondadori, Milano, 1984 e nella monografia *Pier Niccolò Berardi Architetto*, Mondadori, Milano, 1988.

² *BER Pier Niccolò Berardi Architetto e Pittore* curata da C. Bono, M. Romoli e C. Sisi, Palazzo Medici Riccardi, Firenze 2013; *Pier Niccolò Berardi e Fiesole* curata da M. Romoli, Fiesole 2019.

³ «Il Piero e io non eravamo amici ma fratelli. Io rosso di capelli, lui bruno, aitante e bellissimo, un maharaja indiano, un tombeur de femmes tale e quale suo padre. Cosa vuole che le racconti, eravamo ricchi e fortunati, ma avevamo questo di speciale: che ci prendevamo le nostre sbandate e ci divertivamo da matti sempre tenendo d'occhio i nostri piani di studio, sempre frequentando puntualmente le lezioni. Una doppia vita frenetica, convulsa, entusiasmante, ma sempre al centro del mirino la nostra tesi di laurea, la nostra futura professione. Già da matricole, prendiamo in affitto un appartamento in via Veneto, proprio di fronte all'Hotel Excelsior, e uno studio in via San Nicola da Tolentino. Studio di giorno, garçonniere di notte». Con queste parole Luigi Vietti ricorda quegli anni romani nell'intervista di Noemi Lucarelli che apre la monografia *Pier Niccolò Berardi Architetto*, cit., pp. XVI-XVII.

⁴ A differenza dei poco più giovani colleghi del Gruppo Toscano, il ventisettenne Berardi svolgeva già attività professionale con incarichi e progetti architettonici, di arredo e di interni sparsi fra Roma, la Liguria e la Toscana (ad es. il modernista Ristorante Andreini sul lungomare di Viareggio) e Brescia; quest'ultimi favoriti dalla benevolenza di Marcello Piacentini nei confronti del suo allievo al quale offre concrete e autonome occasioni progettuali all'interno delle sue architetture per Piazza della Vittoria, allora nelle fasi finali di realizzazione. È presumibile che Piacentini abbia avuto una diretta

Tra tutte le opere da lei progettate, quale a suo parere, varrebbe la pena di conservare come punto di riferimento per le nuove leve di architetti?²⁸.

The answer is known, written on the anonymous (we suppose it is Berardi's) photograph which shows the completed house from the opposite side of the valley. Complete yet still a 'ruin', capable of playing with the sunlight and with the shadows that recompose and unite the new and the ancient, the original and the addition; both depicted without window frames, empty sockets that look at the landscape and receive its gaze in return.

Translation by Luis Gatt

¹ Giorgio Bassani, introduction to the monograph *Pier Niccolò Berardi*, Sansoni, Florence, 1973. Text published again in G. Bassani, *Di là dal cuore*, Mondadori, Milan, 1984 and in *Pier Niccolò Berardi Architetto*, Mondadori, Milan, 1988.

² *BER Pier Niccolò Berardi Architetto e Pittore*, curated by C. Bono, M. Romoli and C. Sisi, Palazzo Medici Riccardi, Firenze 2013; *Pier Niccolò Berardi e Fiesole*, curated by M. Romoli, Fiesole 2019.

³ «Piero and I were not friends, but rather brothers. I had red hair while his was brown, he was handsome and beautiful like an Indian Maharajah, a tombeur de femmes like his father. What can I tell you? We were rich and fortunate, yet there was something special about us: we went carousing and had fun like mad, yet never lost sight of our study programmes, always went to our classes. A frantic double life, unrestrained, enthusiastic, yet always with our degree thesis in sight, our future profession. Already as freshmen we rented an apartment on via Veneto, precisely across the street from the Hotel Excelsior, and a studio on via San Nicola da Tolentino. Studio by day, garçonniere by night». It is thus that Luigi Vietti recalls those years in Rome in the interview with Noemi Lucarelli which opens the monograph *Pier Niccolò Berardi Architetto*, cit., pp. XVI-XVII.

⁴ Unlike his slightly younger colleagues of the Gruppo Toscano, Berardi, who at the time was twenty-seven, was already involved in professional activities with architectural and interior decoration commissions and projects in Rome, Liguria and Tuscany (for example the Modernist Ristorante Andreini on the seafont in Viareggio) and Brescia; the latter favoured by Marcello Piacentini's benevolence regarding his pupil, to whom he offered concrete and autonomous opportunities for projects within his works in Piazza della Vittoria, which then was in construction phase. It can be presumed that Piacentini had a

influenza sulla pubblicazione del progetto realizzato dal giovane Pier Niccolò per il Cinema Palazzo, sito nel sotterraneo Palazzo sede della Riunione Adriatica di Sicurtà, così recensito da Carlo Belli: «Le difficoltà per l'architetto non furono poche: anzitutto, la particolare struttura del sotterraneo (la platea è a due piani sotto il livello stradale) che ha finito per determinare alcune equivalenze a tutti i costi come nella parete di sinistra. Ma si può dire tuttavia che il Berardi se l'è cavata con estrema eleganza, offrendo un nuovo esempio di quanto pura bellezza deriva pur sempre da una costruzione razionale. Elemento consueto di questa particolare bellezza è una semplicità vigilante e quindi signorile di cui l'architetto si è giovato con vero coraggio, respingendo le lusinghe di un facile successo a base di decorazioni o di motivi ornamentali. Tutto nudo, terso e pulito». In *Un cinematografo moderno*, «Il Popolo di Brescia», n. 11, 1932.

⁵ Giovanni Michelucci, presentazione del libro *Pier Niccolò Berardi Architetto*, cit., p. V.
⁶ Il padre di Pier Niccolò, Enrico Berardi originario di Carmagnola d'Asti apparteneva ad una famiglia di industriali del legno, architetti e imprenditori dell'arredo. Come molti altri fornitori dei Savoia i Berardi seguirono la corte a Firenze in vista della sua trasformazione in capitale del Regno. Alla morte di Enrico Berardi sono riconducibili gli arredi della villa a Torre del Lago di Giacomo Puccini, quelli di Villa Le Pianore, residenza dell'ultima Imperatrice d'Austria nata Borbone-Parma, a Capezzano Pianore e gli arredi per la celebre villa La Capponcina a Settignano di d'Annunzio. Pier Niccolò ricorda come il padre temporeggiasse nel presentare la parcella al Vate sapendolo pesantemente indebitato, trovando consolazione nel motto «io ho quel che ho donato». Eleganza che d'Annunzio non mancò di ricordare con un biglietto: «Caro Berardi, voi siete l'unico dei miei creditori che non mi ha mai chiesto nulla! Vale! Ad maiora!» Per la cronaca, l'arredo fu poi interamente venduto all'incanto per saldare i debitori. La madre di Pier Niccolò, Gina Pinucci era invece figlia di Arturo Pinucci, il più ricco industriale della Toscana. A completare l'albero genealogico, il bisnonno di Pier Niccolò fu Oreste Sandrini, costruttore fra le altre cose dell'ovale di architetture progettate da Giuseppe Poggi in Piazza Beccaria a Firenze. La rete di connessioni di una famiglia così importante e abbiente spiega – oltre agli indubbi meriti compositivi di Pier Niccolò – la fortuna professionale di Berardi nel dopoguerra, autore di ville e residenze fra la Toscana, il Piemonte, la Calabria e persino l'Australia per una serie di clienti altolocati. In questo senso la sua vicenda ricorda molto e si riflette in quella dell'amico Luigi Vietti, l'architetto per antonomasia dell'alta borghesia milanese, oltre che il progettista della Costa Smeralda per conto dell'Aga Kahn. Le notizie sono tratte sempre dall'intervista di Berardi con Noemi Lucarelli in *Pier Niccolò Berardi Architetto*, cit.

⁷ Dal 1946 si associa con Tullio Rossi e apre lo Studio San Giorgio al quale in seguito si assocerà l'ingegnere Fabio Rossi. Con lo Studio San Giorgio, Berardi svolgerà un'intensa attività professionale per committenti privati fino alla chiusura dello stesso (a causa dell'alluvione del '66 con notevoli perdite di documenti e disegni) e il ritorno nella tenuta di Monteceneri dove da un casolare adattato a studio di architettura e atelier di pittura proseguirà la professione in collaborazione con Marco Romoli, figlio del pittore Mario, già autore di opere pittoriche per gli Uffici della C.I.T. all'epoca della costruzione del Fabbricato Viaggiatori della Stazione di Firenze.

⁸ «Mi rifugiavo nella casa della Ida, una cascina ai margini della tenuta che ho voluto conservare intatta. La Ida è stato il mio secondo amore. Lei vecchia, io bambino. Ricordo che portava un grembiule nero, un fazzoletto annodato sotto il mento, e camminava a piedi scalzi. Era lei che accudiva alla cappella, rinnovava i fiori e le candele davanti all'altare, serviva la Messa, controllava il cancello, scacciava i ladri di polli, si alzava all'alba per fare il pane nel forno a legna. Non era mai andata a scuola. Firmava con la croce. Ma era dotata di un'intelligenza prodigiosa, di un intuito e di un buon senso eccezionali. Per Ida io non ero il figlio dei suoi padroni, ma semplicemente il Pieruccio. Certi suoi proverbi in vernacolo, certe sue massime improvvisate sono ancora oggi per me lezioni di vita. Sulla porta della cascina dove è nata e morta ho murato una lapide: "La casa dell'Ida". Vado ancora a trovarla qualche volta». Pier Niccolò Berardi, intervista con Noemi Lucarelli in *Pier Niccolò Berardi Architetto*, cit., p. XIV.

⁹ Cfr. C. Bono, *Intorno a Berardi*, in *Ber Pier Niccolò Berardi Architetto e Pittore*, catalogo dell'omonima mostra, Giunti, Firenze 2013, pp. 8-29.

¹⁰ Dal 1933 poi denominata Regio Istituto Superiore di Architettura quando dalla Direzione delle Antichità e Belle Arti passa alla Direzione Generale dell'Istruzione Superiore.

¹¹ «Poiché viva è sempre fra il pubblico la discussione sui caratteri della nuova Architettura, ci piace presentare due esempi di case coloniche, delle quali è stato rifatto lo schema disegnativo, a dimostrare come "nuovissime" forme, quelle che il pubblico poco attento definisce nordiche, o per essere più precisi "tedesche", hanno pure radici da noi nella chiara e serena nostra tradizione e della logica funzionale di questi esempi sono lo sviluppo. Queste fotografie e questi disegni dicono, più di qualunque commento, in quale errore si cada condannando delle costruzioni che differiscono dalle antiche o comunque da quelle generalmente accettate ed ammirate soltanto per la sostituzione della terrazza, elemento antichissimo, elemento mediterraneo (in molti casi più pratico) al tetto e per un maggior nitore o senso di pulizia che dir si voglia, che tanto offende gli amatori del vecchio ad ogni costo». G. Michelucci, *Fonti della moderna architettura italiana*, in «Domus», X, n. 56, agosto 1932, pp. 460-461.

¹² È interessante notare come l'espedito della giustapposizione fra immagini diverse sia, nella pubblicistica di architettura dell'epoca, inevitabilmente mutuata da quella indimenticabile doppia pagina di *Vers une Architecture* che opponeva alle due immagini dell'arcaico Tempio di Hera e del più recente Partenone, affiancate nella parte superiore delle pagine, quelle delle automobili Humbert del 1907 e della Delage Grand Sport del 1921.

¹³ Nel 1930 Michelucci, assieme a Roberto Pacini critico d'arte e fratello della moglie Eloisa, visita Pompei rimanendo colpito dalla modernità delle rovine delle *domus*. Quattro anni dopo, in collaborazione con Roberto Papi, poeta e letterato, Michelucci pubblica un breve articolo si esalta la «misura armoniosa» in quei ruderi ritrovata come perenne insegnamento: «Questa naturalezza di rapporti raggiunge così il valore decorativo concludendo il circolo Natura-Arte. Le rovine di Pompei non Storia, non Tempo ti concludono all'animo: ma solamente vita attuale, perenne attualità. Così che tu, visitatore, impaniato dal calore di questa vita, da Pompei non rechi motivi di architettura: porti via un te stesso, registrato nei pesi e nelle misure, staccato dalla Storia per quelli che possono essere i tuoi diritti di parentela, ma ad essa di nuovo inserito per fenomeno di ordine naturale. Questa è la lezione di Pompei. I nuovi principi di architettura moderna ci hanno liberati dal peso di un tradizionalismo estenuato e ci ripongono nuovi dinanzi ad una vita nuova. Facciamo sì che la nostra architettura racconti che abbiamo servito questa vita e riveli, innanzi tutto, l'uomo». G. Michelucci, R. Papi, *Lezione di Pompei*, in «Arte Mediterranea», 1, 1934, pp. 23-32.

¹⁴ Esiste ovviamente una vastissima bibliografia in merito a questa vicenda. Ci basti qui ricordare il sottile uso politico che Piacentini fece della vittoria del Gruppo Toscano

direct influence on the publication of the project undertaken by the young Pier Niccolò for the Cinema Palazzo, located in the underground building which was the headquarters of Riunione Adriatica di Sicurtà, thus reviewed by Carlo Belli: «The architect faced several difficulties: first of all the particular structure of the basement (the stalls are two levels below the street) which determined some necessary equivalences, such as in the wall to the left. Yet it can be said that Berardi resolved everything with great elegance, offering a new example of how much pure beauty can derive from a rational construction. The common element of this particular beauty is a vigilant and therefore refined simplicity which the architect used with great courage, rejecting the temptations of an easy success based on decorations or ornamental motifs. Everything is bare, terse, clean». in *Un cinematografo moderno*, «Il Popolo di Brescia», n. 11, 1932.

⁵ Giovanni Michelucci, presentation of the book *Pier Niccolò Berardi Architetto*, cit., p. V.
⁶ Pier Niccolò's father, Enrico Berardi, who came from Carmagnola d'Asti, belonged to a family of timber industrialists, architects and decoration entrepreneurs. As many other suppliers of the Savoys, the Berardi followed the court to Florence in view of its designation as the Kingdom's capital. Enrico Berardi's company is responsible for the decorations of Giacomo Puccini's villa Le Pianore in Torre del Lago, the residence of the last Austrian Empress, born Bourbon-Parma in Capezzano Pianore and for the interior decoration of d'Annunzio's famous villa La Capponcina in Settignano. Pier Niccolò recalls how his father took his time in presenting his fees to the Poet, knowing that he was heavily in debt, and finding consolation in the motto «I own what I have given». An elegance which d'Annunzio remembered in a note: «Dear Berardi, you are the only one of my creditors who has not asked for anything! Vale! Ad maiora!» For the record, the furniture and decorations were later auctioned to pay his creditors. Pier Niccolò's mother, Gina Pinucci, was the daughter of Arturo Pinucci, the richest industrialist in Tuscany. To complete the family tree, his great-grandfather was Oreste Sandrini, who among other things built the oval designed by Giuseppe Poggi for Piazza Beccaria in Florence. The network of connections of such an important and wealthy family explains – in addition to Pier Niccolò's undoubted compositional merits – Berardi's professional success in the after-war period. He designed villas and residences in Tuscany, Piedmont, Calabria and even Australia, for a number of highly placed clients. In this sense he is not unlike his friend Luigi Vietti, who became the architect of the Milanese bourgeoisie par excellence, and also designed the Aga Kahn's projects for the Costa Smeralda. The information is taken from Berardi's interview with Noemi Lucarelli in *Pier Niccolò Berardi Architetto*, cit.

⁷ In 1946 he associated with Tullio Rossi and opened the Studio San Giorgio, which soon after would also include the engineer Fabio Rossi. With Studio San Giorgio, Berardi would carry out an intense professional activity for private clients until its disappearance (due to the flood of 1966, which involved the loss of many documents and drawings) when he returned to the estate of Monteceneri, where he adapted a farmhouse as an architecture and painting studio, and continued to practice his profession in collaboration with the architect Marco Romoli, son of the painter Mario Romoli, who was the author of a series of paintings made for the Offices of the C.I.T. at the time of the building of the Fabbricato Viaggiatori of the Florence Railway Station.

⁸ «I would seek refuge at Ida's, a farmstead at the edge of the estate which I decided to keep intact. Ida had been my second love. She was old and I was a child. I remember she wore a black apron, a kerchief tied under her chin, and walked barefoot. She would take care of the chapel, changing the flowers and the candles by the altar, helped during mass, locked the gates, chased the chicken thief, woke up at dawn to bake bread in the wood oven. She had never been to school. She signed with a cross. Yet she was prodigiously intelligent and had exceptional intuition and common sense. For Ida I was not the son of her masters, but simply Pieruccio. Some of her proverbs in the vernacular, some of her improvised maxims are lessons that I still carry with me. On the door of the farmhouse where she was born and died I placed a plaque which says: "Ida's house". I still go to see it from time to time». Pier Niccolò Berardi, interview with Noemi Lucarelli in *Pier Niccolò Berardi Architetto*, cit., p. XIV.

⁹ See C. Bono, *Intorno a Berardi*, in *BER Pier Niccolò Berardi Architetto e Pittore*, catalogue of the exhibition of the same title, Giunti, Florence 2013, pp. 8-29.

¹⁰ Renamed in 1933 Regio Istituto Superiore di Architettura when it passed from being under the Directorate of Antiquities and Fine Arts to being under the General Directorate of Higher Education.

¹¹ «Since the debate on the features of the new Architecture is still ongoing among the public, we wish to present two examples of farmhouses whose layout was reworked, in order to show how "very new" forms, which the inattentive public might refer to as Nordic or, to be more precise as "German", also have roots here, in our clear and serene tradition, of which the functional logic of these examples are the development. These photographs and these drawings tell us, more than any commentary, the error we make when we condemn buildings that differ from those from antiquity, or from those, however, that are generally accepted and admired only because the terrace, which is a very ancient element, a Mediterranean element (in many cases more practical) has replaced the roof, or because of a greater sheen, or sense of cleanliness, whichever way you want to call it, which so offends the enthusiasts of the old at any cost». G. Michelucci, *Fonti della moderna architettura italiana*, in «Domus», X, n. 56, August 1932, pp. 460-461.

¹² It is interesting to note how the juxtaposition of different images in architectural publications is inevitably adopted from the unforgettable double page of *Vers une Architecture* which opposed the two images of the archaic Temple of Hera and of the more recent Parthenon to those, on the upper part of the pages, of two automobiles, a 1907 Humbert and a 1921 Delage Grand Sport.

¹³ In 1930 Michelucci, together with Roberto Pacini, an art critic who was the brother of his wife Eloisa, visited Pompeii and was struck by the modernity of the ruins of the *domus*. Four years later, in collaboration with Roberto Papi, poet and intellectual, Michelucci published a brief article which exalts the «harmonious measure» of those ruins in which he identified a permanent lesson: «The nature of these relationships thus reaches the decorative value, concluding the Nature – Art cycle. The ruins at Pompeii, not History, not Time, uplift the spirit: but only current life, permanent actuality. In this way you, the visitor, ensnared by the heat of this life, do not take from Pompeii architectural motifs: you take only yourself, registered in the weights and measures, detached from History in terms of what may be your heritage rights, yet reconnected to it as the result of a natural phenomenon. This is the lesson of Pompeii. The new principles of modern architecture liberated us from the weight of an exhausted traditionalism and propose new principles in view of a new life. We must let our architecture tell that we have served this life and reveal man before all». G. Michelucci, R. Papi, *Lezione di Pompei*, in «Arte Mediterranea», 1, 1934, pp. 23-32.

¹⁴ There is obviously a vast bibliography concerning these events. It is worth mentioning among these the subtle political use Piacentini made of the victory of the Gruppo

che la scheda a cura di Claudia Conforti, Roberto Dulio e Marzia Marandola descrive con brevi efficaci tratti e la relativa bibliografia nella monografia di C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, *Giovanni Michelucci 1891-1990*, Electa, Milano 2006, pp. 132-145.

¹⁵ «Si sono riuniti. Va da sé che la discussione si sia accesa, sia divampata. L'Architetto Giovane [Italo Gamberini N.d.A.] ha esclamato che dal gennaio 1934, settimana più settimana meno, i compiti del capogruppo erano puramente formali. Al colmo dell'ira, ha detto solo-il gruppo-vanta-la-paternità-dell'opera. Il capogruppo ha protestato buona fede e rincrescimento. È arrivato a rassegnare le dimissioni – tardive ma non prive di significato. Gli strilli son cresciuti, i contenuti sono diventati gretti e meschini. Qualcuno ha urlato di smetterla. Nel silenzio si sarebbe sentito volare una mosca». V. Savi, *De Auctore*, Edifir, Firenze 1985, p. 34.

¹⁶ «Nel maggio 1935, gli avevano commissionato direttamente, senza bisogno di gara, due pitture a tempera alle pareti del buffet di I e II categoria», V. Savi, *De Auctore*, cit., p. 72.

¹⁷ In vista della mostra dei progetti di concorso in Palazzo Vecchio, la cui vernice era prevista il 9 marzo 1933, il Gruppo Toscano fa predisporre un supplemento alla rivista «Ecclettica» per spiegare e far apprezzare al meglio il progetto al pubblico. Per il libretto sono predisposti nuovi disegni e fotomontaggi rispetto a quelli di concorso. L'intento è chiaro, occorre depotenziare le critiche, accrescere il sostegno per la proposta premiata. Gamberini e Lusanna doneranno l'opuscolo a Rosai per ringraziarlo della simpatia espressa pubblicamente al progetto «e perché, forse, con tale appoggio aveva spinto Mussolini al grande assenso». Cfr. V. Savi, *De Auctore*, cit., p. 72.

¹⁸ Già nell'anno precedente Tinti mette in guardia dalle pagine di «Casabella» sul rischio di equivocare i valori delle anonime architetture contadine limitandole all'espressione di un *côté* «rustico», inteso come ulteriore manifestazione decorativa equivalente a qualunque altro stile d'importazione. Cfr. M. Tinti, *L'equivoco dell'architettura rustica*, «Casabella», n. 1, 1933, pp. 51-52.

¹⁹ M. Tinti, *L'architettura delle case coloniche della Toscana con 32 disegni di Ottone Rosai*, Rinascimento del Libro, Firenze 1934. Carlo Carrà recensirà il volume notando che «Tinti rileva la perfetta integrazione al clima e alle funzioni che fa della casa rurale un prodotto quasi senza tempo e senza stile e nota come tali principi siano stati riadattati dagli architetti razionalisti per sottrarsi alla retorica degli stili e delle facciate». Cfr. C. Carrà, «L'Ambrosiano», 10 ottobre, 1935.

²⁰ G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Ulrico Hoepli, Milano 1936, p. 6. Sulla temperie culturale che precede la mostra alla sesta Triennale di Milano e sul debito che il dibattito architettonico ha nei confronti dei geografi e degli antropologi che già negli anni venti si occuparono del tema cfr. G. D'Amia, *Le débat sur l'architecture rurale en Italie et l'exposition de Giuseppe Pagano à la Triennale de 1936*, in «In Situ» Revue des Patrimoines, <<https://doi.org/10.4000/insitu.10454>> e l'intervento di Italo Moretti tenuto nel 2013 presso l'Accademia dei Georgofili *La casa colonica toscana: bilancio storiografico in I Georgofili Atti dell'Accademia dei Georgofili Anno 2013*, serie VIII, Volume 10 (189° dall'inizio), Tomo II, Polistampa, Firenze 2014, pp. 431-466.

²¹ In ordine: G. Pagano, *Case rurali*, «Casabella», n. 86, febbraio 1935, pp. 8-15; G. Pagano, «Documenti di architettura rurale», n. 95, novembre 1935, pp. 18-25; G. Pagano, «Architettura rurale in Italia», n. 96, dicembre 1935, pp. 16-23, ristampato in C. De Seta (a cura di), *Giuseppe Pagano. Architettura e Città durante il Fascismo*, Laterza, Bari 1976, pp. 124-127.

²² Berardi scatta con la sua Rollei ben settantannove fotografie, solo ventiquattro sono quelle scelte da Pagano e portate in mostra. La maggioranza di esse entrerà nella sezione volta a testimoniare come la memoria della torre colombaria dei casolari toscani si trasformi progressivamente da tema funzionale in tema compositivo di torretta centrale d'avvistamento o di belvedere.

²³ Cfr. C. De Seta, *Giuseppe Pagano fotografo*, Electa, Milano 1979 e D. De Seta (a cura di), *Giuseppe Pagano Vocabolario de Imágenes Images Alphabet*, catalogo della mostra *Giuseppe Pagano. Arquitecto y fotógrafo*, MuVIM, Lampreave & Millán, Valencia 2008.

²⁴ «Appare evidente la sintonia tra gli orientamenti programmatici e formali di Pagano e le scelte di contenuti e di linguaggio formale di Berardi. Così, raramente Berardi fotografa la casa colonica nel contesto del paesaggio, che semmai è ripreso edonisticamente dalla loggia della casa e inquadrato dalla struttura architettonica, e la scelta pressoché costante del campo medio o ravvicinato è funzionale all'intenzione, in sintonia con Pagano, di dimostrare moduli e cadenze utili alla ricerca di una via italiana al razionalismo, privilegiando in particolare i valori volumetrici, i tagli di aperture orizzontali, le composizioni asimmetriche, le forme strutturali degli archi o dei pilastri. Soprattutto nel caso dei dettagli, per esempio quelli di scale esterne o serie di arcate riprese d'infilata da distanza ravvicinata, senza preoccuparsi del convergere di linee verticali, il riferimento allo stile fotografico di Pagano e di «Casabella» è più evidente. Il volume è contemplato nella sua assolutezza, articolato, scavato, con aperture per lo più non assiali o seriali, ma comunque riconducibili a una logica di un impianto strutturale-volumetrico primario o di un'aggregazione di volumi. E in questo caso si può parlare di 'classicità' della casa contadina toscana in quanto tendente all'armonia della consistenza muraria». G. Fanelli, B. Mazza, *La casa colonica in Toscana. Le fotografie di Pier Niccolò Berardi alla Triennale del 1936*, Octavo, Firenze 1999, pp. 16-18. Il reportage completo Berardi lo potrà far apprezzare l'anno successivo nella *Mostra della casa rurale toscana*, allestita presso il Palazzo dell'Arte della Lana a Firenze.

²⁵ Di Berardi si ricordano i Padiglioni dell'Albania alla Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare di Napoli e quello – sempre dell'Albania – alla Mostra di Bari, opere entrambe distrutte da bombardamenti americani nel corso del secondo conflitto mondiale.

²⁶ Pier Niccolò Berardi, intervista con Noemi Lucarelli in *Pier Niccolò Berardi Architetto*, cit. p. XXV.

²⁷ «L'ultima volta che l'ho visto è stato qui a Monteceneri, quando arrivò all'improvviso per incaricarmi di progettare la sua nuova casa a Prato». *ibid.*, p. XIX. Berardi e Malaparte si conoscevano: seppur corressero sei anni di differenza e non fossero stati compagni di studi entrambi avevano ricevuto la medesima educazione nel Collegio Cicognini di Prato.

²⁸ *Ibid.*

Toscana which the report by Claudia Conforti, Roberto Dulio and Marzia Marandola briefly and efficiently describes, as well as the monograph by C. Conforti, R. Dulio, and M. Marandola, *Giovanni Michelucci 1891-1990*, Electa, Milan 2006, pp. 132-145.

¹⁵ «They got together. Obviously the discussion became heated, it flared up. The young architect [Italo Gamberini, Author's Note] exclaimed that since January 1934, or maybe a week earlier or later, the tasks of the group leader had been purely formal. Full of anger, he declared that only-the group-has-paternity-of-the work. The group leader professed acting in good faith and expressed remorse. He even presented his resignation – late but significantly. The discussion grew louder and its contents became mean and spiteful. Someone shouted to put a stop to the quarrel. In the silence that ensued you could have heard a pin drop». V. Savi, *De Auctore*, Edifir, Florence 1985, p. 34.

¹⁶ «In May of 1935 he had been directly commissioned, without the need of a competition, two tempera paintings for the walls of the 1st and 2nd class buffet bars», V. Savi, *De Auctore*, cit., p. 72.

¹⁷ In view of the exhibition of the competition projects at Palazzo Vecchio, the vernissage for which was to be on March 9, 1933, the Gruppo Toscano had a supplement included in the magazine «Ecclettica» in order to explain and help appreciate the project. New drawings and photo-montages were prepared for this brochure which were not included in the competition. The purpose is clear: it was necessary to tone down criticism and increase support for the winning proposal. Gamberini and Lusanna will give the pamphlet to Rosai to thank him for his public support for the project «and because, perhaps, with that support had prompted Mussolini's consent». See V. Savi, *De Auctore*, cit., p. 72.

¹⁸ Already the previous year Tinti had warned in the pages of *Casabella* about the risk of mistaking the values of the anonymous peasant constructions, limiting them to the expression of a 'rustic' style, understood as an additional decorative manifestation, equivalent to any other imported style. See M. Tinti, *L'equivoco dell'architettura rustica*, «Casabella», January 1933, pp. 51-52.

¹⁹ M. Tinti, *L'architettura delle case coloniche della Toscana con 32 disegni di Ottone Rosai*, Rinascimento del Libro, Florence 1934. Carlo Carrà reviewed the book, noting that «Tinti points out the perfect integration to the climate and to the functions that makes the rural house an almost timeless and style-less product, and notices how these principles have been re-adapted by rationalist architects so as to avoid the rhetoric of styles and facades». See C. Carrà, «L'Ambrosiano», 10 October, 1935.

²⁰ G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Ulrico Hoepli, Milan 1936, p. 6. On the cultural climate that precedes the exhibition at the sixth Milan Triennale, and on the debt that the architectural debate has vis-à-vis those of geographers and anthropologists who in the Twenties had discussed the subject see G. D'Amia, *Le débat sur l'architecture rurale en Italie et l'exposition de Giuseppe Pagano à la Triennale de 1936*, in «In Situ» Revue des Patrimoines, <<https://doi.org/10.4000/insitu.10454>> and Italo Moretti's intervention in 2013 at the Accademia dei Georgofili *La casa colonica toscana: bilancio storiografico in I Georgofili Atti dell'Accademia dei Georgofili Anno 2013*, serie VIII, Volume 10 (189° dall'inizio), Tomo II, Polistampa, Firenze 2014, pp. 431-466.

²¹ Berardi took seventy-nine photographs with his Rollei, from which twenty-four were chosen by Pagano to appear in the exhibition. Most of them were included in the section aimed at providing evidence of how the columbarium towers of Tuscan farmhouses were progressively transformed from a functional to a compositional element in the form of a central observation turret or panoramic viewpoint.

²² In order: G. Pagano, *Case rurali*, «Casabella», n°86, February 1935, pp. 8-15; G. Pagano, «Documenti di architettura rurale», n°95, November 1935, pp. 18-25; G. Pagano, «Architettura rurale in Italia», n°96, December 1935, pp. 16-23, published again in C. De Seta (ed.), *Giuseppe Pagano. Architettura e Città durante il Fascismo*, Laterza, Bari 1976, pp. 124-127.

²³ See C. De Seta, *Giuseppe Pagano fotografo*, Electa, Milano 1979 and D. De Seta (ed.), *Giuseppe Pagano Vocabolario de Imágenes Images Alphabet*, catalogue of the exhibition *Giuseppe Pagano. Arquitecto y fotógrafo*, MuVIM, Lampreave & Millán, Valencia 2008.

²⁴ «The accord is evident between Pagano's formal and programmatic orientation and Berardi's contents and formal language. In this way, Berardi rarely depicts the casa colonica in the context of the landscape which, if anything, is shot hedonistically from the loggia of the house and framed by the architectural structure, and the almost constant choice of the medium or close-up shots is functional to the intention, similar to Pagano's, to demonstrate modules and inflections useful to the search for an Italian Rationalism, favouring in particular volumetric values, horizontal openings, asymmetrical compositions, and the structural forms of arches or pillars. Especially in the case of details, for example those of exterior staircases or series of arcades shot in succession from a short distance, without worrying about the convergence of the vertical lines, the reference to Pagano's «Casabella» style of photography is more evident. The volume is contemplated in its absoluteness, articulated, excavated, with openings which are mostly non-axial or serial, yet attributable to the logic of a primary structural-volumetric layout or to an aggregation of volumes. And in this case it is possible to speak of the 'classicism' of the Tuscan farmhouse, since it tends to the harmony of the masonry texture». G. Fanelli, B. Mazza, *La casa colonica in Toscana. Le fotografie di Pier Niccolò Berardi alla Triennale del 1936*, Octavo, Florence 1999, pp. 16-18. Berardi will present the full feature reportage the following year at the *Mostra della casa rurale toscana*, at the Palazzo dell'Arte della Lana in Florence.

²⁵ Among which the Albanian Pavilion at the Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare in Naples and the Albanian Pavilion at the Mostra di Bari, both destroyed by American bombing during World War II.

²⁶ Pier Niccolò Berardi, interview with Noemi Lucarelli in *Pier Niccolò Berardi Architetto*, cit. p. XXV.

²⁷ «The last time I saw him was here in Monteceneri, when he arrived suddenly to ask me to design his new house in Prato». *ibid.*, p. XIX. Berardi and Malaparte knew each other: although they had a six-year age difference and were never classmates, they both had studied at the Collegio Cicognini in Prato.

²⁸ *Ibid.*

All'interno dell'opera di Giorgio Raineri i progetti di case unifamiliari definiscono una vera e propria *poetica del quotidiano*. In essi sguardo poetico e ragione compositiva, dispositiva e tecnica convergono delineando un universo domestico di una coraggiosa semplicità, nel quale sono riverberati i significati profondi dei gesti apparentemente ordinari e marginali della quotidianità.

In Giorgio Raineri's work, the projects for single-family houses determine an actual *poetics of everydayness*. In those projects a poetic gaze and a distributional, compositional and technical reason converge to design a courageously simple domestic universe, in which the deep meanings of apparently ordinary and marginal everyday gestures reverberate.



Giorgio Raineri

Case in Piemonte Houses in Piedmont

Francesca Privitera

Ora voglio quello stesso fiore
Di frantumi di vetro
Che fu benvenuto d'infanzia
In un corridoio domestico
Dove
Si tiravano a braccia le lenzuola [...]¹

Ora voglio quello stesso fiore
Di frantumi di vetro
Che fu benvenuto d'infanzia
In un corridoio domestico
Dove
Si tiravano a braccia le lenzuola [...]¹

Il tema della casa unifamiliare accompagna l'attività di Giorgio Raineri per un arco temporale di due decenni, dal 1951 al 1977. Guardando questi progetti in una prospettiva unitaria è possibile leggersi un'idea di abitare perseguita con coerenza, espressa in ogni progetto in modo compiuto, ma allo stesso tempo aperta a un'elaborazione successiva, secondo una modalità propria del lavoro di Raineri². Si tratta di quell'attitudine pronta ad accogliere e sperimentare nuove riflessioni critiche che ben presto lo ha portato ad allontanarsi dall'originario gruppo di giovani architetti gravitanti intorno alla rivista «Casabella – Continuità» diretta da Ernesto Nathan Rogers, per intraprendere una personale via progettuale.

Questa caratteristica gli ha permesso di evitare il rischio di 'rifiugiarsi' in quella che Aldo Rossi definì una «concezione a dir poco tradizionale dell'abitazione»³.

Infatti, Raineri inventa in ogni progetto nuovi termini figurativi per suggerire quel valore di intimità che Vittorio Gregotti riconobbe come cifra distintiva nella prima casa costruita da Raineri a Eremo torinese (1951)⁴.

Anche Aldo Rossi nel presentare ai lettori di «Casabella» la casa costruita a Superga (1955) osserva «la tendenza a risolvere i

The theme of the single-family house accompanied Giorgio Raineri's activities over the span of two decades, from 1951 to 1977.

Looking at these projects from a unitary perspective, it is possible to read in them an idea of dwelling which was pursued with coherence, expressed in every project in a completed way, yet also open to a subsequent elaboration, in a manner that was typical of Raineri's work². It consists of an attitude that is open to welcoming and experimenting with new critical reflections which soon led him to distance himself from the original group of young architects which gravitated around the magazine «Casabella – Continuità» directed by Ernesto Nathan Rogers, so as to follow his own path and design activities.

This trait helped him avoid the risk of 'seeking refuge' in what Aldo Rossi defined as «to say the least, a scarcely traditional conception of dwelling»³.

In fact, Raineri invented for every project new figurative terms to suggest the value of intimacy that Vittorio Gregotti recognised as a distinctive feature of the first house built by Raineri at Eremo Torinese (1951)⁴.

Also Aldo Rossi, in presenting to the readers of «Casabella» the house built at Superga (1955) observed «the tendency to solve problems of style within a more general motif; the defense of the



problemi dello stile in un motivo più generale; quasi la difesa del singolo e dei valori, ormai perduti, della “vita privata”»⁵.

Infine, Fulvio Irace nel commentare l’ultima casa realizzata con Lorenzo Mamino a Mondovì (1977) sottolinea nel discorso architettonico di Raineri «una certa vena di gozzaniana civetteria nel contrapporre alla “vita inimitabile” di tutto ciò che abbia sapore di avanguardia l’elogio del prosaico e del quotidiano»⁶.

Nelle case di Raineri, quindi, sono racchiusi motivi di analisi che trascendono l’interesse puramente storico critico e che riguardano, invece, il ‘senso’ dell’abitare.

Lo spirito che anima e unisce questi piccoli progetti emerge con chiarezza osservandoli dalla stessa angolazione con cui Gaston Bachelard ne *La Poétique de l’espace* legge una pagina tratta dalle *Lettres à une musicienne* di Rainer Maria Rilke, il poeta preferito da Raineri. Si tratta di una lettera nella quale Rilke racconta all’amica un episodio apparentemente insignificante della giornata che ha trascorso in casa: approfittando dell’assenza della domestica ha spolverato il proprio pianoforte, come era suo compito fare durante l’infanzia. Il racconto, spiega Bachelard, appare di nessuna importanza, ma è in realtà un complesso di sentimenti, in esso si legge il coraggio dello scrittore che si intrattiene in confidenze ‘insignificanti’ che diventano il segno di un’estrema sensibilità per i significati intimi che stabiliscono una comunione di anime tra lo scrittore e il proprio lettore⁷.

Ed è questa facoltà di vedere oltre l’ordinarietà delle cose, di interessarsi a ciò che è apparentemente marginale cogliendone i significati più profondi che Raineri condivide con l’amato poeta: la pulizia del pianoforte per Rilke, un «corridoio domestico» per Raineri sono gesti e luoghi umili e familiari, ma in grado di dispiegare un universo emotivo e creativo.

Così, le case di Raineri, spesso realizzate con grande parsimonia di mezzi economici, volute da una committenza ‘ordinaria’ con esigenze comuni, ‘insignificanti’, sono di una coraggiosa semplicità, grazie a quello sguardo capace di vedere la poesia nell’idea stessa dell’abitare’.

Sparsa nella collina piemontese e ai piedi delle Alpi, queste piccole architetture definiscono un universo domestico armoniosamente inserito nel paesaggio, nel quale sguardo poetico e ragione compositiva, dispositiva, tecnica e strutturale convergono. Raineri definisce e dichiara direttamente in ogni progetto la propria idea di casa come luogo che protegge, accoglie e suddivide le opere e i giorni dei suoi abitanti.

La poesia nascosta nei semplici gesti quotidiani è rivelata attraverso poche e lucide mosse progettuali inscritte all’interno di chiare tematiche ricorrenti, quasi fossero variazioni su uno stesso tema: l’uso della geometria come principio analitico e organizzativo degli spazi e dei luoghi dell’abitare; la ricerca tramite l’utilizzo del *raumplan* di una spazialità articolata che riverberi la complessità delle azioni e dei rituali della quotidianità; l’attenta definizione dei prospetti in relazione alle visuali sul paesaggio, infine, l’attenzione per il disegno delle coperture che dal 1954, con la casa di Serravalle Sesia, diventano a guscio autoportante⁸ aprendo inedite possibilità espressive.

Le funzioni del vivere quotidiano sono chiaramente disposte all’interno di chiari registri compositivi che trovano nel quadrato la matrice geometrica planimetrica prediletta: specchiato e slittato nella casa irrealizzata di Favria Canavese (1951); isolato nelle case di Superga (1955 e 1962) e di Bardonecchia (1966) deformato su un lato a Piazzette di Usseglio (1965); oppure ripetuto per intero e in parte nelle altre case.

Tuttavia, sono le sezioni che descrivono al meglio non solo i valori di intimità, la varietà dello spazio domestico e dei vari ambienti del progetto – dislivelli, scale, doppie altezze, terrazze

individual and of the values, by now lost, of the “private life”»⁵.

Finally, Fulvio Irace, when commenting on the last house built together with Lorenzo Mamino in Mondovì (1977), underlined the presence in Raineri’s architectural discourse of «a certain Gozzanian coquetry in opposing to the “inimitable life” of everything that smells of the avant-garde, the lauding of the prosaic and the everyday life»⁶. In Raineri’s houses there are therefore reasons for analysis that transcend the purely critical-historical interest and concern instead the ‘sense’ of dwelling.

The spirit which animates and unites these small projects emerges clearly when observed from the same perspective with which Gaston Bachelard reads, in *La Poétique de l’espace*, a page from *Lettres à une musicienne* by Rainer Maria Rilke, Raineri’s favourite poet. It is a letter in which Rilke tells his friend about an apparently insignificant event from a day he has spent at home: taking advantage of the absence of the servant he dusted his piano, as was his duty as a child. The narrative, explains Bachelard, appears to be of no importance, yet it actually expresses a complex set of feelings in which the courage of the writer can be read in his lingering on ‘insignificant’ confidences which become the sign of an extreme sensibility for intimate meanings that establish a communion of souls between the writer and his reader⁷.

And this is the capacity of seeing beyond the ordinary qualities of things, of being interested in what is apparently marginal, grasping deeper meanings that Raineri shares with his admired poet: the cleaning of the piano for Rilke, a «domestic corridor» for Raineri, are humble and familiar gestures and places, yet capable of unfolding an emotive and creative world.

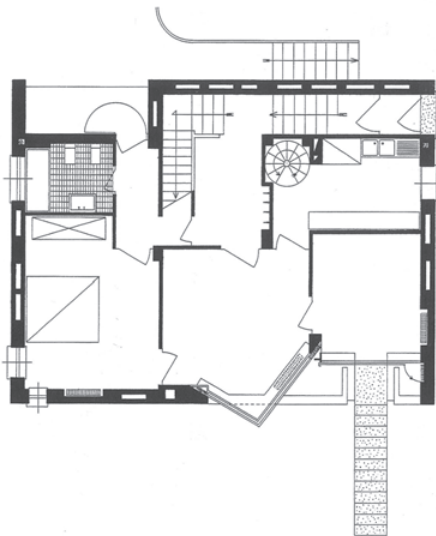
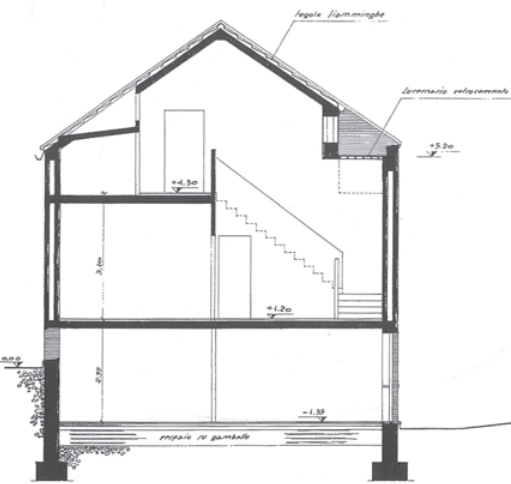
In this way Raineri’s houses, often built with great parsimony of economic means, as desired by ‘ordinary’ clients with common, ‘insignificant’ requests, express a courageous simplicity, thanks to that gaze which is capable of seeing the poetry that lies within the idea of ‘dwelling’ itself.

Spread out in the Piedmontese hills at the foot of the Alps, these small architectures determine a domestic universe that is harmoniously inserted into the landscape, in which the poetic gaze and the compositional, distributional, technical and structural reasons converge. Raineri defines and declares directly in every project his own idea of the house as a place that protects, welcomes and divides the activities and the days of its inhabitants.

The poetry that is hidden in the simple everyday gestures is revealed through few and lucid design choices located within clear recurring themes, as though they were variations of a single theme: the use of geometry as analytic and organisational principle of the spaces and places of dwelling; the search through the use of the *raumplan* of an articulated spatiality that reverberates the complexity of the actions and rituals of everydayness; the attentive definition of facades in relation to the views over the landscape, and finally the attention to the design of the roofs which, since 1954, with the house of Serravalle Sesia, become of the free-standing shell type⁸, thus opening new expressive possibilities.

The functions of everyday life are clearly distributed within clear compositional registers which have in the square the favourite planimetric and geometrical matrix: mirrored and sliding in the unbuilt house in Favria Canavese (1951); isolated in the houses in Superga (1955 and 1962) and Bardonecchia (1966), deformed on one side in Piazzette di Usseglio (1965); or else entirely or partially repeated in the other houses.

These are, however, the sensations which best describe not only the values of intimacy, the variety of the domestic spaces and of the various sections of the project – the different levels, staircases, double heights, terraces and roofs – but also the relation between the *Raumplan* and the orographic layout of the terrain, as in the

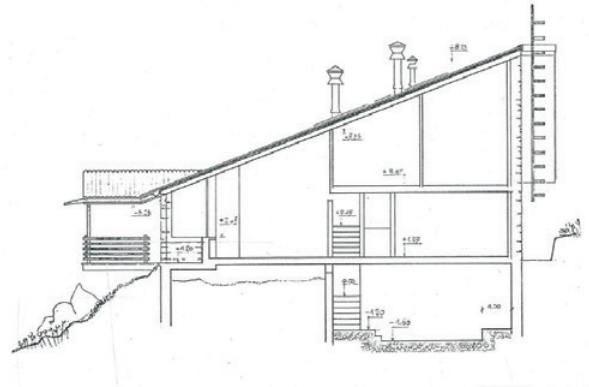


p. 134
 Casa a Capiglio, 1974
 Schizzo di studio (non realizzata)
 da G. Raineri, "Casa su un poggio dell'astigiano (Capiglio)", «Progetto e Cronache», n. 3, 1991, pp. 5-7

p. 135
 Casa II a Superga, 1962
 foto Sergio Cavallo
 da G. Raineri, "Casa su un poggio dell'astigiano (Capiglio)", «Progetto e Cronache», n. 3, 1991

p. 137
 Casa a Serravalle Sesia, 1954
 Dettaglio della finestra-veranda-bow window
 da T. Del Bel Belluz, "Giorgio Raineri Architetto"

pp. 138 - 139
Casa a Piazzette di Usseglio, 1965
foto Sergio Cavallo
da T. Del Bel Belluz, "Giorgio Raineri Architetto"



e coperture – ma anche la relazione tra *Raumplan* e profilo orografico del terreno, come nelle due case a Superga e in quella a Piazzette di Usseglio.

Al piano terra trova posto il soggiorno, esso occupa sempre un'ampia porzione della pianta ed è esteso idealmente e fisicamente verso l'esterno con strategie ogni volta diverse: una loggia domestica scandita da pilastri in cemento armato aperti a ventaglio affacciata su un'ampia terrazza che sfrutta il naturale dislivello del terreno nella casa a Superga, una intima finestra *bow window* nella casa di Serravalle Sesia, raccolte verande protese sui lievi declivi erbosi come nella casetta «felicitamente contornata da rustici ovili»⁹ di Piazzette di Usseglio, o ancora ampie vetrate che grazie all'utilizzo delle coperture autoportanti possono raggiungere l'intradosso della copertura, ora liberata dalla trave di bordo, come nella casa di Superga sospesa su snelli pilotis in cemento armato al di sopra della bruma dei vigneti.

L'altezza del soggiorno è sempre maggiore di quella degli altri ambienti, così da distinguerlo anche sul piano simbolico dagli spazi privati e raccolti delle camere da letto e dagli ambienti di servizio che si dispongono su quote sfalsate fino a raggiungere l'intradosso del tetto, liberato da soffitte e mansarde per l'uso delle coperture autoportanti e delle volte industriali.

Sotto le falde piegate con la precisione e l'ingegno di un origami, come nelle case a Superga, Piazzette di Usseglio, Bardonecchia e Farigliano (1968), oppure sotto le curve di ordinarie volte industriali prefabbricate, ma utilizzate in modo del tutto atipico, come nella casa irrealizzata di Capriglio (1974), Raineri riunisce, con il solo gesto del coprire, i luoghi del riposo e del lavoro come in arcaiche capanne contadine.

I valori semplici del riparo sono evocati dalla chiarezza del gesto architettonico, come il tetto piegato lungo la diagonale del quadrato a Piazzette di Usseglio o il tetto con due onde a Capriglio. Talvolta le coperture caratterizzano l'espressività oggettiva dell'architettura come nella casa di Superga, definita ironicamente da Raineri la prima casa giapponese in Piemonte, in altre occasioni definiscono la relazione primaria tra architettura e paesaggio come nella casa di Piazzette di Usseglio «distesa sul prato alpestre, sorella delle vette più aspre»¹⁰.

Infine, tra le intersezioni delle falde Raineri incastra abilmente intime verande, balconcini e altane per godere del paesaggio ma anche per svolgere semplici azioni quotidiane, come nella casa a Eremo torinese, dove le falde del tetto si piegano conferendo al tetto un profilo a "barchetta", per accogliere un'altana «nata dal desiderio di abbracciare il completo panorama (dal Monviso al Monte Rosa) e inoltre per fornire un utile luogo di stendaggio e cura del sole»¹¹.

È così che ogni dettaglio, anche il più 'insignificante' è sospinto da Raineri verso l'Architettura, divenendo parte di quella che potremmo definire una vera e propria 'poetica del quotidiano'.

two houses at Superga and in the one in Piazzette di Usseglio. The living-room was located on the ground floor, it occupies a large section of the plan and extends both physically and ideally towards the outside by way of strategies that are different every time: a domestic loggia rhythmized by pillars in reinforced concrete spread out as a fan, facing a large terrace which takes advantage of the natural difference in level of the terrain in the first house at Superga, an intimate *bow window* in the house at Serravalle Sesia, cozy verandas which jut out over gentle grassy slopes, as in the small house «happily surrounded by rustic folds»⁹ in Piazzette di Usseglio, or else the large glass windows which, thanks to the use of free-standing roof structures, can reach the intrados of the roof, liberated as they are from edge beams, as in the second house in Superga, suspended on slender reinforced concrete pilotis above the mist in the vineyards.

The height of the living-room is always greater than that of the other spaces, thus distinguishing it also on a symbolic level from the private and cozy spaces of the bedrooms and from the service spaces which are distributed at different heights until reaching the intrados of the roof, free from attics and garrets as a result of the free-standing roof structure and industrial vaults. Under the pitches, folded with the precision and ingenuity of an origami, as in the houses in Superga, Piazzette di Usseglio, Bardonecchia and Farigliano (1968), or else under the curves of ordinary prefabricated industrial vaults, yet used in a completely atypical manner, as in the unbuilt Capriglio house (1974), Raineri brings together, with the single gesture of covering, the places of rest and of work, like in archaic peasant huts.

The simple values of sheltering are evoked in the clarity of the architectural gesture, such as the roof folded along the diagonal of the square in Piazzette di Usseglio or the double-waved roof in Capriglio. On some occasions the roofs characterise the objective expressiveness of the architecture, as in the first house in Superga, ironically defined by Raineri as the first Japanese house in Piedmont, on others they define the primary relation between architecture and the landscape, as in the house in Piazzette di Usseglio which «lies on the Alpine meadow, a sister to more rugged peaks»¹⁰. Finally, amidst the intersections of the pitches, Raineri skilfully slots in intimate verandas, balconies and roof terraces for enjoying the landscape, but also for carrying out simple everyday actions, as in the house in Eremo Torinese, where the pitches of the roof are folded, giving the roof the appearance of a "small boat" and including a roof terrace which was «born from the wish to embrace the full panorama (from the Monviso to the Monte Rosa), as well as to provide a useful place for a clothesline or for sun-bathing»¹¹. It is in this way that every detail, even the most 'insignificant' is driven forward by Raineri in the direction of Architecture, thus becoming a part of what we could define a true and proper 'poetics of the everyday'.

Translation by Luis Gatt

¹ G. Raineri, *Mnemosine e Lete*, manoscritto, Archivio privato.

² Cfr. R. Gabetti, *Intimismo*, «Casabella», n. 338, 1969, pp. 8-12.

³ A. Rossi, *Il passato e il presente nella nuova architettura*, «Casabella», n. 219, 1958, p. 16; nello stesso articolo sono presentate anche una casa di Gae Aulenti e una di Vittorio Gregotti, Lodovico Menghetti e Giotto Stoppino.

⁴ V. Gregotti, *Un nuovo architetto torinese: G. Raineri*, «Casabella», n. 212, 1956, pp. 31-47.

⁵ A. Rossi, *Il passato e il presente nella nuova architettura*, cit. p. 16.

⁶ F. Irace, *Elogio del mestiere*, «Domus», n. 693, 1983, p. 118.

⁷ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, ed. Presses Universitaires de France, Paris 1957, (tr. it. E. Catalano, *Poetica dello Spazio*, ed. Dedalo, Bari 1975).

⁸ Si ricorda il contributo fondamentale di Giuseppe Raineri, ingegnere strutturista, in studio insieme al fratello Giorgio, al quale si deve l'invenzione delle coperture autoportanti.

⁹ Raineri, in R. Gabetti, *Intimismo*, cit., p. 21.

¹⁰ Raineri in T. Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998, p. 37.

¹¹ Raineri in V. Gregotti, *Un nuovo architetto torinese: G. Raineri*, cit. p. 37.

¹ G. Raineri, *Mnemosine e Lete*, manuscript, Private Archive.

² See R. Gabetti, *Intimismo*, «Casabella», n. 338, 1969, pp. 8-12.

³ A. Rossi, *Il passato e il presente nella nuova architettura*, «Casabella», n. 219, 1958, p. 16; a house by Gae Aulenti and another by Vittorio Gregotti, Lodovico Menghetti and Giotto Stoppino are also presented in the same article.

⁴ V. Gregotti, *Un nuovo architetto torinese: G. Raineri*, «Casabella», n. 212, 1956, pp. 31-47.

⁵ A. Rossi, *Il passato e il presente nella nuova architettura*, cit. p. 16.

⁶ F. Irace, *Elogio del mestiere*, «Domus», n. 693, 1983, p. 118.

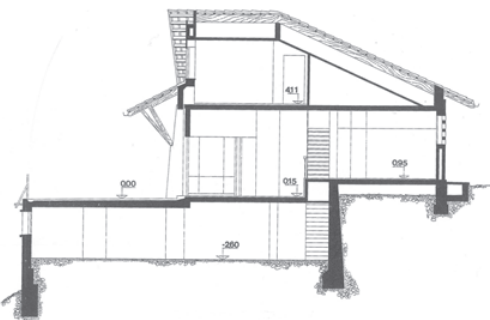
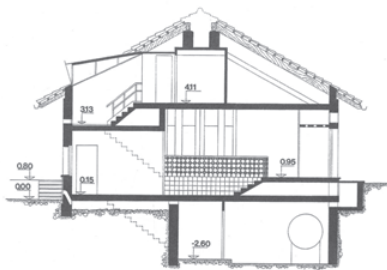
⁷ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, ed. Presses Universitaires de France, Paris 1957, (Italian translation by E. Catalano, *Poetica dello Spazio*, ed. Dedalo, Bari 1975).

⁸ We wish to mention the fundamental contribution of Giuseppe Raineri, the structural engineer who worked at the studio together with his brother Giorgio, and to whom the invention of the free-standing roof structures must be credited.

⁹ Raineri, in R. Gabetti, *Intimismo*, cit., p. 21.

¹⁰ Raineri in T. Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Turin 1998, p. 37.

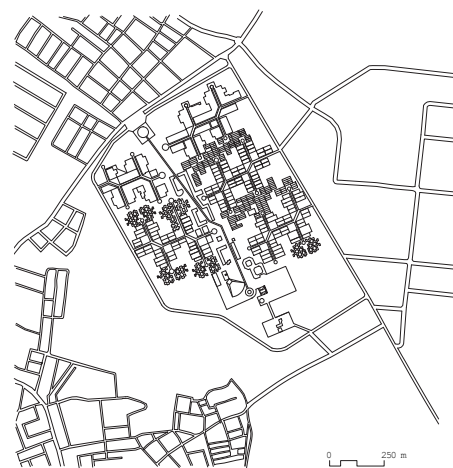
¹¹ Raineri in V. Gregotti, *Un nuovo architetto torinese: G. Raineri*, cit. p. 37.



*Casa I a Superga, 1955
foto Roberto Gabetti
per gentile concessione di Lodovico Gabetti*

Solo attraverso la conoscenza degli aspetti più peculiari della variegata cultura indiana, possiamo comprendere il lavoro di progettazione di Balkrishna Doshi. Ad esempio, nel progetto della ECIL Township, riesce a fondere istanze che derivano dalla tradizione architettonica locale con i dettami del Moderno, costruendo un intero quartiere residenziale vicino alla città di Hyderabad nell'India meridionale tra il 1968 e il 1971.

Only through the knowledge of the most peculiar aspects of the varied Indian culture can we understand the design work of Balkrishna Doshi. For example, in the ECIL Township project, which involved the building an entire residential neighborhood near the city of Hyderabad in southern India, between 1968 and 1971, it manages to merge instances that derive from the local architectural tradition with the dictates of the Modern.



Balkrishna Doshi

ECIL Township ad Ahmedabad ECIL Township in Ahmedabad

Fabio Fabbrizzi

Nel *Vishnudharmottara Purana*, uno dei più antichi testi indù, un architetto chiede ad un vecchio saggio come si debba costruire una casa. Il saggio risponde che l'architetto oltre ad essere esperto nel suo lavoro, dovrebbe essere esperto anche di pittura, danza, fonetica, canto e musica, ovvero, conoscere tutti i modi con i quali l'uomo possa esprimersi. Solo se possiederà anche tali conoscenze, l'architetto potrà costruire una casa degna di questo significato. Un significato che nel testo è inteso nel senso di 'dimorare' ed esteso oltre che all'umano anche al divino, in quanto si parla indifferentemente di casa o di tempio, ovvero ogni luogo nel quale l'uomo possa avvicinarsi a Dio.

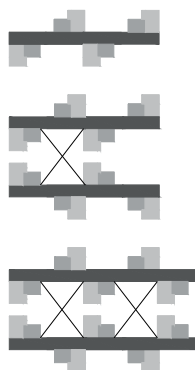
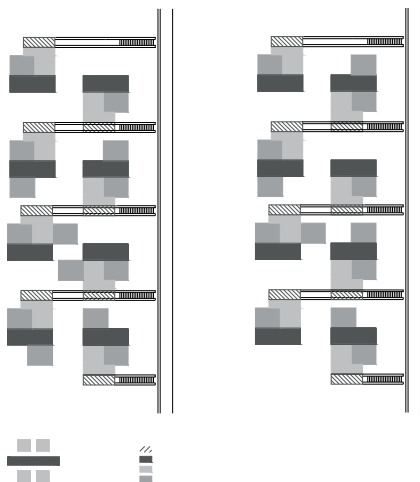
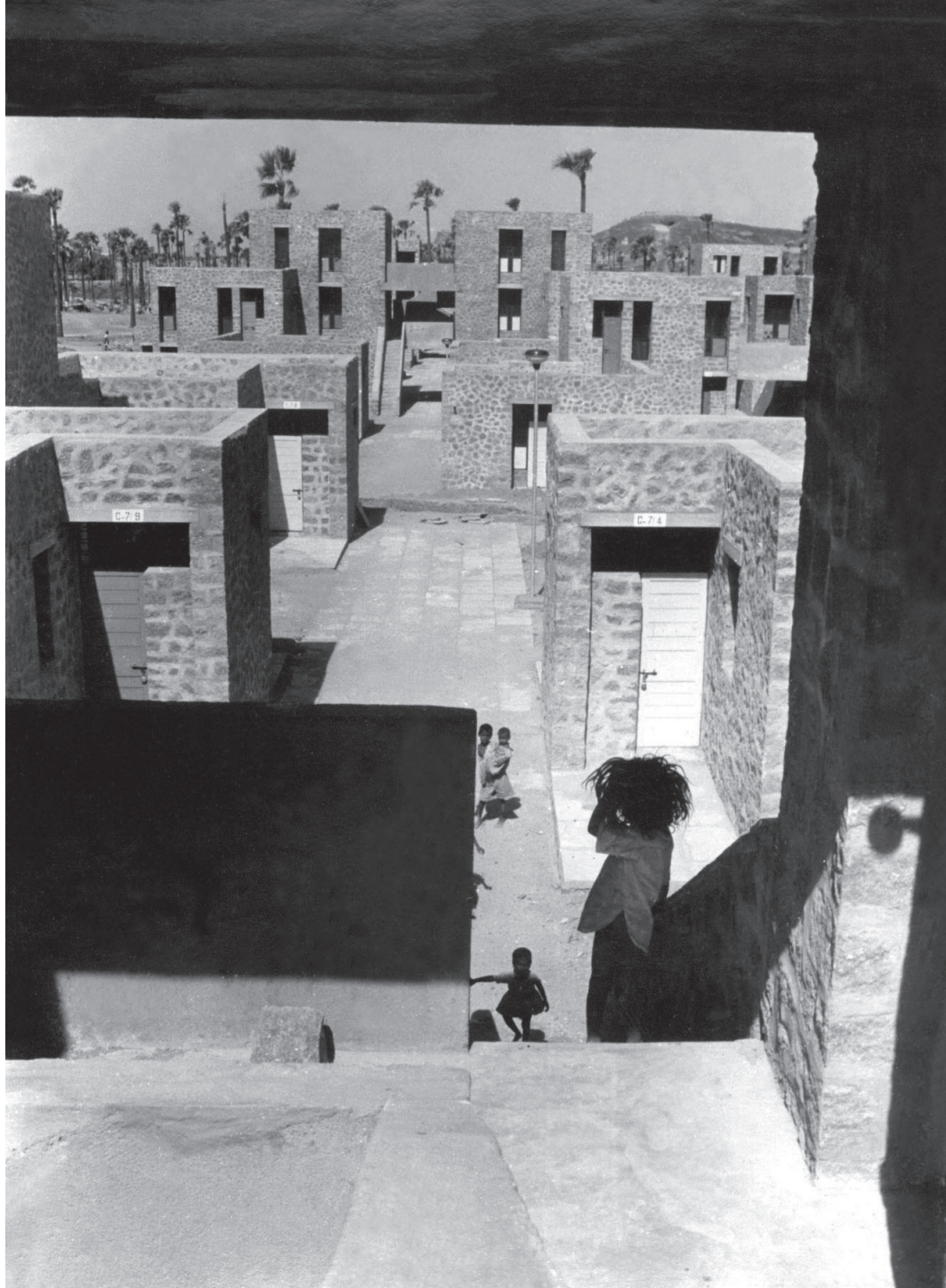
Appare chiaro come fin da tempi remoti nella cultura indiana, la presenza della complessità e della molteplicità al posto della fissità, così come la presenza della circolarità nel porre su uno stesso piano la dimensione fisica e spirituale delle cose, determinino nella prevalente concezione dello spazio e della sua progettazione, il privilegiarsi dell'esperienza che si ricava dalla forma piuttosto che la semplice percezione della forma stessa, ovvero, il privilegiarsi del 'fenomeno' rispetto all'"espressione".

A questo si somma un altro principio della filosofia indù, ovvero, quello che stabilisce che alla base di ogni esperienza vitale ci sia la trasformazione. Tutto è infatti, inquadrabile all'interno di un'inesauribile catena di avvenimenti grazie ai quali creazione, morte e rinascita segnano le fasi di ogni evoluzione, nella quale ogni momento non è altro che una attesa per la fase successiva, cioè un transito tra il passato e il futuro. Quindi anche la forma, oltre ad essere intesa nella sua veste esperienziale, possiede una sua concezione fenomenologica in continua

In the *Vishnudharmottara Purana*, one of the most ancient Hindu texts, an architect asks an old sage how a house must be built. The sage responds that the architect, in addition to being an expert at his trade, must also be an expert in painting, dance, phonetics, singing and music, in other words must know all the forms in which man can express himself. Only when in possession of the said knowledge may the architect build a house worthy of this meaning. A meaning that in the text is understood in the sense of 'dwelling' and extended not only to the human being but also to the divinities, since it speaks without distinction of house or temple, in other words that place where man can come close to God.

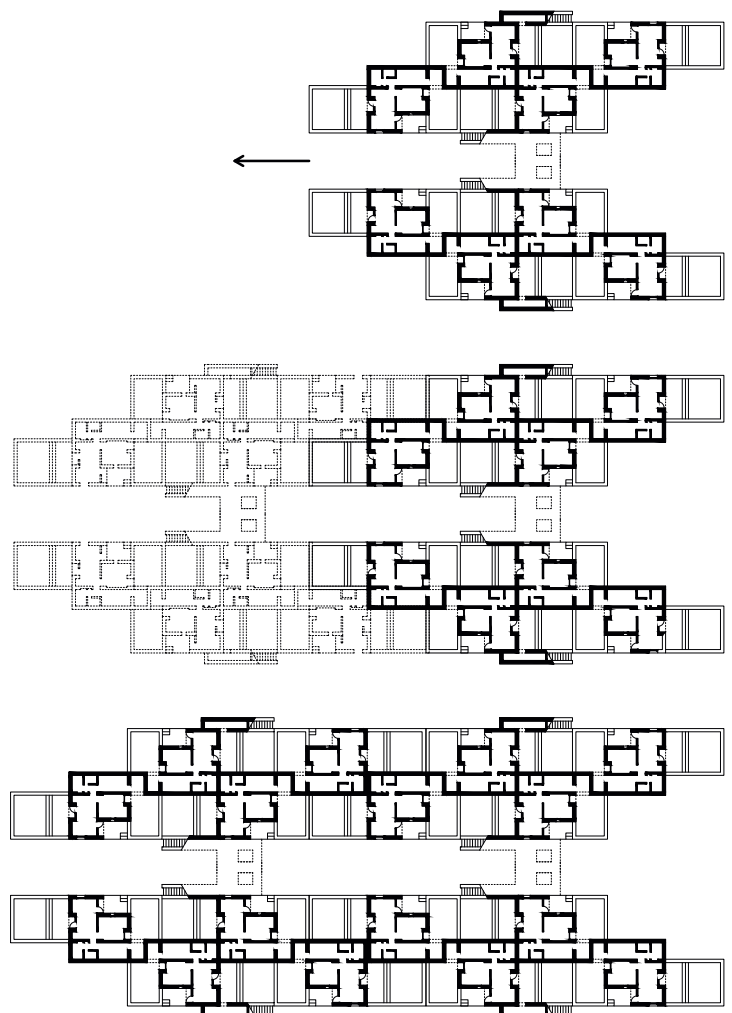
It is clear how since the most remote times in Indian culture the presence of the complexity and multiplicity in place of fixity, as well as the presence of circularity when placing on the same level the physical and spiritual dimension of things, determine the prevailing conception of space and in its design, favouring the experience derived from the form, rather than the simple perception of the form itself, or else favouring the 'phenomenon', rather than the 'expression'.

To this is added another principle of Hindu philosophy, which establishes that at the base of every vital experience lies transformation. Everything is in fact enclosed within a never-ending chain of events thanks to which creation, death and rebirth mark the phases of every evolution, in which every moment is nothing other than a waiting for the subsequent phase, that is a transit from past to future. Therefore also form, in addition to being understood as experience, possesses a phenomenological nature which is in continuous evolution, in other words it becomes the changing backdrop to the relationship between men and the world.



L'autore intende ringraziare per la collaborazione: Stefania Rössl per aver gentilmente concesso la riproduzione dei disegni tratti dal suo libro *Housing in India*. Charles Correa, Balkrishna Vithaldas Doshi, Raj Rewal, Quodlibet Studio, Mc, 2018 e la Vastu Shilpa Foundation - Ahmedabad, India per aver gentilmente concesso la riproduzione della documentazione fotografica

p. 142
Piano della Township
 © Stefania Rössl
 p. 143
L'aggregazione dei diversi corpi di fabbrica
 © Vastu Shilpa Foundation - Ahmedabad, India
Crescita attorno al nucleo dei servizi, mescolanza dei tipi e sequenze spaziali
 © Stefania Rössl



La Township in costruzione
© Vastu Shilpa Foundation - Ahmedabad, India
Piante ai diversi piani di uno stesso edificio
© Stefania Rössl



evoluzione, ovvero, diviene lo sfondo mutevole delle relazioni tra gli uomini e il mondo.

Per questo la tradizione architettonica indiana, nella progettazione della città, del tempio e della casa, ha da sempre incorporato la possibilità del cambiamento come suo dato essenziale, lasciando allo spazio la possibilità di assorbire ogni mutazione.

Solo con queste chiavi di lettura possiamo comprendere l'architettura di Balkrishna Doshi, noto oltre che per la sua personale produzione, anche per essere stato in gioventù collaboratore di Le Corbusier, prima a Parigi e poi in India durante i lavori a Chandigarh e ad Ahmedabad, nonché collaboratore di Louis Kahn per l'Indian Institute of Management, sempre ad Ahmedabad.

Un'architettura, quella di Doshi, affinata attorno ai dogmi del Moderno, ma criticamente revisionata al suo rientro in India, a contatto cioè, con tutta la complessità delle identità locali, i cui caratteri paiono basarsi più sulla dimensione del figurale che non su quella del reale.

Questa revisione critica la si può cogliere al meglio attraverso la sua produzione architettonica nell'ambito della casa. Questo perché i suoi progetti invece che applicare i modelli consolidati della cultura internazionale, guardano alla cultura millenaria del suo Paese, ovvero lavorano sull'interpretazione dei principi formali disvelati dalle permanenze e dalle invarianti della tradizione architettonica e urbana indiana, senza per questo rinunciare alle acquisizioni migliori della modernità.

This is why Indian architectural tradition, when designing the city, the temple or the house, has always incorporated the possibility of change as an essential factor, allowing space to absorb any possible transformation.

Only through these interpretative keys can we understand the architecture of Balkrishna Doshi, who is known not only for his own personal production, but also for having collaborated in his youth with Le Corbusier, first in Paris and later in India during the works in Chandigarh and Ahmedabad, as well as with Louis Kahn for the project of the Indian Institute of Management, also in Ahmedabad. Doshi's architecture is shaped on the dogmas of the Modern, yet critically revised upon his return to India, in other words when in contact with the complexity of the local identities, whose features seem to be based more on the dimensions of the figurative than on those of the real.

This critical revision can be better grasped through his architectural production in the field of the house. This is because his projects, instead of applying the consolidated models of international culture, look back to the aeons-old culture of his country, in other words they are developed on the interpretation of the formal principles revealed in the permanences and constants of the Indian urban and architectural traditions without, however, renouncing modern improvements.

In particular, in the field of social housing, the ECIL Township, built between 1968 and 1971 at the gates of Hyderabad in southern In-



In particolare, nel campo della residenza sociale, la ECIL Township costruita tra il 1968 e il 1971 alle porte di Hyderabad nell'India meridionale, può essere considerata come un esempio emblematico di questa sua progettualità interpretativa. Commissionato dalla Electronics Corporation of India Limited, l'insediamento è destinato ad ospitare i dipendenti dell'omonima compagnia elettronica, costruita come molte altre aziende ai margini delle città esistenti in base al Programma Nazionale di Industrializzazione Regionale varato in India nei primi anni '60. In un contesto allora roccioso e desolato, caratterizzato dalla presenza di sparuti palmizi, Doshi prende le distanze dalla comune tendenza sviluppatasi in quegli anni in India di costruire quartieri

dia, can be considered as an emblematic example of this interpretative design process. Commissioned by the Electronics Corporation of India Limited, the settlement was destined to house the workers of the said electronics company, built like many other companies at the outskirts of existing cities in accordance with the Indian National Regional Industrialisation Programme of the early Sixties. In a context which at the time was rocky and desolate, characterised by the presence of small palm groves, Doshi distances himself from the common trend current in those years in India of building social housing projects which were devoid of any urban and social reflection, beginning his project instead, in addition to the observation of the climatic features of the place so as to estab-



popolari senza nessuna riflessione urbana e sociale, partendo invece, oltre che dall'osservazione dei caratteri climatici del luogo per stabilire regole e principi che andranno a incidere sia sulla scala dell'impianto generale fino al dettaglio delle architetture, anche dalla rilettura dello spazio delle città storiche indiane. Quello di Doshi, dunque, più che un atto progettuale è un flusso ermeneutico, ovvero un processo che mette sullo stesso piano aspetti storici, urbanistici, architettonici e paesaggistici, disvelando dai principi della città antica le modalità capaci di stabilire gli orientamenti e le dimensioni delle strade, degli edifici e degli spazi aperti, agendo sul corretto insoleggiamento e sulla corretta ventilazione. Al tema della carenza idrica presente nel luogo,

lish rules and principles that will reflect on the scale of the general layout and in the detail of the architectures, also with a reinterpretation of space in historical Indian cities. Doshi's work is more than a project, it is a hermeneutic flow, a process that places on the same level historical, urban, architectural and landscape aspects, deriving from the principles of the ancient city the forms that are capable of establishing the orientation and dimension of streets, buildings and open spaces, acting on the correct exposure to the sun and on correct ventilation. To the lack of water that characterises the area, the settlement responds with a long canal that traverses the area, becoming a structuring sign around which the buildings in service of the community coalesce, while the towering

p. 146
Tema di attacco a terra di un edificio
© Vastu Shilpa Foundation - Ahmedabad, India
p. 147
La strada come luogo di relazione sociale
© Vastu Shilpa Foundation - Ahmedabad, India
pp. 148 - 149
Veduta di insieme della Township
© Vastu Shilpa Foundation - Ahmedabad, India



l'insediamento risponde con un lungo canale d'acqua che attraversa l'area in modo da diventare il segno strutturante attorno al quale si agglutinano gli edifici a servizio della comunità, mentre lo svettante volume di una torre-serbatoio posta alla fine del canale fa da contrappunto a questa spina centrale.

Delle 2000 residenze previste se ne sono costruite solo 400, ma ciò non ha impedito di realizzare un'unità coesa e vitale nella quale luogo, tempo e architettura si fondono in un unico organismo che appare fin dall'inizio come se ci fosse sempre stato.

Planimetricamente l'area viene circondata da un anello viario dal quale partono le vie di penetrazione che vanno a ramificarsi gradualmente generando delle configurazioni a grappolo. Le strade secondarie poste secondo direttrici sfalsate tra loro e concluse in *cul-de-sac* presentano ai margini le residenze e le aree di nuova piantumazione che vengono disposte secondo schemi differenziati dando luogo, come nella città storica, ad una percezione mai prevedibile degli spazi.

Sull'interpretazione delle tipologie residenziali vernacolari, Doshi struttura lo spazio costruito secondo un principio di crescita additiva a partire dalla cellula, giungendo ad una fluidità tra parti private della casa e parti pubbliche della città, tanto da intendere come continuo il sistema formato da strada-portico-corte-scala-stanza. Per questo, i volumi cubici delle case sono compatti nella loro muratura realizzata in conci di pietra direttamente cavata dal posto, ma anche permeabili e articolati in aggetti e rientranze e resi nitidi dalle ombre che ne esaltano le profondità. Questa articolazione permette comunque di percepire l'unitarietà dell'intervento, anche se formato dalla sommatoria di parti distinte, come i corpi scala che si estroflettono all'esterno a scandire gli attacchi a terra ma anche a segnare il passaggio tra ambiti di diversa pertinenza.

Pur nella *mixité* delle tipologie che fonde alloggi che dai 38 mq arrivano ai 103 mq, viene mantenuto il tratto costante di uno sviluppo longitudinale. Questo deriva dalla realizzazione di un corpo prefabbricato dentro il quale trovano posto la cucina e i servizi, reiterato per tutti gli alloggi in modo da formare una sorta di allungata spina dorsale fissa, attorno alla quale gli alloggi possono modificarsi nel

presence of a water tank placed at the end of the canal serves as counterpoint to this central spine.

Of the 2000 residences contemplated only 400 were built, yet this did not prevent the construction of a vital and cohesive unit in which place, time and architecture blend in a single organism that seems as if it has always been standing there.

Planimetrically, the area is surrounded by a ring road where the streets begin that penetrate into the project, which in turn ramify into cluster configurations. It is on these secondary streets, placed following staggered directrices which end in *cul-de-sacs*, that the residences are located, as well as new areas planted with trees, disposed in differentiated layouts which bring about, as in historical cities, an unpredictable perception of spaces.

On the interpretation of vernacular residential typologies, Doshi structures the built space according to a principle of additive growth beginning from the cell and obtaining a fluidity between the private sections of the house and the public parts of the city, thus establishing as a continuum the system formed by street-portico-courtyard-staircase-room. It is for this reason that the cubic volumes of the houses are compact in their masonry, made of stone blocks obtained on site, but also permeable and articulated into protrusions and recesses and made clear by the shadows that exalt their depth. This articulation, however, permits perceiving the unitary nature of the intervention, even if only formed by the sum of different parts, such as staircases that extroject to the outside to connect to the ground, but also to mark the passage between different areas.

Despite the *mixité* of typologies which includes dwellings that go from 38 m² to 103 m², the constant trait of a longitudinal development is maintained. This derives from the construction of a prefabricated body within which the kitchen and services are located, repeated in all dwellings so as to form a sort of elongated fixed backbone, around which the dwellings can be modified in accordance with the changing needs of the inhabitants. Having contemplated this possibility since the project phase, resulted in the fact that courtyards and terraces can be covered, loggias can be blocked and non load-bearing walls can be taken down, so



tempo in base alle mutate esigenze degli abitanti. Prevedendo fin dalla fase progettuale questa possibilità, significa che corti e terrazze possono essere coperte, così come le logge tamponate e i muri non portanti abbattuti, in modo da creare configurazioni variabili e reversibili senza snaturare la coerenza generale del sistema. Questa mancanza di totale predeterminazione formale, assicura all'intervento quel divenire necessario affinché possa dirsi in consonanza con la cultura tradizionale indiana nella quale gli ambiti privati sono quasi sconosciuti in favore di un'appropriazione collettiva e comunitaria dello spazio. Uno spazio nel quale sono le relazioni tra gli uomini, il contesto e la memoria a costruire l'architettura. Una memoria alla quale questo intervento aderisce come presupposto primario e che pare fondere oltre alle istanze derivate da un parlato architettonico locale anche istanze di impostazione più recente, come quelle figlie della colonizzazione inglese e quelle derivate dalla lezione indiana di Le Corbusier. Tutto questo si riscontra nel senso dato al verde, inteso come connettivo dell'insieme che sulla scorta dell'eredità della città-giardino assume come nell'impianto corbusiano di Chandigarh, anche il ruolo di veicolo di superamento delle rigide separazioni imposte dalle caste.

Rapporto con il luogo, interpretazione della tradizione, declinazione di memorie antiche e recenti, sono solo alcuni dei temi sui quali Doshi costruisce questo quartiere, lasciando intravedere nei molti registri del suo comporre, le qualità attribuite dal vecchio saggio al bravo architetto. Le sue case nelle quali il formale si alterna all'informale, il certo al cambiamento e il finito al non finito, possono farci godere dell'esperienza spaziale nella quale la simultanea coesistenza di opposti, può rivelare la sacralità della vita. Una vita intesa per la cultura indiana come sospesa tra umano e trascendente e tra sé stessi e gli altri, fluttuante tra l'oggi e aldilà, tra passato e futuro e tra azione e destino e che proprio grazie alla sua complessità può mostrarci i molti modi nei quali il divino rivela il suo disegno.

Per questo la casa – la casa nella quale la vita si mostra e si consuma trasformandosi – oltre ad essere la casa dell'uomo diventa anche la casa di Dio.

as to create variable and reversible configurations without distorting the general coherence of the system. This lack of total formal pre-determination ensures for the intervention that capacity of becoming which is necessary in order to be consonant with traditional Indian culture, where private spaces are almost unknown, and favouring a collective and community appropriation of space. A space in which it is the relationships between men, the context and memory that build the architecture. A memory to which this intervention adheres as a primary premise, seemingly blending the local architectural language to instances of more recent acquisition, derived from the British colonial period and from Le Corbusier's Indian lessons. All of this finds expression in the sense given to greenery, understood as the connective tissue that holds the whole together, which following the tradition of the heritage of the garden-city also assumes, as in Le Corbusier's layout in Chandigarh, the role as vehicle for overcoming the rigid separation imposed by the caste system.

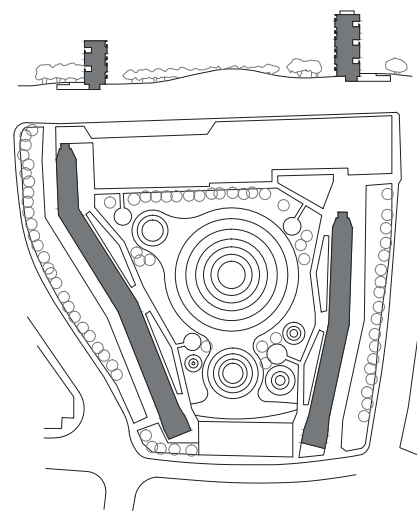
Relationship to the place, interpretation of tradition, of ancient and recent memories, are only some of the themes around which Doshi builds this district, revealing, through the many registers of his composition, the qualities attributed by the old sage to the good architect. His houses, where the formal alternates with the informal, certainty with change and the finite with the infinite, can make us enjoy a spatial experience in which the simultaneous coexistence of opposites can reveal the sacrality of life. A life understood by Indian culture as suspended between the human and transcendent realms, between oneself and the others, fluctuating between today and the hereafter, between past and future and between action and fate and which, precisely thanks to its complexity, can show us other ways in which the divine reveals its design.

It is in this way that the house – the house in which life appears and is consumed through transformation – in addition to being the house of man also becomes the house of God.

Translation by Luis Gatt

Esistono progetti di residenze che mutuano le proprie forme a partire da una riflessione che travalica i confini dell'opera, coinvolgendo la città e il territorio perché concepiscono la risposta alla necessità abitativa come motore di un ripensamento del fatto urbano. Fra questi progetti un posto spetta sicuramente a quello dei Robin Hood Gardens, realizzato a Londra nel 1972 da Alison e Peter Smithson e oggi purtroppo demolito.

There are housing projects which transform their shape based upon a reflection that goes beyond the boundaries of the work, involving the city and the territory because they conceive the answer to dwelling needs as a motor for re-thinking the urban event. Among these a special place is certainly held by the Robin Hood Gardens, built in London in 1972 by Alison and Peter Smithson, which have since been unfortunately demolished.



Alison e Peter Smithson – Robin Hood Gardens a Londra Alison and Peter Smithson – Robin Hood Gardens in London

Emiliano Romagnoli

Esistono residenze concepite per rispondere alla necessità di dare riparo alle fasce meno abbienti della popolazione, fra queste alcune hanno anche l'ambizione di favorire, attraverso i propri spazi, la nascita e la crescita di un senso collettivo dell'abitare. Ad un insieme ancora più ristretto appartengono quei progetti di residenze collettive che mutuano le proprie forme a partire da una riflessione che travalica i confini dell'opera, coinvolgendo la città e il territorio perché concepiscono la risposta alla necessità abitativa come motore di un ripensamento del fatto urbano. Sono progetti di residenze che contengono il germe del dubbio, che in qualche squarcio lasciano intravedere un futuro futuribile, una possibilità alternativa allo stare, al risiedere e più in generale al rapporto con l'altro. Tra questi c'è sicuramente il complesso dei Robin Hood Gardens, realizzato a Londra ad opera di Alison e Peter Smithson, oggi demolito¹.

Già l'annuncio della demolizione aveva fatto insorgere molte voci critiche della comunità architettonica internazionale² che avevano portato a vari tentativi di riconoscimento del valore storico e quindi di necessità di tutela del bene. Il Victoria and Albert Museum di Londra, a testimonianza dell'importanza storica del manufatto, ha portato avanti una ricerca che ha previsto il recupero e la conservazione di alcune porzioni del complesso. La Biennale di Venezia ha esposto all'Arsenale, nel corso della 16^a *Mostra Internazionale di Architettura*³ una porzione della facciata, a testimonianza dell'importanza dell'opera di Alison e Peter Smithson all'interno del dibattito internazionale sulla residenza collettiva.

I Robin Hood Gardens, «architettura della seconda età della macchina»⁴ come definiti da Reyner Banham, sono la sintesi di

There are residences conceived for offering shelter to the underprivileged sectors of the population. Among these there are some which also attempt to favour through its spaces the birth and growth of a collective dwelling sense. To an even smaller group belong those collective residence projects whose transformation is based on a reflection that goes beyond the boundaries of the work itself, involving both the city and the territory, since they conceive the answer to dwelling needs as a motor for rethinking the urban event. These are housing projects which contain the seed of doubt, which allow the glimpse of a feasible future, an alternative to being, to residing, and in general to the relationship with the other. One of these is the Hood Gardens complex, built in London by Alison and Peter Smithson, which has since been demolished¹.

When its demolition was announced there was a chorus of critical voices from the international architectural community² which attempted to obtain recognition for the historical value of the building, and consequently to ensure its safeguarding. The Victoria and Albert Museum of London, in testimony of the historical importance of the building, carried out a research project which contemplated the renovation and preservation of some sections of the complex. The Venice Biennale, during the 16th International Architectural Exhibition³ presented at the Arsenale a portion of the facade, which once again testifies to the importance of Alison and Peter Smithson's work in the context of the international debate on collective residences.

The Robin Hood Gardens, «architecture of the second machine age»⁴, as Reyner Banham defined them, are the synthesis of an



p. 150

Sezione della corte centrale
Planimetria del complesso residenziale
Disegno Emiliano Romagnoli

p. 151

Robin Hood Gardens – Children playing, 1970s
Foto Sandra Lousada
Sandra Lousada/Mary Evans Picture Library
Pianta delle residenze.

Disegno Emiliano Romagnoli

p. 152

Robin Hood Gardens, 1970s
Foto Sandra Lousada
Sandra Lousada/Mary Evans Picture Library

p. 153

Robin Hood Gardens – exterior walkway – access to flats, 1970s

Robin Hood Gardens – A flat interior, 1970s

Foto Sandra Lousada

Sandra Lousada/Mary Evans Picture Library

pp. 154-155

Jo Newman-Stackable, 2016

Moyna Miah and Grandchildren 2, 2016

Moyna Miah and Grandchildren 1, 2016

Foto Kois Miah

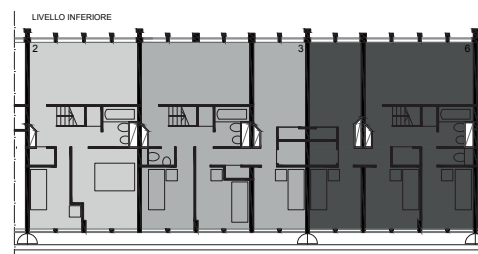
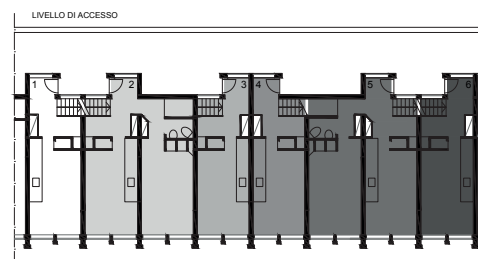
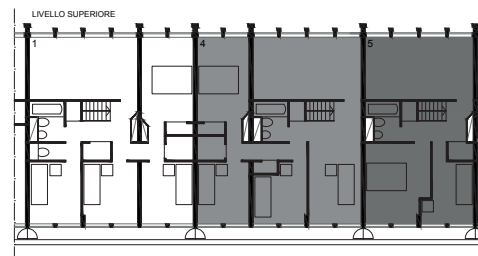
pp. 156-157

Adrienne Sergeant, 2016

Pat Murray, 2016

Samir Uddin with his children, 2016

Foto Kois Miah





un percorso di ricerca da parte degli Smithson che si sviluppa nell'ambito dei Congressi Internazionali di Architettura Moderna, dove nel 1953 nasce il Team X⁵, cui prendono parte Alison e Peter Smithson insieme a Giancarlo De Carlo, Jaap Bakema, Aldo van Eyck, Georges Candilis e Shadrach Woods. Uno degli aspetti principali del dibattito all'interno del gruppo era proprio quello della residenza collettiva, in particolare la necessità di dargli nuova dignità e qualità alla luce dei risultati ottenuti su questo tema dall'architettura dell'immediato secondo dopoguerra, che aveva lasciato come eredità scarsa vivibilità e senso di alienazione all'interno delle periferie delle grandi città europee. Se, infatti, la *Machine à habiter*⁶ aveva significato un passaggio storico all'alloggio minimo che ancora oggi caratterizza gli interventi di edilizia agevolata, d'altro canto aveva fallito nella relazione tra manufatto architettonico e città, dimenticandosi di approfondire il ragionamento attraverso il progetto sugli spazi comuni e pubblici di relazione tra casa e città. L'origine di questa riflessione da parte degli Smithson è da ricercare nella partecipazione all'Independent Group, nel corso della prima metà degli anni Cinquanta, dove con artisti, scrittori e critici – quali Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, Nigel Henderson e lo stesso Reyner Banham – lavorano nel tentativo di rimanere legati al Movimento Moderno recuperando, però, un rapporto tra architettura e società proprio a partire da un ragionamento sul tema dell'abitare. In particolare, è la documentazione della vita nella periferia londinese di Bethnal Green effettuata dal fotografo Nigel Henderson⁷ a nutrire l'interesse degli Smithson verso i «fatti umani»⁸.

itinerary which began with the Smithsons and developed within the International Modern Architecture Congresses, in the context of which Team X was founded in 1953⁵, and in which Alison and Peter Smithson participated together with Giancarlo De Carlo, Jaap Bakema, Aldo van Eyck, Georges Candilis and Shadrach Woods. One of the main themes of the debate within the group was precisely that pertaining to collective residences, in particular the need to ascribe to them a new dignity and quality, in light of the results obtained so far since the immediate after-war period, which had created poor living conditions and a sense of alienation in the suburbs of great European cities. Although the *Machine à habiter*⁶ had in fact signified a historical passage in terms of the direction of the minimal dwelling that still characterises housing projects today, it had failed, however, when it came to the relationship between the building and the city, neglecting to delve deeper into the design of common and public spaces that connect the house to the city. The origin of this reflection must be sought in the Smithsons' participation in the Independent Group, during the first half of the Fifties, where together with artists, writers and critics – such as Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, Nigel Henderson and Reyner Banham – they attempted to remain linked to the Modern Movement while recovering a relationship between architecture and society which was based on a thought and analysis of the theme of dwelling. It is the documentary work carried out in the London suburb of Bethnal Green by the photographer Nigel Henderson⁷ which fueled the Smithsons' interest in «human events»⁸. The Robin Hood Gardens, designed by Alison and Peter Smith-





I Robin Hood Gardens, progettati da Alison e Peter Smithson nel 1966 e realizzati nel 1972 per un intervento di edilizia sovvenzionata a Robin Hood Lane, nel quartiere londinese di Tower Hamlets, è forse l'opera più controversa della loro carriera. Gli edifici, oggi demoliti, ospitavano complessivamente 210 alloggi per circa 700 abitanti, su di un'estensione totale di due ettari.

La progettazione dei Robin Hood Gardens parte dall'analisi del contesto dell'area industriale dei docks: l'inquinamento acustico e dell'aria, il traffico e il vandalismo erano fra le problematiche da combattere per raggiungere una qualità della residenza che avesse delle ricadute positive in termini di vivibilità. Nella progettazione la necessità primaria è quella di 'proteggere' la casa dall'invasione delle infrastrutture. La traduzione di questa esigenza e lo sforzo di comprensione di questo difficile contesto trovano forma nello schema d'impianto dei due edifici che si attestano ai confini dell'area, parallelamente alle strade trafficate che la lambiscono, e racchiudono tra di essi uno spazio centrale: la *stress-free zone*. Uno spazio comune, 'vuoto', che, liberato dal traffico veicolare, si offre agli abitanti come spazio integrativo alla dimensione minima dell'abitare.

Il disegno della sezione parla del progetto del volume vuoto compreso tra i due edifici. Ai garage dei residenti al piano seminterrato si accede dall'esterno e alla *stress-free zone* solo a piedi, tramite passaggi puntuali. Gli interni delle diverse tipologie di appartamenti sono stati organizzati collocando le zone 'rumorose' dei soggiorni verso il fronte strada, mentre le camere da letto e le cucine si rivolgono all'interno; da queste ultime, gli Smithson immaginavano che i genitori potessero osservare i loro bambini giocare nello spazio verde comune tra i due edifici, rispettivamente di sette e dieci piani fuori terra. Le facciate sul fronte stradale sono caratterizzate dalla presenza di pilastri in cemento, la cui sezione è pensata anche per attirare il rumore del traffico, e delle *street in the air*, cioè i ballatoi, larghi circa due metri, che

son in 1966 and built in 1972, was a subsidised building project on Robin Hood Lane, London Borough of Tower Hamlets – in London. It was probably the most controversial work of their entire career. The buildings, now demolished, accommodated a total of 210 houses for approximately 700 inhabitants, over a total extension of two hectares.

The design of the Robin Hood Gardens begins with the analysis of the context of the industrial area of the docks: acoustic and air pollution, traffic and vandalism were among the issues to address in order to achieve a quality of dwelling with positive effects in terms of liveability. In the design, the primary need is that of 'protecting' the house from invasive infrastructures. The translation of this need and the effort to understand this difficult context are expressed in the form of the layout of the two buildings, placed at the boundaries of the area and parallel to the congested streets adjacent to it, and enclose within them a central space: the 'stress-free zone'. A common 'empty' space which, freed from vehicular traffic, is offered to the inhabitants as a complement to the minimum dwelling dimension.

The design of the section is an expression of the empty volume included between the two buildings. The garages of the residences on the basement of the complex is accessed from the outside, whereas the 'stress-free zone' can only be reached on foot, through a series of specific passages. The interiors of the various types of apartments were organised placing the 'noisy' living areas on the street side, while the bedrooms and kitchens were located on the inside; the Smithsons' idea was that from their kitchens parents would be able to see their children playing in the green common area between the two buildings, which were respectively seven and ten storeys high. The facades which faced the street were characterised by the presence of cement pillars, whose section was also devised to mitigate traffic noise, and by the 'street in the air', that is a series of walkways approximately two metres



si sviluppano per tutta la lunghezza degli edifici e si allargano in corrispondenza degli ingressi ai singoli alloggi⁹. Questo elemento di derivazione urbana (la *street in the air*) è il tentativo di trasporre il valore pubblico della strada, intesa come spazio informale in cui avvengono le relazioni sociali fra gli individui, all'interno della residenza, distribuendole ai vari piani dei due blocchi.

A partire dagli anni '60, infatti, Alison e Peter Smithson lavorano al tema dello spazio pubblico nella struttura della città, con particolare attenzione alla strada, intesa come il primo livello di spazio pubblico dove hanno luogo le relazioni, il primo livello al di fuori della dimensione privata della casa. Gli Smithson concepiscono contemporaneamente la strada come luogo di traffico ma anche e soprattutto d'incontro; si tratta di un punto di vista che, evidentemente, supera il concetto di *rue corridor* per accogliere un valore di strada innanzitutto come luogo piuttosto che come spazio funzionalmente necessario, capace di esprimere un senso di appartenenza all'interno delle persone «a place that gives you the feeling that you're somebody living somewhere». Gli Smithson esprimono, inoltre, la necessità per la strada di caratterizzarsi come luogo dotato di una propria identità, oltre che come spazio capace di garantire connessioni fluide tra i luoghi. Quindi la nozione di spazio pubblico, a partire dal secondo dopoguerra ed all'interno del dibattito architettonico internazionale, inizia a spingersi oltre il limite stabilito dalle regole della città classica fino ad interagire con la dimensione privata, andando oltre il senso dello spazio pubblico retorico e monumentale e mettendo luce su una dimensione nuova intermedia tra la dimensione pubblica e quella privata.

La creazione di questo spazio intermedio compreso tra casa e città rappresenta il tentativo di dare qualità alla residenza collettiva portando all'interno di quest'ultima lo spazio pubblico. Gli Smithson elaborano il progetto prendendo in prestito strumenti di progettazione alla scala urbana; i due edifici ai margini dell'area d'intervento definiscono, infatti, un isolato semi-aperto con uno

wide, which run the entire length of the buildings and broaden at the entrance of the individual apartments⁹. This element of urban derivation (the 'street in the air') is the attempt of transposing the public role of the street, understood as the informal space where social interaction takes place, into the housing project, distributing them on the various levels of the two blocks of apartments.

From the Sixties, in fact, Alison and Peter Smithson began to work on the theme of public space within the structure of the city, with a special attention to the street, understood as the first level of public space in which interaction takes place, the first level outside the private dimension of the house. The Smithsons conceive the street both as the place for circulation and social interaction, while stressing the importance of the latter. This is a point of view which evidently goes beyond the concept of *rue corridor*, ascribing to the street its value as a place, rather than simply as a functionally necessary space, and thus capable of expressing a sense of belonging for the inhabitants: «a place that gives you the feeling that you're somebody living somewhere». The Smithsons expressed as well the need for the street to become a place with its own identity, in addition to being a space capable of ensuring fluid connections between places. Thus the notion of public space, from the second after-war period and within the international architectural debate, begins to go beyond the established limits of the classical city until finally interacting with the private dimension, transcending its rhetorical and monumental sense and shedding light on a new intermediate dimension which lies between the public and private dimensions.

The creation of this intermediate space between the house and the city represents the attempt to provide quality to collective residences by bringing the public space within it. The Smithsons developed the project borrowing design tools from the urban scale; the two buildings at the margins of the area in fact determine a semi-open block with a central common space where the public



spazio comune centrale all'interno del quale la strada pubblica si articola in sezione diventando sia elemento di distribuzione agli alloggi ma anche spazio di relazione per la comunità di abitanti. Il tentativo, dunque, da parte degli Smithson di ripensare la residenza collettiva alla luce di quei «fatti umani» che Nigel Henderson¹⁰ aveva ben documentato con la sua campagna fotografica delle strade nella periferia est di Londra, si concentra prevalentemente nello sforzo di estendere lo spazio della casa minima al di fuori dell'alloggio, in uno spazio intermedio tra casa e città. Questo è stato possibile attraverso un ragionamento del progetto, e quindi un'articolazione dell'architettura, sugli spazi di soglia (*doorstep concept* di Aldo Van Eyck)¹¹ e ha trovato forma nel giardino comune e nelle street in the air dei Robin Hood Gardens. A meno di cinquant'anni dal completamento, i Robin Hood Gardens continuano a rappresentare un riferimento nel dibattito contemporaneo sulla residenza collettiva. La lezione di Alison e Peter Smithson consiste nel concepire la sperimentazione come occasione per riflettere sugli strumenti dell'architettura per disegnare i luoghi per l'uomo, in città sempre più dense. L'elemento di forza principale dei Robin Hood Gardens in questo senso, è l'introduzione, nella residenza collettiva, di uno spazio intermedio (*the space in between*) tra la dimensione privata della casa e quella collettiva della città e ci ricorda, ancora oggi come la ricerca teorica degli Smithson, se pur di derivazione urbana, abbia rivoluzionato completamente il tema dell'abitare nella residenza collettiva, offrendo strumenti, ancora in uso, per differenti tipi di socialità.

street articulates, becoming both a distribution element for the apartments and a space of social interaction for the residents. The Smithsons' attempt to rethink collective housing in light of these «human events» which Nigel Henderson¹⁰ had documented with his photographs of the streets in the suburbs to the east of London, focuses mainly in an effort to extend the space of the minimal house outside of the dwelling itself, in an intermediate space between the house and the city. This was possible through a reasoning of the project, and consequently through an articulation of the architecture, based on threshold spaces (Aldo Van Eyck's 'doorstep concept')¹¹, which was expressed as a common garden and in the streets in the air of the Robin Hood Gardens. Less than fifty years after its completion, the Robin Hood Gardens continue to represent a reference in the contemporary debate on collective housing. The lesson left to us by Alison and Peter Smithson consists in conceiving experimentation as an occasion for reflecting on the tools available to architecture for designing places for 'man', in increasingly dense cities. The main strength of the Robin Hood Gardens in this sense is the introduction in collective housing of an intermediate space ('the space in between') between the private dimension of the house and the collective dimension of the city, and this reminds us today of how the Smithsons' theoretical research, although of urban derivation, completely revolutionised the theme of dwelling in collective residences, offering tools which are still useful for different types of social interaction.

Translation by Luis Gatt

¹ Il complesso dei Robin Hood Gardens è stato demolito come conseguenza dell'approvazione del *Blackwall Reach Regeneration Project* (promosso dal Swan Housing Association) che prevede la realizzazione di più di 1.500 nuovi appartamenti e spazi pubblici nell'area, su progetto da Haworth Tompkins, Metropolitan Workshop e CF Møller. Dei Robin Hood Gardens originali sarà mantenuto solo il tumulo erboso centrale.

² La protesta per salvare l'edificio, supportata da architetti come Zaha Hadid, Toyo Ito, Richard Rogers e Robert Venturi e il sondaggio che aveva dichiarato che l'80% dei residenti preferiva una ristrutturazione, non sono riusciti a fermare la demolizione.

¹ The Robin Hood Gardens housing project was demolished as a consequence of the approval of the *Blackwall Reach Regeneration Project* (promoted by the Swan Housing Association) which contemplates the construction of more than 1,500 apartments and public spaces in the area. It is designed by Haworth Tompkins, Metropolitan Workshop and CF Møller. From the original Robin Hood Gardens only the central green mound will be kept.

² The protests to save the building, supported by architects such as Zaha Hadid, Toyo Ito, Richard Rogers and Robert Venturi, as well as the survey which resulted in 80% of the residents preferring a renovation, were not enough to prevent its demolition.



³ *A Ruin in Reverse*, 16. Mostra Internazionale di Architettura La Biennale di Venezia, Freespace. Special Project de La Biennale di Venezia con il Victoria & Albert Museum, 2018.

⁴ R. Banham, *Architettura della seconda età della macchina. Scritti 1955-1988*, Electa Mondadori, Milano 2004.

⁵ Il Team X è nato nell'ambito degli ultimi CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne); in particolare il gruppo ha iniziato a concretizzarsi nel 1953 allorché alcuni giovani architetti ricevettero il compito di organizzare il successivo congresso, il decimo CIAM di Ragusa (Dubrovnik) del 1956 (da qui il numero 10 del nome). Dopo tale congresso alcuni di questi architetti formarono il comitato per organizzare l'undicesimo CIAM ad Otterlo nel 1959, che sancì la fine del glorioso organismo.

⁶ Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi editore, Milano 1973. I Robin Hood Gardens sono stati concepiti proprio a partire da un ripensamento dell'Unité d'Habitation di Marsiglia, ultimata nel 1952 e nominata, nel 1995, Monument Historique e, nel 2016, dichiarata Patrimonio UNESCO.

⁷ Clive Coward (a cura di), *Nigel Henderson's Streets: Photographs of London's East End 1949-53*, Tate Publishing, Londra 2017.

⁸ A. Smithson, *Team 10 Primer*, Studio Vista Limited, Londra 1968.

⁹ Già nella strutturazione del progetto di Golden Lane gli Smithsons miravano a creare una vera e propria strada nell'aria. A differenza delle gallerie degli anni Trenta, piuttosto pragmatiche e strette, le strade nel cielo erano poeticamente cariche, create per il divertimento del pubblico, abbastanza larghe da permettere a due madri con le carrozzine di fermarsi a parlare e di lasciare ancora spazio per passare. Questo era il primo tentativo degli Smithson di incidere, attraverso l'articolazione dello spazio, sulla vita collettiva delle persone: invece di una strada interna di servizio, come a Marsiglia, Golden Lane accoglieva già un insieme pubblico o semipubblico di luoghi, i ponti, in cui erano presenti abitazioni e altre attività. Questo significava la separazione tra il traffico pedonale e quello automobilistico; infatti, al CIAM IX, ad Aix-en-Provence 1953, gli Smithsons hanno presentato Golden Lane non come un quartiere residenziale, ma come una città a più livelli con strade residenziali nell'aria: la loro prima visione di *cluster city*. Il concorso per le case popolari Golden Lane si è svolto dal luglio 1951 al gennaio 1952 (City of London Corporation 2013). La proposta degli Smithsons era una critica all'Unité d'Habitation di Le Corbusier a Marsiglia (1947-52) e al Chartre d'Athènes (1934). Essa presupponeva una struttura urbana complessa: unità abitative, spazio pubblico, circolazione, articolata in un modello di mobilità e identità.

¹⁰ Nigel Henderson è un fotografo operativo soprattutto nel secondo dopoguerra, membro dell'Independent Group con Alison e Peter Smithson.

¹¹ V. Ligtelijn, F. Strauven (a cura di), *The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm/Aldo van Eyck*, SUN, Amsterdam 2008. Nel corso del CIAM XI, Otterlo 1959, Aldo Van Eyck presenta delle tavole in cui sintetizza i principali concetti della sua ricerca (*doorstep*, *in between*, *polycentric-net*). Nella tradizione olandese «the way of getting home» si traduce nel fornire un riparo al momento dell'ingresso o dell'uscita da casa; questa figura esprime il *doorstep concept* teorizzato da Aldo Van Eyck.

³ *A Ruin in Reverse*, 16. International Architecture Exhibition, Venice Biennale, Freespace. Special Project of the Venice Biennale with the Victoria & Albert Museum, 2018.

⁴ R. Banham, *Architettura della seconda età della macchina. Scritti 1955-1988*, Electa Mondadori, Milano 2004.

⁵ Team X originated within the latest CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne); in particular, the group began to take shape in 1953 when some young architects were commissioned with the organisation of the following congress, the tenth CIAM, to be held at Dubrovnik in 1956 (which explains the number 10 in the groups name). After the said congress some of these architects were part of the commission for organising the eleventh CIAM at Otterlo in 1959, which marked the end of the glorious organisation.

⁶ Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi editore, Milano 1973. Robin Hood Gardens were conceived precisely as a re-thinking of the Unité d'Habitation in Marseille, completed in 1952, nominated in 1995 as a Monument Historique and finally listed as UNESCO World Heritage in 2016.

⁷ Clive Coward (ed.), *Nigel Henderson's Streets: Photographs of London's East End 1949-53*, Tate Publishing, London 2017.

⁸ A. Smithson, *Team 10 Primer*, Studio Vista Limited, London 1968.

⁹ In the project for the renovation of Golden Lane the Smithsons had already aimed at creating a proper street in the air. Unlike the galleries of the Thirties, rather pragmatical and narrow, the streets in the air were poetically pregnant, created for the enjoyment of the public, wide enough to allow two mothers with prams to stop and chat and still leave enough space for others to pass. This was the first attempt by the Smithsons to influence, through the articulation of space, the collective life of people: instead of an interior service pathway, as in Marseille, Golden Lane included an ensemble of public and semi-public places (the bridges) in which residences and other activities were located. This meant the separation between pedestrian and automobile traffic; in fact, at CIAM IX, held in Aix-en-Provence in 1953, the Smithsons presented Golden Lane not as a residential district, but as a multi-level city with residential streets in the air; their first vision of a 'cluster city'. The competition of the Golden Lane housing project took place between July 1951 and January 1952 (City of London Corporation 2013). The proposal by the Smithsons was also a critique of Le Corbusier's Unité d'Habitation in Marseille (1947-52) and of the Chartre d'Athènes (1934). It assumed a complex urban structure: housing units, public space and circulation, articulated following a model of mobility and identity.

¹⁰ Nigel Henderson is a photographer who was active especially during the second after-war period. He was a member of the Independent Group, together with Alison and Peter Smithson.

¹¹ V. Ligtelijn, F. Strauven (eds.), *The child, the city and the artist: an essay on architecture: the in-between realm/Aldo van Eyck*, SUN, Amsterdam 2008. During the CIAM XI congress at Otterlo in 1959, Aldo Van Eyck presented a series of tables in which he summarised the main concepts of his research ('doorstep', 'in between', 'polycentric-net'). In the Dutch tradition «the way of getting home» is translated into offering a place of shelter for the moment of entering or leaving the house; this figure expresses the 'doorstep concept' theorised by Aldo Van Eyck.

La mostra *La casa abitata* rappresenta una tappa significativa della cultura dell'abitare nel secondo dopoguerra in Italia, rivelandosi un'importante occasione di confronto tra realtà progettuali caratterizzate da diversi itinerari prefigurativi sul tema. L'approfondimento sulle procedure organizzative, sui contenuti e sui protagonisti dell'evento evidenzia, in particolare, relazioni inedite tra Giovanni Michelucci e l'ambiente culturale milanese.

The exhibition *La casa abitata* represents a significant milestone in the culture of dwelling in Italy during the second after-war period, and an important occasion for the comparison of design trends characterised by different prefigurative currents on the subject. The in-depth analysis of organisational procedures, of contents and of the main figures who participated in the event highlights, in particular, previously unknown relations between Giovanni Michelucci and the Milanese cultural milieu.

Dimenticare Firenze. La mostra La casa abitata del 1965 a Palazzo Strozzi *Forgetting Florence. The exhibition La casa abitata of 1965 at Palazzo Strozzi*

Emanuela Ferretti e Lorenzo Mingardi***

Milano e Firenze: 1947-1965*

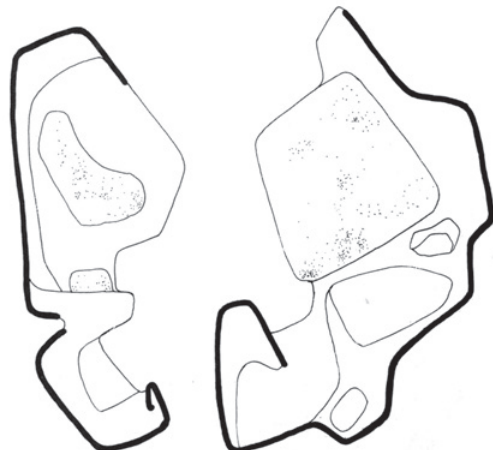
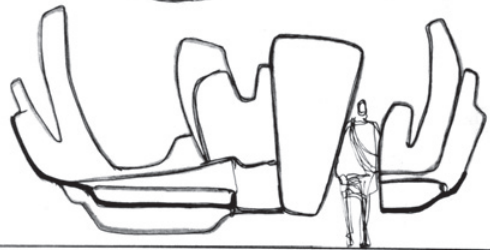
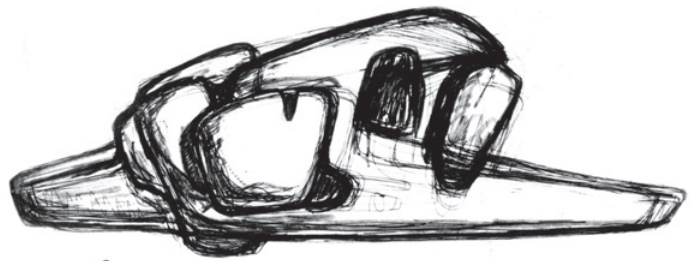
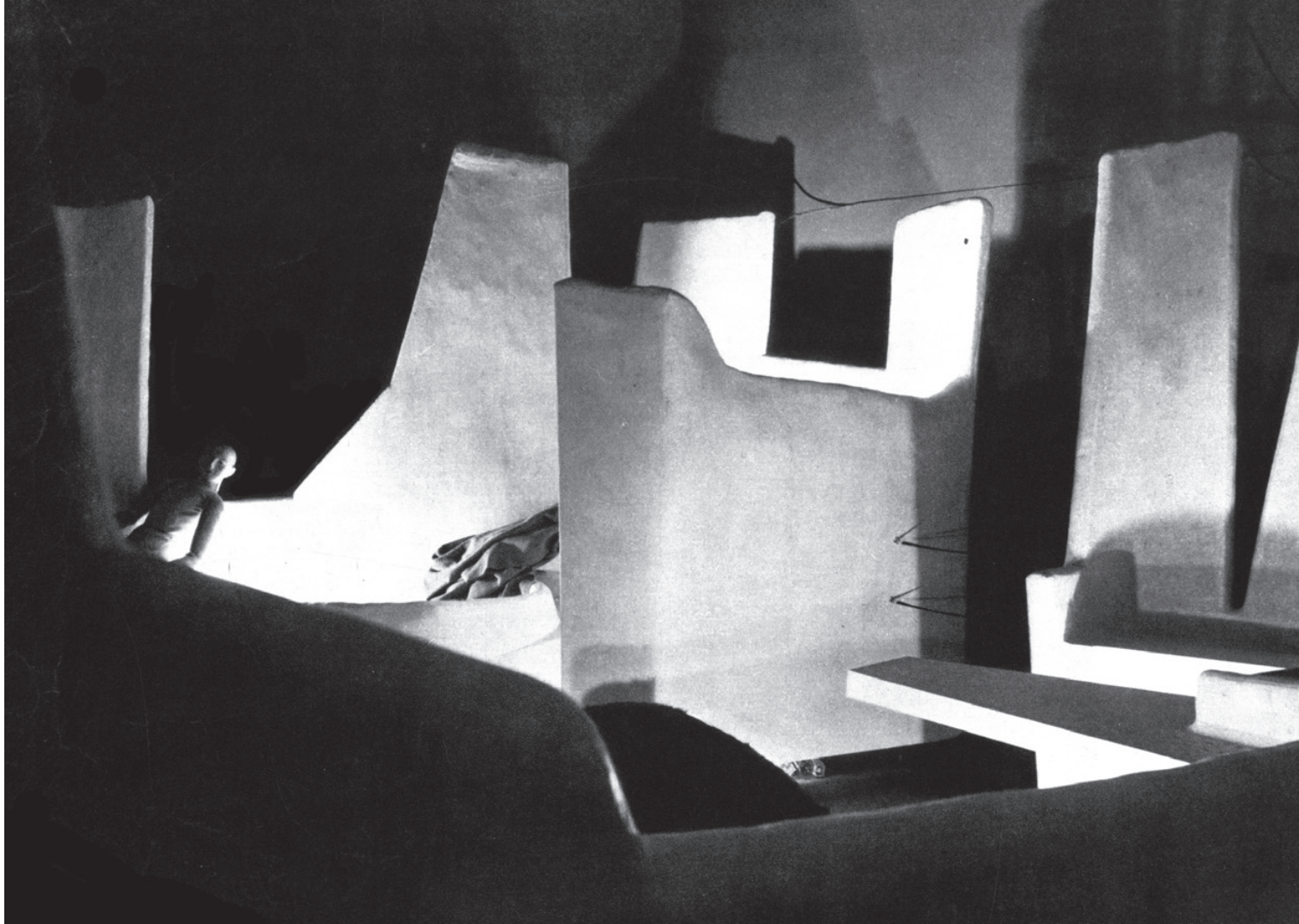
Finanziata dall'Azienda autonoma del Turismo e organizzata da un comitato composto da Giovanni Michelucci, Tommaso Ferraris (segretario della Giunta esecutiva della Triennale di Milano), Pier Luigi Spadolini e Domenico Benini (presidente dell'Azienda autonoma del Turismo), la mostra *La casa abitata* è allestita a Palazzo Strozzi dal 6 marzo al 25 aprile del 1965. L'evento rappresenta un'eloquente cartina di tornasole della cultura progettuale sull'abitare nel secondo dopoguerra, nella sua precipua declinazione dell'articolazione degli ambienti di vita, oltre a configurarsi come un'importante occasione di confronto fra realtà molto diverse tra loro, in particolar modo, fra l'ambiente milanese e quello fiorentino. Un'analisi ravvicinata dell'iter organizzativo, dei contenuti e dei protagonisti permette di gettare nuova luce sulle relazioni fra Giovanni Michelucci e Milano. Il quadro che si ricompone è informato da rapporti che risalgono già agli inizi degli anni Trenta, quando, probabilmente grazie all'intercessione di Roberto Papini, le opere di Michelucci vengono pubblicate su «Domus» diretta da Gio Ponti¹. Negli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale, i legami tra Michelucci e Milano si consolidano attraverso una serie di eventi culturali, di cui la mostra fiorentina del 1965 rappresenta un punto di arrivo significativo.

All'interno del dibattito culturale milanese, sono Ponti, Ernesto Nathan Rogers e Marco Zanuso le figure con le quali l'architetto pistoiese intrattiene i rapporti più stretti. Nel 1948 Michelucci partecipa alla prima mostra organizzata dalla Commissione Assistenza Distribuzione Materiali Artigianato (CADMA) a New York, dove artisti, architetti e ceramisti lavorano collegialmente.

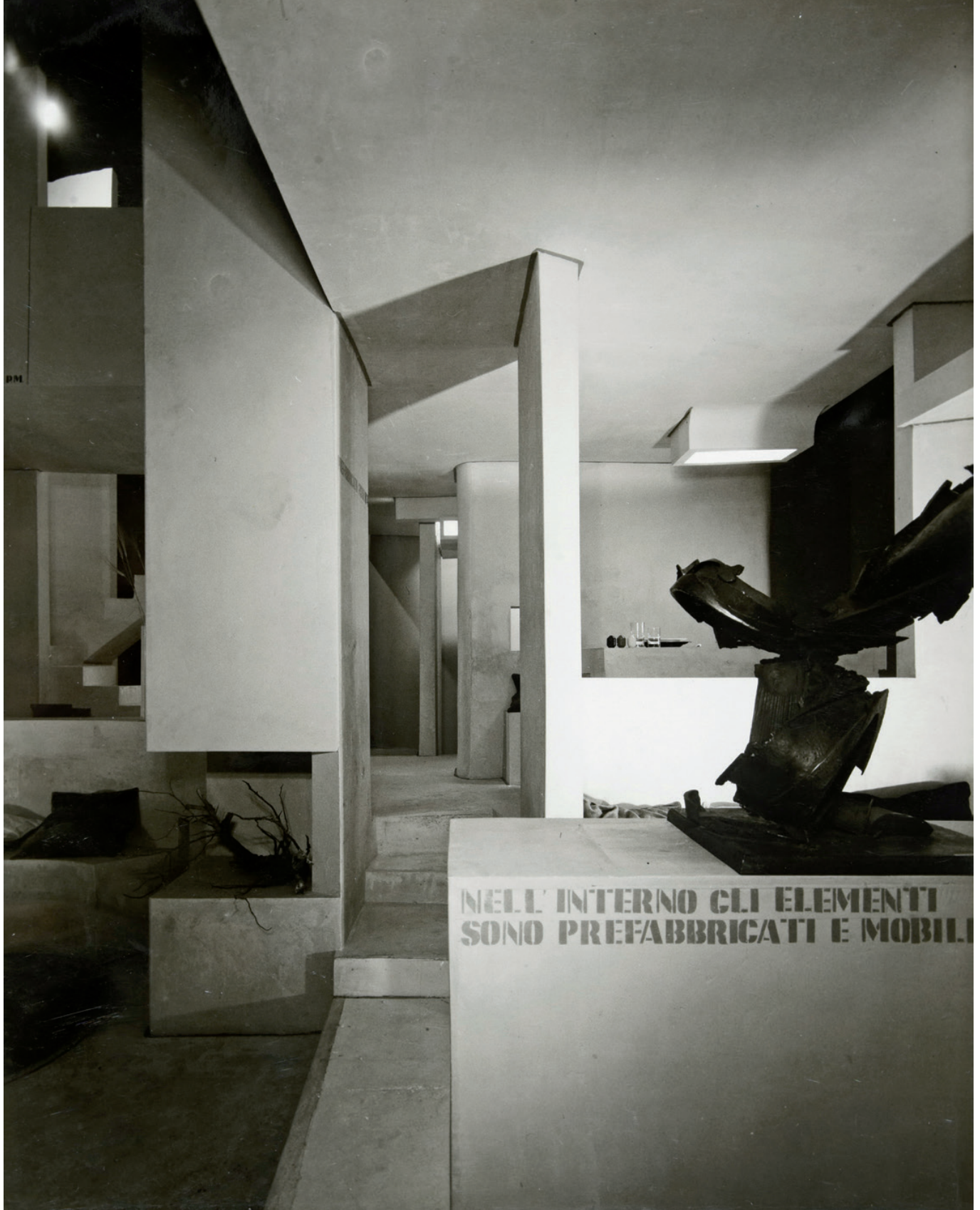
Milan and Florence: 1947-1965*

The exhibition *La casa abitata*, which was mounted at Palazzo Strozzi and open to the public from March 6 to April 25 of 1965, was financed by the Azienda autonoma del Turismo and organised by a committee consisting of Giovanni Michelucci, Tommaso Ferraris (secretary of the Executive Committee of the Milan Triennale), Pier Luigi Spadolini and Domenico Benini (president of the said Azienda autonoma del Turismo). The event represented an eloquent litmus test for the dwelling design culture during the second after-war period, in its main focus concerning the articulation of living spaces, as well as being an important occasion for bringing into dialogue contexts that were very different from each other, in particular the Milanese and Florentine milieus. A close analysis of the organisational procedure, of the context and of the main figures involved, allows us to shed new light on the relations between Giovanni Michelucci and Milan. The resulting picture is marked by relations which go back to the early Thirties when, probably thanks to the intercession of Roberto Papini, Michelucci's works were published in «Domus», then directed by Gio Ponti¹. In the immediate after-war years, the links between Michelucci and Milan consolidated through a series of cultural events, among which the Florentine exhibition of 1965 represents a significant accomplishment.

Within the Milanese cultural debate, it is with Ponti, Ernesto Nathan Rogers and Marco Zanuso with whom the architect from Pistoia had the most connections. In 1948 Michelucci participated in the first exhibition organised by the Commissione Assistenza Distribuzione Materiali Artigianato (CADMA) in New York, where artists, architects and potters worked together. The event, and

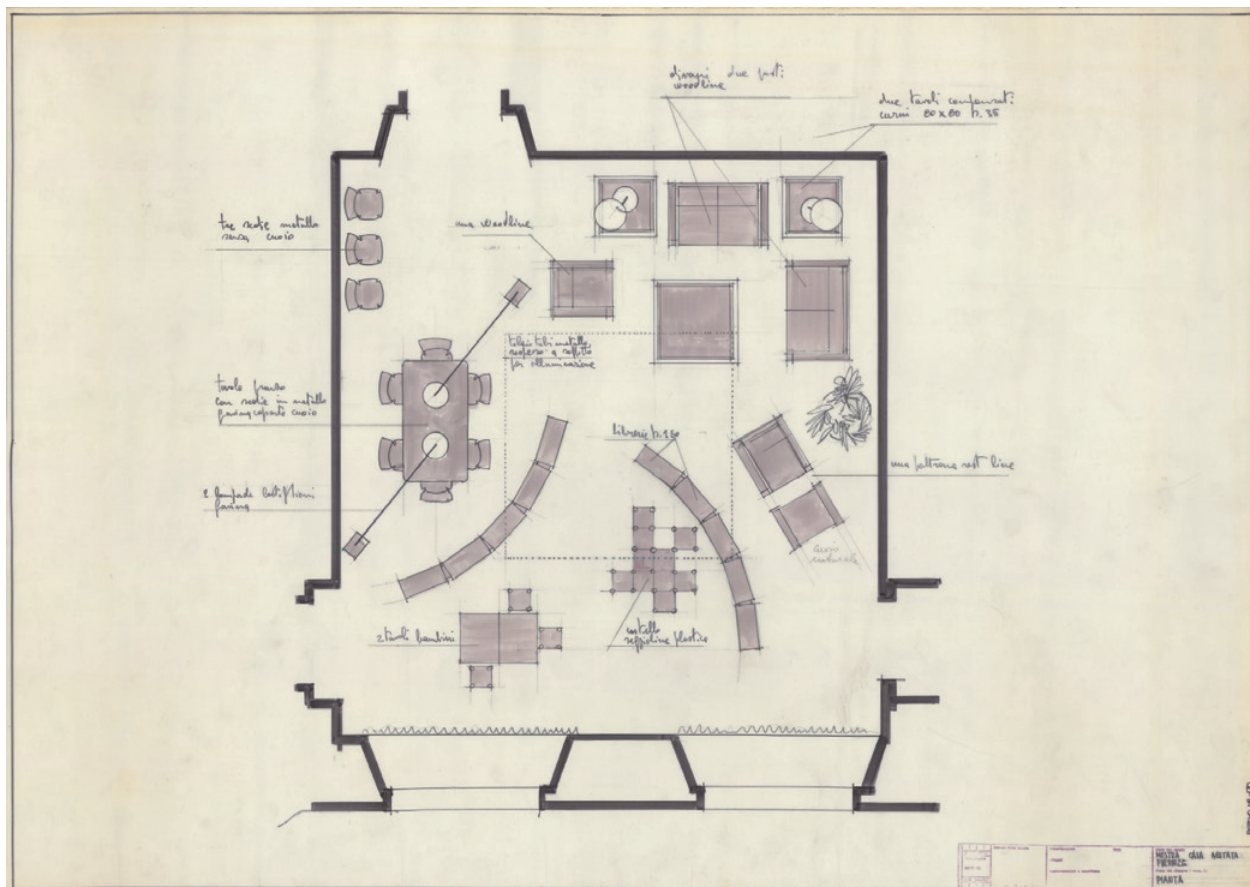


Leonardo Ricci
Spazio vivibile per due persone
Pianta e prospetto della cellula abitativa
da «Domus» n. 426, 1965, pp. 40-41



Leonardo Savioli
Cellula per una casa minima
Archivio di Stato di Firenze, fondo Leonardo Savioli,
materiali fotografici, 12, 2721 e 2723





L'evento, e il relativo catalogo firmato da Bruno Munari, trovano ampio spazio sulle pagine di «Domus»².

A partire dal 1951 iniziano a prendere corpo i contatti tra l'architetto pistoiese e la Triennale di Milano: alla IX Triennale è il referente della sezione Toscana per la Mostra dell'architettura spontanea organizzata da Giuseppe Samonà, Ezio Cerutti e Giancarlo De Carlo³. Probabilmente anche grazie all'amicizia con Rogers e Zanuso (quest'ultimo membro della Giunta tecnica esecutiva dal 1954 al 1957)⁴, negli anni successivi Michelucci intensifica il suo rapporto con l'istituzione milanese: alla XI Triennale del 1957 è nel gruppo di coordinamento della Mostra internazionale di architettura moderna⁵, dove compaiono, fra gli altri, Alvar Aalto, i fratelli Castiglioni, Pietro Lingeri, Luigi Moretti e Nikolaus Pevsner; si tratta di un'evidenza che testimonia il progressivo rafforzamento della presenza dell'architetto pistoiese nel panorama italiano delle esposizioni temporanee.

Anche Pierluigi Spadolini negli anni Cinquanta intrattiene rapporti continuativi con la Triennale: nel 1954 partecipa alla Mostra della Casa⁶, e nel 1957 cura, insieme a Pasquale Morino e Giovanni Gariboldi, la sezione della ceramica della Mostra delle produzioni d'arte; infine nel 1960 partecipa alla mostra La Casa e la scuola⁷. Oltre alla Triennale, un altro importante collegamento per Michelucci con Milano negli anni Cinquanta è il Gruppo italiano dei CIAM, di cui fa parte dal 1947⁸. Nel 1952, a Londra, il Gruppo, coordinato da Rogers, promuove infatti un'esposizione al RIBA dedicata ai migliori esempi dell'architettura italiana contemporanea a cui partecipa anche Michelucci, tra i pochi progettisti non milanesi coinvolti nell'iniziativa⁹. Nel 1955 la mostra verrà in seguito riproposta a Livorno e a Firenze grazie all'interessamento di Carlo Ludovico Ragghianti¹⁰.

Il dialogo tra Firenze e Milano oltre a rivelarsi proficuo per l'ulteriore affermazione di Michelucci, ha dei risvolti significativi anche

the catalogue edited by Bruno Munari, found ample space on the pages of «Domus»².

From 1951 onward, the contacts of the Pistoiese architect and the Milan Triennale began to take shape: at the IX Triennale, he was the representative for the Tuscan section of the Spontaneous Architecture Exhibition organised by Giuseppe Samonà, Ezio Cerutti and Giancarlo De Carlo³. Probably also due to his friendship with Rogers and Zanuso (the latter was a member of the Technical Executive Commission from 1954 to 1957)⁴, during the following years Michelucci intensified his relations with the Milanese institution: at the XI Triennale of 1957 he was part of the group that coordinated the International Exhibition of Modern Architecture⁵, which included, among others, Alvar Aalto, the Castiglioni brothers, Pietro Lingeri, Luigi Moretti and Nikolaus Pevsner; this offers evidence of the progressive strengthening of the presence of the Pistoiese architect in the Italian panorama of temporary exhibitions.

Also Pierluigi Spadolini in the Fifties had continuous links with the Triennale: in 1954 he participated in the Mostra della Casa⁶, in 1957 he curated, together with Pasquale Morino and Giovanni Gariboldi, the ceramics section of the Art Production Exhibition; finally in 1960 he participated in the exhibition La Casa e la scuola⁷.

In addition to the Triennale, another important connection for Michelucci with Milan during the Fifties is the Italian Group of the CIAM, to which he belonged since 1947⁸. In 1952 the Group, coordinated by Rogers, promoted an exhibition at the RIBA in London, devoted to the best examples of contemporary Italian architecture, in which Michelucci also participated, one of the few non-Milanese architects involved in the initiative⁹. In 1955 the exhibition would be presented in Livorno and Florence, thanks to the involvement of Carlo Ludovico Ragghianti¹⁰.

The dialogue between Florence and Milan, in addition to proving to be fruitful for Michelucci's affirmation, produced significant results



per i concorsi d'architettura che vengono banditi in Toscana: nel 1953 Zanuso partecipa al concorso per il monumento a Pinocchio a Collodi ed il suo progetto – presentato con Pietro Consagra¹¹ – è tra i segnalati dalla commissione giudicatrice di cui fanno parte Michelucci e Giacomo Manzù, in quel momento docente all'Accademia di Brera. Quattro anni più tardi, Zanuso e Consagra verranno incaricati di realizzare l'ampliamento del primo nucleo¹², con Michelucci nuovamente protagonista con l'incarico per la costruzione dell'Osteria del Gambero Rosso.

Una casa, non una vetrina**

Il Presidente del Comitato organizzatore della mostra, Michelucci, 'invita' a Palazzo Strozzi quindici architetti provenienti da diverse regioni d'Italia: i fratelli Castiglioni, Carlo De Carli, Vittorio Gregotti, Vico Magistretti, Angelo Mangiarotti, Ettore Sottsass e Mario Zanuso da Milano; Edoardo Gellner da Venezia; Luigi Moretti e Eduardo Vittoria da Roma; Giovanni Bassi, Emilio Isotta, Leonardo Ricci, Leonardo Savioli e Rino Vernuccio da Firenze¹³. A ciascuno consegna uno spazio all'interno del primo piano del palazzo.

Su input di Michelucci, La casa abitata avrebbe dovuto presentare soluzioni atte a considerare lo spazio domestico come punto di partenza per successive approfondite riflessioni sulla condizione dell'abitare negli anni Sessanta in Italia. Per Michelucci il mercato condiziona eccessivamente l'arredamento delle case italiane: «Gli interni che verranno presentati non devono essere intesi come vetrine di esposizione»¹⁴. La manifestazione fiorentina si pone dunque in antitesi rispetto alle numerose mostre organizzate in Triennale, da sempre improntate a valorizzare il tema economico del rapporto tra design e produzione¹⁵, o enfatizzare un'unità delle arti¹⁶.

Nonostante gli assunti iniziali della mostra, le proposte dei

also for the architecture competitions called in Tuscany at the time: in 1953 Zanuso participated in the competition for the monument to Pinocchio in Collodi and his project – presented together with Pietro Consagra¹¹ – is among those mentioned by the judging commission, to which belonged both Michelucci and Giacomo Manzù, who at the time was teaching at the Accademia di Brera. Four years later, Zanuso and Consagra were commissioned with the expansion of the first nucleus¹², with Michelucci once again involved, this time commissioned to build the Osteria del Gambero Rosso.

A house, not a shop window**

As President of the Committee that organised the exhibition, Michelucci, 'invited' to Palazzo Strozzi fifteen architects from different regions in Italy: the brothers Castiglioni, Carlo De Carli, Vittorio Gregotti, Vico Magistretti, Angelo Mangiarotti, Ettore Sottsass and Mario Zanuso from Milan; Edoardo Gellner from Venice; Luigi Moretti and Eduardo Vittoria from Rome; Giovanni Bassi, Emilio Isotta, Leonardo Ricci, Leonardo Savioli and Rino Vernuccio from Florence¹³. Each of them was assigned a space on the ground floor of the palace.

On Michelucci's input, La casa abitata would present solutions aimed at considering domestic space as the starting point for subsequent in-depth reflections on the condition of dwelling in Italy during the Sixties. For Michelucci, the market excessively conditions the furnishings of Italian houses: «The interiors presented should not be understood as showcases»¹⁴. The Florentine event is thus a sort of antithesis to the numerous exhibitions organised at the Triennale, which were always aimed to valorising the economic aspect of the relationship between design and production¹⁵, or to emphasising the unity of the arts¹⁶.

Despite the initial assumptions of the exhibition, the proposals by the designers from the Milan area revealed to be in line with the

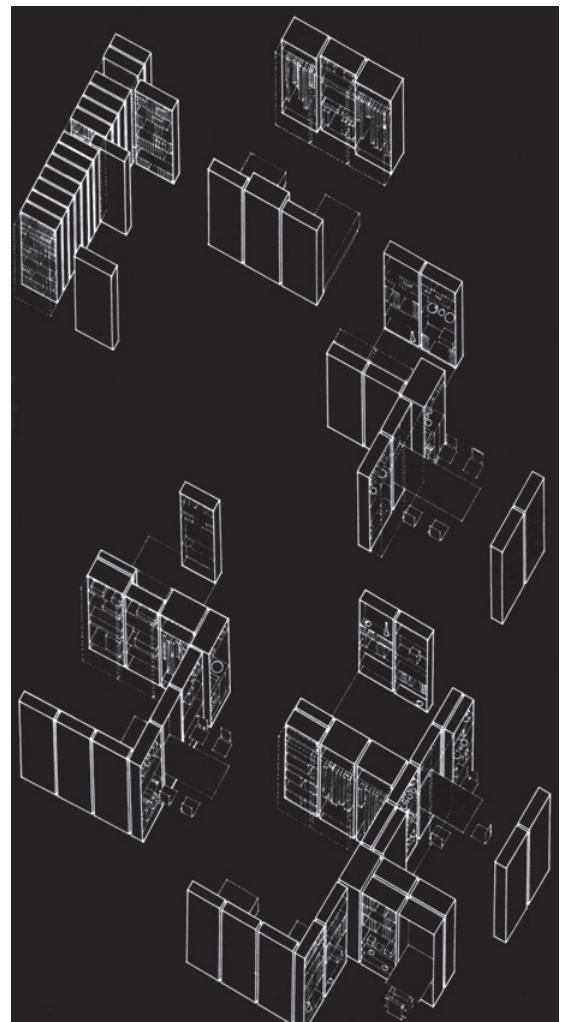


p. 162
 Marco Zanuso
 Sala di soggiorno, Elaborato grafico relativo all'allestimento
 Università della Svizzera Italiana, Accademia di Architettura, Archivio del
 Moderno, MZ A C 26/8

p. 163
 Achille e Piergiacomo Castiglioni
 Ambiente arredato per il pranzo
 Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali, np. 037799

p. 164
 Angelo Mangiarotti
 Pareti attrezzate
 Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, fondo Giorgio Casali, np. 040069

Angelo Mangiarotti
 Pareti attrezzate
 Assonometria da «Domus» n. 426, 1965, p. 38



progettisti di area milanese si palesano in linea con le più recenti esposizioni in Triennale e quindi intrise, sulla scia del boom economico dei primi anni del decennio, di un grande ottimismo nei confronti del mercato, lasciando irrisolto il focus della mostra¹⁷. I Castiglioni, De Carli, Gregotti, Magistretti, Mangiarotti e Zanuso propongono, infatti, soluzioni caratterizzate dall'utilizzo di prodotti realizzati in serie o con prototipi che presto verranno immessi sul mercato.

Attraverso eterogenee linee di ricerca, gli architetti non milanesi offrono, invece, risposte più aderenti allo scopo dell'esposizione. Gellner presenta, per esempio, mobili artigianali in massello di mogano progettati su misura per la stanza del bambino; Moretti con lo Studio dell'architetto trasporta i mobili dal proprio studio a Palazzo Strozzi; Vittoria progetta la Stanza per giochi, un piccolo padiglione esagonale da collocare liberamente nella casa. Del tutto eccentrica e provocatoria è infine la proposta di Sottsass, che disegna una stanza da letto rifacendosi al Kamasutra.

Chi accoglie in toto i presupposti iniziali di Michelucci, sono i suoi 'allievi' Leonardo Ricci e Leonardo Savioli, sopprimendo totalmente il dualismo tra arredo e architettura. Il primo progetta uno Spazio vivibile per due persone¹⁸, caratterizzato da volumi archetipici dell'abitare che rimandano ai fantasiosi set dei coevi film di fantascienza, mentre il secondo allestisce la Cellula per una casa minima, in cui ogni elemento è integrato ad un nucleo prefabbricato. Negli allestimenti di Ricci e Savioli appare chiaramente il principio secondo il quale l'architetto non può permettersi di pensare in termini di semplice progettista-arredatore, ma debba – attraverso proposte che abbraccino problematiche più ampie – sperimentare cosa significhi vivere in comunità anche nella dimensione della casa.

most recent exhibitions of the Triennale, and therefore imbued, in the wake of the economic boom of the first few years of the decade, by a great optimism regarding the market, which as a result left the focus of the exhibition unresolved¹⁷. The Castiglioni brothers, De Carli, Gregotti, Magistretti, Mangiarotti and Zanuso in fact proposed solutions characterised by the use of serially produced elements or prototypes soon to be launched into the market.

Through heterogeneous research lines, the non-Milanese architects offered instead answers that adhered more to the aims of the exhibition. Gellner, for example, presented hand-crafted furniture in solid mahogany custom-made and designed for the Children's room; Moretti for the Studio of the architect transported the furniture from his own studio to Palazzo Strozzi; Vittoria designed the Playroom, a small hexagonal pavilion to be freely placed within the house. And finally Sottsass presented an eccentric and provocative Bedroom whose design was based on the Kamasutra.

Those who grasped Michelucci's premises in toto were his 'pupils', Leonardo Ricci and Leonardo Savioli, entirely eliminating the existing dualism between furnishing and architecture. The former designed a Living-space for two persons¹⁸, characterised by archetypal dwelling volumes which recall the fantastic sets for science-fiction films of the time, whereas the latter mounted the Cell for a minimal house, in which every element is integrated onto a prefabricated nucleus. In Ricci and Savioli's projects the principle clearly appears according to which the architect cannot think merely in terms of a designer-decorator, but should – through proposals that embrace wider issues – experiment with what it means to live in a community, if only within the dimension of the house.

Translation by Luis Gatt

¹ R. Papini, *Di Giovanni Michelucci Architetto*, in «Domus», n. 25, 1930, pp. 60-61; *Architetti d'oggi*, in «Domus», n. 35, 1930, pp. 64-65; *Il villino Valliani in Roma architettato da Giovanni Michelucci*, in «Domus», n. 38, 1931, pp. 20-21.

² [Gio Ponti], *America, Handicraft, CADMA. Una occasione che può divenire storica per gli artisti e per gli artigiani italiani*, in «Domus», 226, 1948, p. 32.

³ G. De Carlo, *Mostra dell'architettura spontanea*, in A. Pica (a cura di), *Nona Triennale di Milano*. Catalogo, Milano 1951, pp. 89-97; 372-378.

⁴ A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978, p. 390.

⁵ *Ibid.*, p. 424.

⁶ *Ibid.*, p. 391; M. Zanuso, *Scritti sulle tecniche di produzione e di progetto*, a cura di R. Grignolo, Mendrisio 2013, pp. 131-143.

⁷ G. Ponti, *Opinioni sulla XII Triennale e per la XIII*, in «Domus», n. 373, 1960, pp. 11-12.

⁸ S. Protasoni, *Il Gruppo Italiano e la tradizione del moderno*, «Rassegna» n. 52, 1992, p. 32.

⁹ Royal Institute of British Architects (a cura di), *Italian Contemporary Architecture*, Londra 1952.

¹⁰ S. Caccia Gherardini, *Carlo Ludovico Ragghianti e le mostre di architettura*, «argomento, come tu sai, particolarmente difficile da trattare», in S. Massa, E. Pontelli (a cura di), *Mostre permanenti. Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, Fondazione Ragghianti, Lucca 2018, pp. 91-100; L. Mingardi, *Carlo Ludovico Ragghianti "architetto". Dal dibattito al museo*, «Op. cit.», n. 165, 2019, p. 45.

¹¹ A. Bechini, *Un'avventura eclettica: Pietro Porcinai nel Paese dei Balocchi*, in T. Grifoni (a cura di), *L'eclettismo nell'opera di Pietro Porcinai*, Polistampa, Firenze 2006, pp. 235-245.

¹² E. Ferretti, *Marco Zanuso e il "Giardino di Pinocchio": quando architettura e design incontrano la fiaba*, in corso di stampa.

¹³ L. Vinca Masini, *La casa abitata*, in «Domus», n. 426, 1965, pp. 29-51.

¹⁴ Archivio di Stato di Firenze, Fondo Leonardo Savioli, Materiali relativi a progetti, 5. *La casa abitata, Regolamento*. Dattiloscritto senza data.

¹⁵ A. Pica, *Storia della Triennale. 1918-1957*, Edizioni del Milione, Milano 1957; P.C. Santini (a cura di), *Catalogo XII Triennale di Milano*, Milano 1960; A. Grimoldi, *Interni milanesi degli Anni Cinquanta*, in A. Viati Navone (a cura di), *L'opera sovrana: studi sull'architettura del XX secolo dedicati a Bruno Reichlin*, Silvana, Milano 2014, pp. 331-340.

¹⁶ P. Campiglio, *Esempi di sintesi delle arti a Milano negli anni Cinquanta*, in F. Gualdoni, *Milano 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*. Catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti 1997), pp. 101-116. Nel 1957 viene organizzata alla Villa Olmo di Como la mostra *Colori e forme della Casa d'oggi* che dedica all'unità delle arti un notevole spazio. E. Dellapiana, *La lunga marcia del design: la mostra "colori e forme nella casa d'oggi" a Como, 1957*, «AIS/Design Storia e Ricerche» n. 3, 2014.

¹⁷ F. Borsi, *La Casa abitata*, «La Tribuna», 26 marzo 1965, p. 28.

¹⁸ M.C. Ghia, C. Ricci, U. Dattilo, *Leonardo Ricci 100. Scrittura, pittura e architettura* (Catalogo della mostra, Ex-Refettorio di Santa Maria Novella, Firenze, 2019), DIDApress, Firenze 2019; E. Manganaro, *Warum Florenz? O delle ragioni dell'espressionismo di Michelucci, Ricci, Savioli e Dezzi Bardeschi*, Libria, Melfi 2016.

¹ R. Papini, *Di Giovanni Michelucci Architetto*, in «Domus», n. 25, 1930, pp. 60-61; *Architetti d'oggi*, in «Domus», n. 35, 1930, pp. 64-65; *Il villino Valliani in Roma architettato da Giovanni Michelucci*, in «Domus», n. 38, 1931, pp. 20-21.

² [Gio Ponti], *America, Handicraft, CADMA. Una occasione che può divenire storica per gli artisti e per gli artigiani italiani*, in «Domus», 226, 1948, p. 32.

³ G. De Carlo, *Mostra dell'architettura spontanea*, in A. Pica (ed.), *Nona Triennale di Milano*. Catalogo, Milano 1951, pp. 89-97; 372-378.

⁴ A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milan 1978, p. 390.

⁵ *Ibid.*, p. 424.

⁶ *Ibid.*, p. 391; M. Zanuso, *Scritti sulle tecniche di produzione e di progetto*, (ed.) R. Grignolo, Mendrisio 2013, pp. 131-143.

⁷ G. Ponti, *Opinioni sulla XII Triennale e per la XIII*, in «Domus», n. 373, 1960, pp. 11-12.

⁸ S. Protasoni, *Il Gruppo Italiano e la tradizione del moderno*, «Rassegna» n. 52, 1992, p. 32.

⁹ Royal Institute of British Architects (eds.), *Italian Contemporary Architecture*, London 1952.

¹⁰ S. Caccia Gherardini, *Carlo Ludovico Ragghianti e le mostre di architettura*, «argomento, come tu sai, particolarmente difficile da trattare», in S. Massa, E. Pontelli (eds.), *Mostre permanenti. Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, Fondazione Ragghianti, Lucca 2018, pp. 91-100; L. Mingardi, *Carlo Ludovico Ragghianti "architetto". Dal dibattito al museo*, «Op.cit.», n. 165, 2019, p. 45.

¹¹ A. Bechini, *Un'avventura eclettica: Pietro Porcinai nel Paese dei Balocchi*, in T. Grifoni (ed.), *L'eclettismo nell'opera di Pietro Porcinai*, Polistampa, Florence 2006, pp. 235-245.

¹² E. Ferretti, *Marco Zanuso e il "Giardino di Pinocchio": quando architettura e design incontrano la fiaba*, in the process of being published.

¹³ L. Vinca Masini, *La casa abitata*, in «Domus», n. 426, 1965, pp. 29-51.

¹⁴ Archivio di Stato di Firenze, Fondo Leonardo Savioli, Materiali relativi a progetti, 5. *La casa abitata, Regolamento*. Undated typewritten document.

¹⁵ A. Pica, *Storia della Triennale. 1918-1957*, Edizioni del Milione, Milan 1957; P.C. Santini (ed.), *Catalogo XII Triennale di Milano*, Milan 1960; A. Grimoldi, *Interni milanesi degli Anni Cinquanta*, in A. Viati Navone (ed.), *L'opera sovrana: studi sull'architettura del XX secolo dedicati a Bruno Reichlin*, Silvana, Milan 2014, pp. 331-340.

¹⁶ P. Campiglio, *Esempi di sintesi delle arti a Milano negli anni Cinquanta*, in F. Gualdoni, *Milano 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*. Catalogue of the exhibition (Ferrara, Palazzo dei Diamanti 1997), pp. 101-116. The exhibition *Colori e forme della Casa d'oggi*, which ascribed an important space to the unity of the arts, was organised in 1957 at Villa Olmo in Como. E. Dellapiana, *La lunga marcia del design: la mostra "colori e forme nella casa d'oggi" a Como, 1957*, «AIS/Design Storia e Ricerche» n. 3, 2014.

¹⁷ F. Borsi, *La Casa abitata*, «La Tribuna», March 26, 1965, p. 28.

¹⁸ M.C. Ghia, C. Ricci, U. Dattilo, *Leonardo Ricci 100. Scrittura, pittura e architettura* (Exhibition catalogue, Ex-Refettorio di Santa Maria Novella, Florence, 2019), DIDApress, Florence 2019; E. Manganaro, *Warum Florenz? O delle ragioni dell'espressionismo di Michelucci, Ricci, Savioli e Dezzi Bardeschi*, Libria, Melfi 2016.

Le fotografie di Giovanni Chiaramonte ritraggono Casas das Canoas di Oscar Niemeyer nel suo indissolubile rapporto con la straordinaria natura del luogo dandone una lettura critica per immagini. La sequenza degli scatti, concepita come un racconto di scoperta, è un percorso di avvicinamento all'opera che sottende lo svolgersi di un rito di iniziazione: alla fotografia, all'architettura, al Brasile.

Giovanni Chiaramonte's photographs depict Oscar Niemeyer's Casas das Canoas in its indissoluble relationship with the extraordinary nature of the place, offering a critical interpretation by way of images. The sequence of the shots, conceived as a narrative of discovery, is an approach to the work which implies an initiation rite: to photography, to architecture and to Brazil itself.

Casas das Canoas di Oscar Niemeyer nella lettura di Giovanni Chiaramonte Giovanni Chiaramonte's interpretation of Oscar Niemeyer's Casas das Canoas

Francesca Mugnai

La *Tempesta* di Giorgione è un'opera enigmatica dove ognuno vede quel che 'punge' il proprio intelletto, per usare un'espressione di Roland Barthes. Per Chiaramonte vi è racchiuso il senso dell'abitare¹, ciò che le sue fotografie cercano costantemente di ritrarre: «il soggiornare, maestoso e tragico, splendente e misero, dell'uomo sulla terra»². Nel dipinto l'elemento naturale avvolge la presenza umana, dal paese sullo sfondo agli indecifrabili personaggi in primo piano – forse Adamo ed Eva? – sospesi fra l'essere parte della natura e altro da questa. Il centro della composizione è in alto, nel cielo denso di minacciosi grovigli attraversati dalla linea luminosa di un fulmine che, per Salvatore Settis³, allude alla presenza divina.

Casas das Canoas, costruita da Oscar Niemeyer nel 1953 per sé e la sua famiglia, sorge su un declivio che guarda l'oceano, in un contesto già selvaggio a pochi chilometri da Rio de Janeiro. È un luogo in grado di suscitare l'immagine letteraria un po' consunta e desueta del Brasile come Eden ritrovato, dove la natura opulenta e generosa «raggiunge sempre il superlativo: i temporali squarciano il cielo con lampi accecanti, le piogge sono torrenziali, la vegetazione in pochi mesi si trasforma in foresta»⁴.

Una delle fotografie più iconiche della sequenza realizzata da Giovanni Chiaramonte⁵ per indagare la poetica di Niemeyer connessa a quest'opera, ritrae la casa attraverso il fitto fogliame nel quale è immersa. L'immagine è l'enunciazione del teorema alla base dell'intera sequenza, concepita come un racconto di scoperta nell'intricato ordito di relazioni che uniscono l'architettura della casa a tutto ciò che la circonda,

Giorgione's *Tempesta* is an enigmatic piece in which each of us sees what 'stings' one's intellect, to use an expression by Roland Barthes. For Chiaramonte it contains the meaning of dwelling¹, which is what his photographs constantly attempt to depict: «the sojourning, majestic and tragic, resplendent and miserable, of man on earth»². In the painting the natural element surrounds the human presence, from the village on the background to the undecipherable characters in the foreground – perhaps Adam and Eve? – suspended between being part of nature and apart from it. The centre of the composition is in the upper section, in a sky dense with a menacing skein of clouds traversed by a luminous flash of lightning that, for Salvatore Settis³, alludes to the presence of the divine.

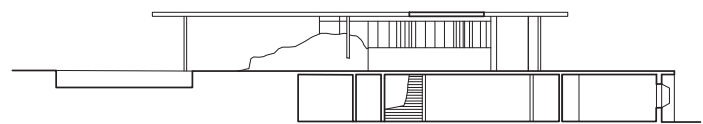
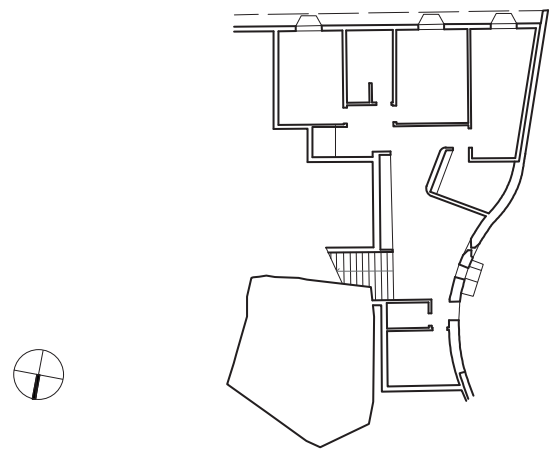
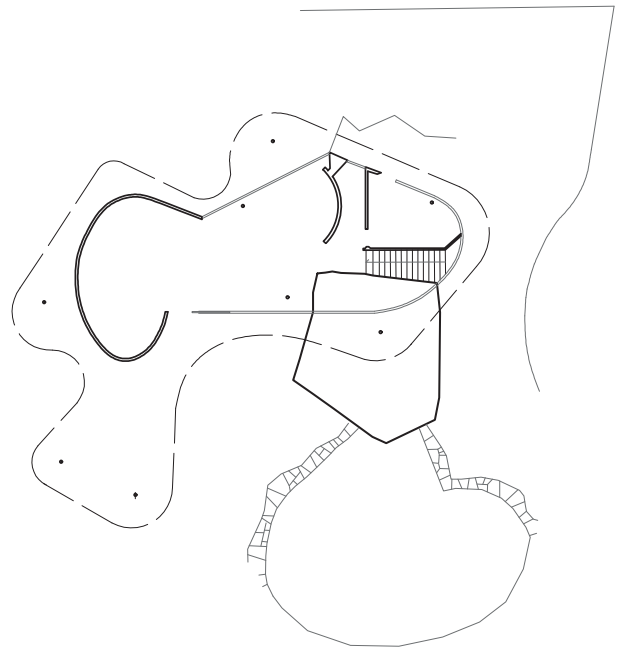
Casas das Canoas, built by Oscar Niemeyer in 1953, for his family and himself, rises on a slope that overlooks the ocean, in a natural context a few kilometres outside of Rio de Janeiro. It is a place that elicits the threadbare and somewhat archaic literary image of Brazil as an Eden recovered, where the opulent and generous nature «is always in a state of climax-lighting opening up the sky, to be followed by crashing storms of thunder; rain careering earthwards from a cloudburst to fall upon vegetation which in a few months blossoms into an exuberant verdant wilderness»⁴.

One of the most iconic photographs of the sequence taken by Giovanni Chiaramonte⁵ in his investigation of Niemeyer's poetics that is connected to this work of his, depicts the house through the dense foliage in which it is immersed. The image is the enunciation of the theorem that lies at the basis of the entire sequence, conceived as the narrative of the discovery of the intricate web of relationships that unite the architecture of the house to everything that



Oscar Niemeyer
Casas das Canoas
foto © Giovanni Chiamonte, 2006





Pianta piano terra, pianta livello interrato, sezione

nello spazio e nel tempo. Uno svelamento cui si giunge non per patenti risposte ma per insolubili interrogativi.

La trama vegetale che cela parzialmente la bianca copertura mistilinea incarna, dunque, la distanza iniziale dello sguardo da quell'oggetto indecifrabile, che tuttavia si manifesta in tutta la sua forza di *object trouvé*, generatore di multiple corrispondenze: gigantesca foglia plurilobata appena sollevata dal suolo, nube di vapore acqueo risalente dalla terra umida, anomalia geologica affiorante dal verde; infine, tetto. Nell'atto di 'intravedere', cui ci obbliga la foto, comprendiamo la potenza dell'astrazione, della distanza, appunto, capace di riunire la molteplicità del reale nelle forme dell'architettura.

Il percorso di avvicinamento alla casa sottende lo svolgersi di un rito di iniziazione: alla fotografia, all'architettura, al Brasile. Tra le sculture di Alfredo Ceschiatti⁶ che ne segnano le tappe, una testa femminile rivolge lo sguardo verso il basso mentre sostiene il tetto come una cariatide – così almeno suggerisce l'inquadratura – accennando al vincolo che unisce tale architettura alla terra.

In quello che a prima vista può sembrare lo scatto più convenzionale della serie, la calcolatissima geometria che regola l'inquadratura possiede una chiarezza di tipo rinascimentale. La soletta, ridotta a una linea, perde ogni figuratività e taglia il quadro orizzontalmente in due parti uguali, allontanando il 'sopra' del cielo e delle chiome verdi, dal 'sotto' delle radici, delle rocce, dell'acqua. Nella sua accentuata orizzontalità, il tetto sospeso di questo tempio domestico nato dall'innesto del lessico di Mies van der Rohe nella lingua meticciosa del Moderno brasiliano, allude a un movimento verticale che nasce dalla terra e si arresta appena sopra il suolo, dove abitano gli spiriti della terra. La divinità non risiede in un cielo lontano e inafferrabile, ma nelle vicine manifestazioni terragne, com'è la roccia granitica al centro dell'immagine, verso la quale la candida linea del tetto si avvicina senza toccarla.

Che la roccia rappresenti una ierofania, lo si intuisce anche osservando il 'campo lungo' dominato da una vetta brulla che spunta dietro le chiome degli alberi. La composizione evoca la pittura del Mantegna e il simbolismo delle sue montagne. In basso, la scultura di un corpo di donna viene indicata, in senso letterale, dal frammento di tetto che invade il quadro violando il margine sinistro. Tale indicazione equivale a un suggerimento: quella figura di donna potrebbe essere l'allegoria dell'Architettura colta nello stretto rapporto con la montagna, le cui propaggini arrivano a chiudere il margine inferiore dell'inquadratura.

La roccia, dunque, è l'elemento fondativo della casa: l'architettura l'avvolge e se ne lascia penetrare in una comunione profonda. Chiaramonte ne registra il ritmo, come di danza rituale, in una complessa composizione quadripartita dove si susseguono elemento costruito e naturale, generando un movimento circolare che guida lo sguardo nel vortice, ora dolce ora violento, del loro amplesso. Un intreccio fatto anche di echi, riflessi e antitesi: l'essenziale pilastro metallico in primo piano trova, ad esempio, una corrispondenza speculare nel tronco d'albero appartenente allo sfondo paradisiaco della foto.

Questo ed altri scatti che inseguono le morbide curve dell'architettura della casa, dichiarano il completo rapimento dello sguardo dinanzi alla trasgressione dell'architetto brasiliano. In difesa di Niemeyer intervenne, com'è noto, Ernesto Nathan Rogers⁷ riconducendo l'apparente capriccio all'«orgiastica» natura del paese e chiamando obliquamente in causa il Barocco di Minas Gerais, considerato invece da Lionello Puppi⁸ l'origine certa della sua poetica. Tuttavia le fotografie di Chiaramonte rivelano che lo spirito barocco di Niemeyer consiste, almeno in questo caso,

surrounds it, in both space and time. A revelation that is reached not through clear-cut answers but through unsolvable questions.

The green mesh which partially conceals the mixtilinear roof thus incarnates the initial distance of the gaze from the undecipherable object, which is however manifested in all of its force as an *object trouvé*, generator of multiple correspondences: gigantic multi-lobed leaf barely elevated from the ground, cloud of steam that rises from the damp earth, geological anomaly that emerges from the green; and finally, a roof. In the act of 'glimpsing', which the photograph requires from us, we understand the power of abstraction, of distance, capable of gathering the multiplicity of the real in the forms of the architecture.

The path which approaches the work implies the unfolding of an initiation rite: to photography, to architecture and to Brazil itself. Among Alfredo Ceschiatti's sculptures⁶ which mark the stages of this path, a woman's head looks down while she supports the roof like a caryatid – at least that is what the photograph suggests – thus hinting at the link that unites this architecture to the earth.

In what may appear at first to be the most conventional shot of the series, the extremely calculated geometry of the frame possesses an almost Renaissance-like quality. The foundation, reduced to a line, loses its figurative nature and cuts the picture horizontally into two equal parts, distancing the 'above' of the sky and of the green crowns from the 'under' of the roots, the rocks, the water. In its accentuated horizontality, the suspended roof of this domestic temple, born from the grafting of Mies van der Rohe's lexicon onto the crossbred language of the Brazilian Modern, alludes to a vertical movement that originates in the earth and stops just above the level of the ground, where the spirits of the earth dwell. Divinity does not reside in a faraway and elusive heaven, but rather in the nearby manifestations of the earth, as in the granite rock at the centre of the image, towards which the candid line of the roof draws near without touching it.

That the rock represents a hierophany can be understood by observing the 'long shot', dominated by a barren peak that rises above the tree tops. The composition evokes the paintings of Mantegna and the symbolism of his mountains. On the lower section, the sculpture of a woman's body is indicated, literally, by the fragment of roof that invades the field, encroaching the left margin. This indication is equivalent to a suggestion: that female figure could be an allegory of Architecture caught in a tightly knit relationship with the mountain, whose ramifications close the lower margin of the frame.

The rock is therefore the founding element of the house: the architecture enwraps it and enters into a deep communion with it. Chiaramonte registers its rhythm, similar to a ritual dance, in a complex four-part composition in which a sequence of built and natural elements generate a circular movement that guides the gaze toward the vortex, sometimes gentle, others violent, of their embrace. An intertwining made also of echoes, reflections and antitheses: the essential metal pillar on the foreground finds, for example, a specular correspondence in the tree trunk which appears in the Edenic background of the photograph.

This and other shots that follow the soft curves of the architecture of the house declare the full rapture of the gaze before the transgression of the Brazilian architect. Ernesto Nathan Rogers⁷, as is well known, intervened in defense of Niemeyer, explaining the apparent whim to the «orgiastic» nature of the country and referring as well to the Baroque of Minas Gerais, considered by Lionello Puppi⁸ instead as the certain source of his poetics. Chiaramonte's photographs, however, reveal that Niemeyer's Baroque spirit consists, at least in this case, not so much in the search for a cultural legitimisation, or in an irrepressible wish for form, but rather in a







non tanto nella ricerca di una legittimazione culturale, né in un incontenibile desiderio di forma, bensì in una concezione scultorea dell'architettura che si accompagna al desiderio di accogliere, nel circoscritto spazio della casa, il movimento, la vitalità, il mistero dell'Infinito che la circonda, senza alcuna volontà di ridurre a una sintesi le spinte centrifughe del Caos naturale e quelle centripete dell'Ordine costruito, anzi accettandone la reciproca opposizione. Da qui nasce l'irrazionale armonia di Oscar Niemeyer, per la quale possono valere le parole di Giuseppe Ungaretti: «Ho capito in Brasile chiaramente il valore d'urto che era nel Barocco perché tra innocenza e memoria e tra natura e ragione l'incontro dovesse sempre manifestarsi violento, e l'ho capito, devo riconoscerlo, più contemplandone il cielo e il paesaggio, viaggiandoci e leggendone gli scrittori, più conoscendovi, in quei luoghi, in quel quadro, faccia a faccia la Morte [...], che ammirandone le chiese a Bahia o a Minas»⁹.

L'occhio del fotografo indugia ancora sugli svolazzi bianchi. Deve comprenderli, contenerli in una misura accessibile all'intelletto e non solo ai sensi. Ne fa un quadro sulla parete dipinta di verde e gioca con la nostra percezione: siamo dentro o fuori? La risposta è irrilevante ma il dubbio eloquente: non esiste infatti, in questa parte della casa, una netta separazione fra interno ed esterno.

C'è invece un 'sopra' – il padiglione al quale ci siamo riferiti finora – e un 'sotto', terrapieno abitato su cui tutto poggia. Ben descrive il rapporto fra i due piani un'immagine scattata in corrispondenza della scala, che nondimeno può essere solo intuita dalla presenza del corrimano. Dall'incontro del solaio col setto verde riflettente si genera una quadripartizione sbilanciata verso sinistra, sotto la spinta della formazione rocciosa che, sul margine opposto, erode e incrina la costruzione matematica della composizione. La foto ha il valore di una sezione, popolata da tracce di vita dialoganti l'una con l'altra.

Tanto è trasparente, permeabile, la parte superiore della casa, quanto è massiva la parte inferiore. Davanti a una feritoia strombata che inquadra una porzione di stanza, torniamo a 'intravedere', come all'inizio del viaggio ma con occhi edotti. Oltre la parete di pietra, i libri di Niemeyer.

Un muro e una finestra suggeriscono la fine del percorso. «In fondo» – scrive Barthes – «la fotografia è sovversiva non quando spaventa, sconvolge o anche solo stigmatizza, ma quando è 'pensosa'»¹⁰.

La serena immobilità delle fotografie di Giovanni Chiaramonte affiora da una profondità di sguardo che aderisce con magnifica precisione al reale e all'eterno.

sculptural conception of architecture which is accompanied by the desire to accommodate within the circumscribed space of the house the movement, the vitality, and the mystery of the Infinite that surrounds it, without any intention to synthesise the centrifugal thrusts of the natural Chaos and the centripetal forces of the built Order, but on the contrary accepting their reciprocal opposition. This is where Oscar Niemeyer's irrational harmony originates, to which we could apply the words by Giuseppe Ungaretti: «I clearly understood in Brazil the impact value that laid in the Baroque, since the clash between innocence and memory and between nature and reason must always manifest itself in a violent manner, and I understood this, I must confess, more by contemplating the sky and the landscape, by traveling through it and reading its writers, more by meeting Death face to face in those places, in that frame [...], than by admiring the churches of Bahia or Minas»⁹.

The eye of the photographer lingers again on those white flourishes. He must understand them, contain them in a measure that is accessible to the intellect and not only to the senses. He creates a square on the wall that is painted green and plays with our perception: are we inside or outside? The answer is irrelevant but the doubt is eloquent: there is in fact, in this part of the house, no clear separation between interior and exterior.

There is, however, an 'above' – the pavilion to which we have referred so far – and an 'under', an inhabited berm on which everything stands. There is a photograph taken by the staircase, which can only be intuited by the presence of the handrail, that accurately describes the relationship between the two levels. The place where the floor meets the green partition generates a four-part division that slants to the left under the thrust of the rock formation which, on the opposite margin, erodes and fractures the mathematical construction of the composition. The photograph has the value of a section, populated by traces of life in dialogue with each other.

The upper part of the house is as transparent and permeable as the inferior part is massive. Standing before a splayed embrasure that frames a section of the room, we 'glimpse', once again as at the beginning of the journey, yet now with informed eyes. In addition to the stone walls, Niemeyer's books.

A wall and a window mark the end of the itinerary. «Ultimately» – writes Barthes – «Photography is subversive not when it frightens, repens or even stigmatizes, but when it is 'pensive', when it thinks»¹⁰. The serene stillness of Giovanni Chiaramonte's photographs rises from the depth of a gaze that adheres with magnificent precision to the real and the eternal.

Translation by Luis Gatt

¹ Da una conversazione con Giovanni Chiaramonte.

² S. Petrosino, *La luce come "forma vivente" e la risposta della fotografia*, in AA.VV., *Giovanni Chiaramonte. Verso Gerusalemme*, Hoepli, Roma 2019, p. 27.

³ S. Settis, *La "Tempesta" interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Einaudi, Torino 2005 [1978].

⁴ S. Sweig, *Brasile: terra del futuro*, Iperborea, Roma 2013, ebook, Kindle edition, chap. Storia.

⁵ Le fotografie sono state scattate nel 2006.

⁶ La casa ospita diverse opere di Angelo Ceschiatti, artista che ha sovente collaborato con Oscar Niemeyer.

⁷ E. Nathan Rogers, *Pretesti per una critica non formalistica*, in «Casabella continuità» n. 200, 1954, pp. 1-3; ripubblicato col titolo *Tradizione e talento individuale*, in Id., *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano 1997, pp. 260-267.

⁸ L. Puppi, *Oscar Niemeyer 1907*, Officina, Roma 1996, p. 8.

⁹ La citazione è tratta da E. Finazzi-Agrò, *Ungaretti, l'universo interdetto e carnale di un poeta*, «Il Manifesto», 08.02.2019.

¹⁰ R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, p. 39.

¹ From a conversation with Giovanni Chiaramonte.

² S. Petrosino, *La luce come "forma vivente" e la risposta della fotografia*, in Various Authors, *Giovanni Chiaramonte. Verso Gerusalemme*, Hoepli, Rome 2019, p. 27.

³ S. Settis, *La "Tempesta" interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Einaudi, Turin 2005 [1978].

⁴ S. Sweig, *Brasile: terra del futuro*, Iperborea, Rome 2013, ebook, Kindle edition, chap. Storia.

⁵ The photographs were taken in 2006.

⁶ The house includes several works by Angelo Ceschiatti, an artist who often collaborated with Oscar Niemeyer.

⁷ E. Nathan Rogers, *Pretesti per una critica non formalistica*, in «Casabella continuità» n. 200, 1954, pp. 1-3; also published under the title *Tradizione e talento individuale*, in Id., *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milan 1997, pp. 260-267.

⁸ L. Puppi, *Oscar Niemeyer 1907*, Officina, Rome 1996, p. 8.

⁹ The quote is taken from E. Finazzi-Agrò, *Ungaretti, l'universo interdetto e carnale di un poeta*, «Il Manifesto», 08.02.2019.

¹⁰ R. Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, Hill & Wang, New York 1981, p. 38.







Giovanni Michelucci è fotografato in uno stretto e sinuoso lembo del versante verso il golfo di La Spezia del promontorio del Caprione: è la proprietà della coppia Nacini-Bernhard. Due momenti del percorso progettuale concentrati in due giorni del 1975 cercano di racchiudere la prima declinazione del disegno di una piccola casa nella natura scoscesa della punta orientale della Liguria.

Giovanni Michelucci is photographed in a narrow and sinuous limb of the section of the promontory of Caprioni that descends toward the gulf of La Spezia: it is the property of the Nacini-Bernhard spouses. Two moments in the design process which took place in two days of 1975 attempt to capture the first version of the design of a small house in the rugged nature of the eastern extremity of Liguria.

Diario michelucciano: il progetto della casa Nacini-Bernhard a Lerici Michelucci's Diary: the project for the Nacini-Bernhard house in Lerici

Mattia Gennari

Il sopralluogo

Forse sabato 7 Giugno 1975¹

Lerici, Montemarcello, La Spezia.

L'appuntamento tra Giuseppina Nacini e Giovanni Michelucci è fissato per sabato 7 Giugno 1975 in mattinata, «circa all'orario dell'altra volta»², sul terreno destinato alla realizzazione della casa.

La proprietà è un lembo del versante verso il mare del promontorio del Caprione, prima propaggine meridionale della Liguria che insieme a quella delle cinque terre accoglie l'insenatura di La Spezia.

Dalla strada provinciale Serra-Montemarcello che da Lerici conduce fino alla punta del promontorio, si dirama la secondaria di Ronchi Alta che, rivolgendosi indietro verso il borgo, avvia una prima piega verso il mare.

Alla sua terminazione, una nuova strada continua a proseguire la discesa rivoltando verso Punta Corvo, fino a condurre ad un primo piccolo spiazzo.

Scendendo, lunghi muretti a secco si slanciano sul versante per rallentare la corsa verso il mare delle curve di livello.

Uno di questi spunta dallo spiazzo e, dalla bassa increspatura di terreno che sostiene, scava il tracciato di uno stretto sentiero in pietra che prima ripiega verso il porticciolo di Tellaro, poi punta al mare e, cercando il muretto sottostante, sfuma all'interno dell'area di progetto.

Nastri che diventano sempre più piccoli.

Tra queste momentanee pause della topografia, Giovanni Michelucci è fotografato.

The survey

Perhaps Saturday June 7, 1975¹

Lerici, Montemarcello, La Spezia.

The meeting between Giuseppina Nacini and Giovanni Michelucci is set on the morning of Saturday, June 7, 1975, «more or less at the same hour as the last time»², at the plot of land where the house is to be built.

The property lies on a limb of land on the side of the promontory of Caprione which descends toward the sea, first southern section of Liguria, which together with the Cinque Terre includes the inlet of La Spezia.

From the Serra-Montemarcello provincial road that from Lerici leads to the edge of the promontory, stems the Ronchi Alta secondary road which, turning back towards the hamlet, undertakes a first turn in the direction of the sea.

At its termination, a new road continues the descent in the direction of Punta Corvo, until reaching a small open space.

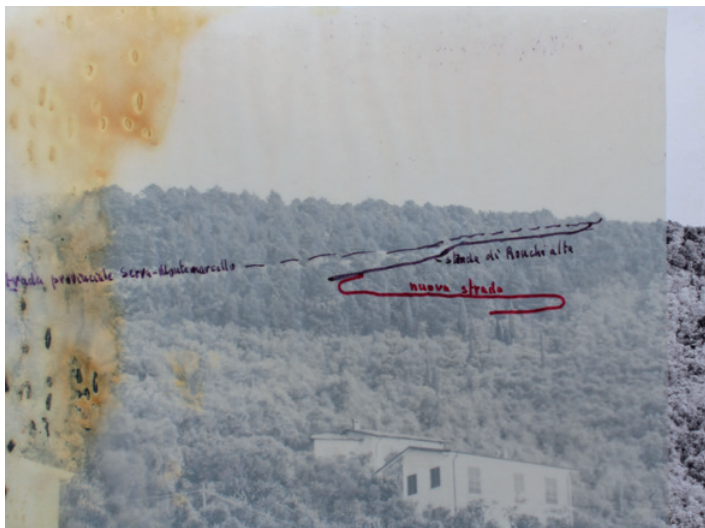
During the descent, long dry walls thrust against the slope so as to slow down the motion of the contour lines toward the sea.

One of these rises from the open space, and from the low ripple in the terrain excavates the track of a narrow stone path which first folds back toward the small port of Tellaro, then returns in the direction of the sea and seeking the underlying wall vanishes into the area of the project.

Strips which become increasingly narrow.

Among these momentary pauses in the topography, Giovanni Michelucci is photographed.

A pair of sketches seem to fix on paper the first reflections.



Fotografia dall'area di progetto in direzione Tellaro-Lerici, sullo sfondo il profilo delle Cinque Terre

Archivio Sacchi, Fondazione Michelucci – nuova digitalizzazione
 Progetto di strada di accesso alla proprietà Nacini-Bernhard, Lerici, località Ronchi Alta, fotografie del tracciato, geom. Enzo Facchinetti di Tellaro
 Archivio della Sovrintendenza Archeologica, Belle Arti, e Paesaggio di Genova, Imperia, La Spezia, Savona
 p. 182

Michelucci sull'area di progetto
 Primo confronto con l'area di progetto mostra le trilaterazioni del rilievo sovrapposte ad altri segni a matita

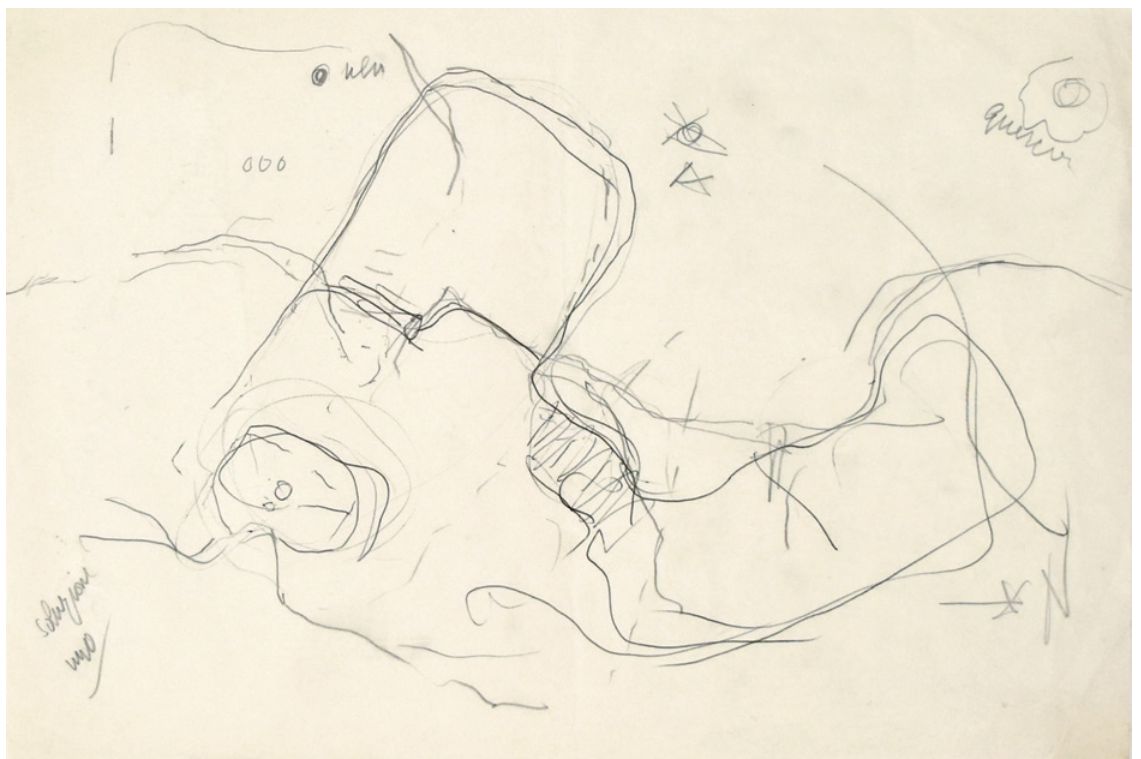
Archivio Sacchi, Fondazione Michelucci – nuova digitalizzazione
 p. 183

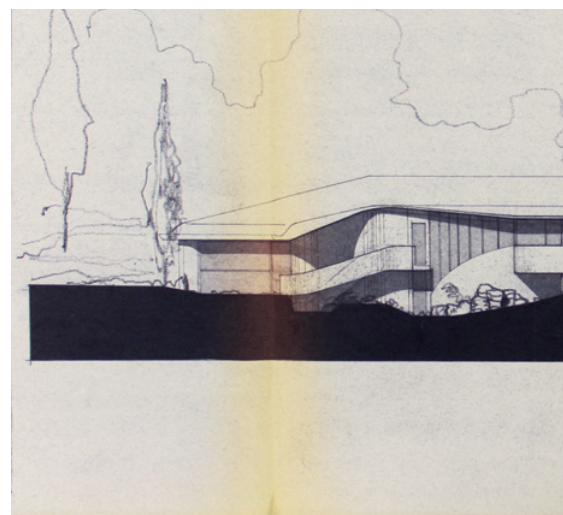
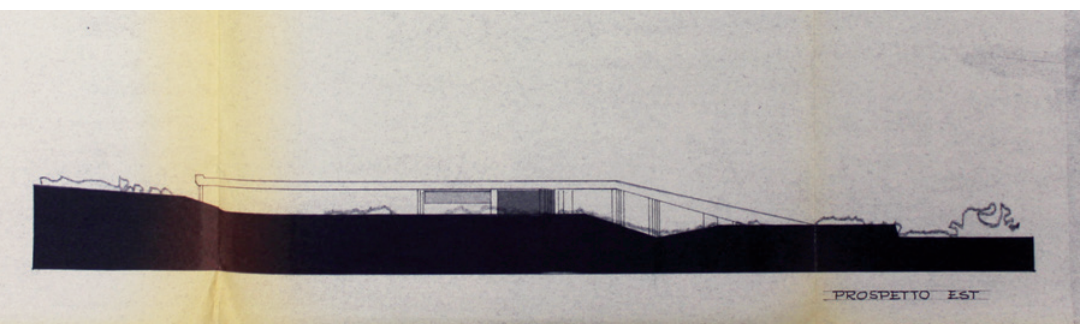
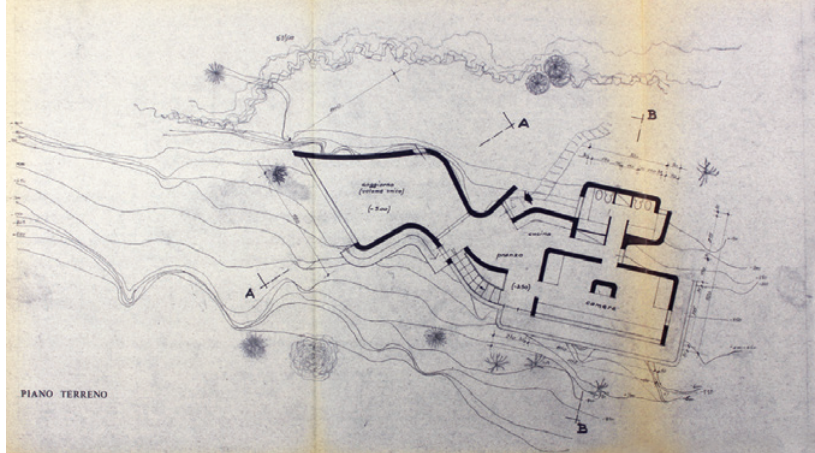
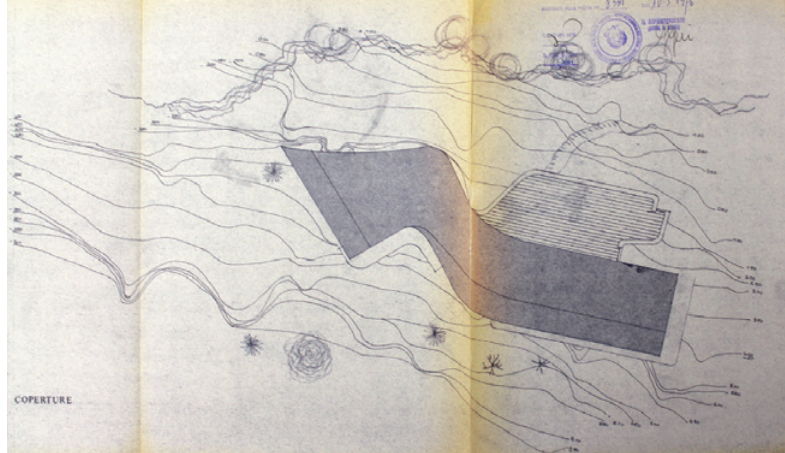
Uno dei muretti a secco dell'area di progetto

Schizzo "Soluzione uno"

Archivio Sacchi, Fondazione Michelucci – nuova digitalizzazione







Una coppia di schizzi sembra fissare su carta le prime riflessioni. Sopra le reti geometriche delle trilaterazioni, altre morbide linee a matita inseguono i movimenti del terreno.

Non si tratta di circoscrivere uno spazio. Insecure, a tratti interrotte, le linee non si preoccupano di richiudersi, tornano alla terra. Non altro che filamenti che tendono e contraggono le curve di livello, leggerissime ricalibrano incerte l'orografia per disegnare una nuova natura.

Da esterno a esterno.

L'orientamento con la freccia del nord, poi, nella libertà concessa dalla carta, sono gli alberi, un gruppo di ulivi, un cipresso, una quercia, i punti di riferimento per le misure.

Nella soluzione uno, al centro, una scala ricurva definisce due quote: quella più bassa si protende discendendo verso il mare tra gli ulivi e il cipresso, mentre quella più alta si raccoglie attorno ad una concavità della topografia.

Naturale, eppure il bilanciamento composto di questo avanzare ed arretrare è esatto.

Le due case

22 Ottobre 1975³

Lerici, Montemarcello, La Spezia

«Nascosta tra la fitta vegetazione del promontorio la piccola villa si modella sulle curve di livello assumendo un impianto ad S – inconsueto nel repertorio delle opere di Michelucci – con ambienti triangolari dagli spigoli smussati. La costruzione non è del tutto fedele alle direttive dell'autore (il progetto è presso lo studio Sacchi)»⁴.

Così è descritta nella catalogazione delle opere del 1986 del Maestro. Poi viene menzionata, per un'analogia della pianta con quella della Chiesa della Madonna della Neve a Pian di Novello (ca. 1978) «paragonabile a quella della villa Bernhard a Monte

Above the geometric triangulations, other soft lines in pencil follow the movement of the terrain.

It is not a question of circumscribing a space. Insecure, on occasion interrupted, the lines are not concerned with closing back on themselves, but rather return to the earth.

They are nothing more than filaments that stretch and contract the contour lines, and which lightly and uncertainly re-calibrate the orography so as to design a new nature.

From exterior to exterior.

The orientation with the arrow pointing north, then, with the freedom offered by the piece of paper, it is the trees, an olive grove, a cypress, an oak, which serve as reference points for the measurements.

In solution number one, at the centre, a curving flight of steps establishes two levels: the lower of the two pushes out toward the sea among the olive trees and the cypress, whereas the upper one develops around a concavity in the topography.

The balancing composed by this moving forward and backward, however, appears as natural.

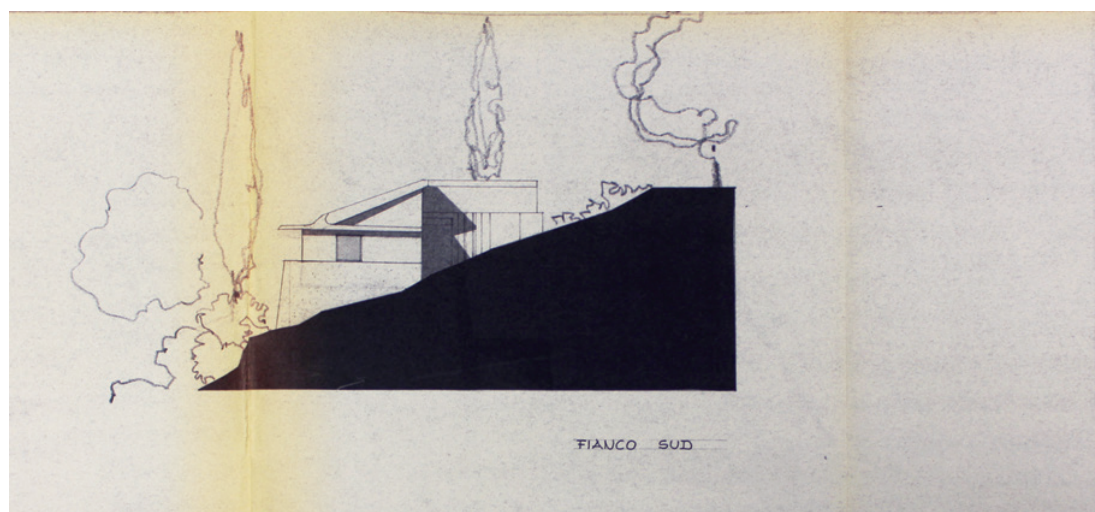
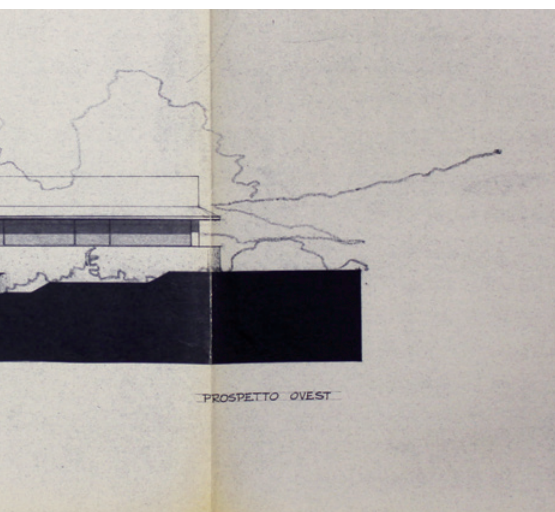
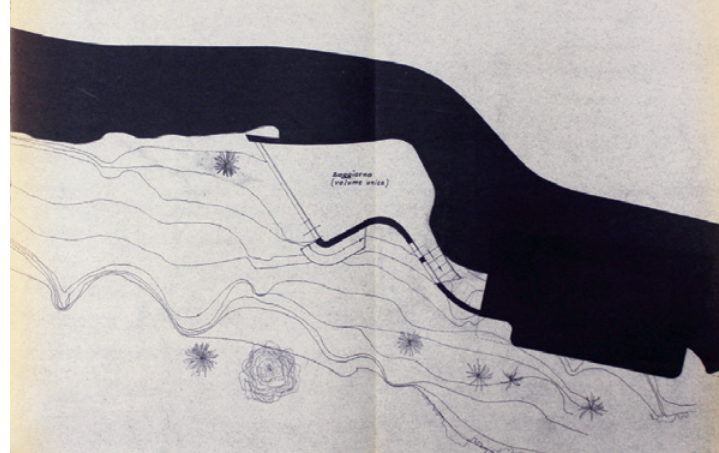
The two houses

October 22, 1975³

Lerici, Montemarcello, La Spezia

«Hidden amidst the dense vegetation of the promontory, the small villa is modelled on the contour lines in an S-shaped layout – unusual for Michelucci – with triangular spaces with rounded corners. The construction is not at all faithful to the directives of the architect (the project is kept at studio Sacchi)»⁴.

This is how it is described in the 1986 catalogue of the Master's work. It is also mentioned, through an analogy with the plan for the church of the Madonna della Neve in Pian di Novello (1978, approximately) «comparable to that of villa Bernhard in Monte



Marcello»⁵ nel noto catalogo *Lo spazio sacro*.

Il progetto cambia più volte, diverse le varianti depositate al Comune di Lerici tra il 1975 e il 1979, a cui si aggiungono altre ipotesi di studio.

La prima stesura dell'impianto definisce l'impostazione compositiva a cui fanno riferimento poi le successive versioni; versioni che trovano nelle contingenze realizzative, nelle esigenze e possibilità dei clienti momenti di ricomposizione.

La planimetria mostra la ricerca dell'adattamento della casa alla rilevata topografia naturale.

Un'unica falda ripete la discesa del versante, inizialmente allineandosi alle curve di livello poi addentrandosi nella gola del muretto a secco più alto.

Le curve della copertura seguono prima le logiche di un magnetico parallelismo l'una con l'altra, poi, nella terminazione occidentale, mentre la linea di colmo persegue nell'allineamento topografico, quella di gronda piega a gomito, esce dalla regolare orbita e sbilancia la distensione della casa trovando, nella vista verso il porticciolo di Tellaro, un polo più grande: è il Golfo dei Poeti.

Dietro la falda principale una più bassa propaggine, stavolta dalla copertura piana, si rivolge a monte accogliendo il sentiero in pietra e verso la punta si increspa in un risvolto di terra.

I muri della pianta riverberano le sinuosità dei vicini muretti a secco portando all'interno dello spazio domestico echi sovrapposti di qualche metro di quella natura lavorata che è il paesaggio della Riviera di Levante.

Infilandosi nel muro a monte il selciato diviene ingresso e pausa, poi riprende il suo percorso con una scala interna e una rampa esterna.

Anche in sezione lo spazio riflette la topografia ribadendone le quote: mentre il corpo regolare delle camere e l'appendice dei

Marcello»⁵ in the well-known catalogue *Lo spazio sacro*.

The project changes several times, different variations are registered at the Municipality of Lerici between 1975 and 1979, to which other studio hypotheses are to be added.

The first draft of the layout determines the composition to which all subsequent versions refer; versions which are revisited as a result of building contingencies, as well as of the requirements and economic possibilities of the clients.

The planimetry shows the search for adapting the house to the natural topography.

A single pitch repeats the descent of the slope, initially aligning itself to the contour lines and then entering the cleft of the higher dry wall. The curves of the roof follow a magnetic parallelism with each other and then, at the western end, while the edge pursues the topographical alignment, the eaves make an elbow turn, exit the regular orbit and throws the distension of the house off balance, finding in the view over the small port of Tellaro an even greater pole: the Gulf of Poets.

Behind the main pitch there is a lower flat-roofed extension oriented toward the hills which accommodates the stone path and near the top ripples in a flap of earth.

The walls of the plan reverberate the sinuosity of the nearby dry walls, carrying within the domestic space the overlapping echoes of the laboured nature which shapes the landscape of the Riviera di Levante.

Entering the upper wall, the cobblestone path becomes both entrance and place for rest, then continues its way as an interior staircase and an exterior ramp.

Also in terms of section the space reflects the topography, reaffirming its levels: while the regular body of the bedrooms and the service annexe remain at the entrance level, the double-height

servizi rimangono alla quota dell'entrata, il soggiorno a doppia altezza appoggia sul piano del cipresso. In una versione identica, ma meno ufficiale, sostiene le camere, con i loro stessi contorni ma aperto, un anfratto freddo.

Nella piega della scala interna viene reiterato in proporzione minore il ripiegarsi della strada d'accesso: innestato sulla diramazione della provinciale, il percorso si affina scendendo il versante fino a diventare domestico, esce dalla bocca del soggiorno e sfuma nell'adiacente spiazzo naturale; parimenti la stessa aspetta la luce, la salsedine, i rumori, il vento, le foglie.

Il disegno dei prospetti longitudinali è un'altra mappa che riflette la condizione orografica: nella tensione delle aperture a monte che si impostano dalla falda per trovare più luce, e, nel volto verso il mare, nella dichiarazione materica del sistema di quote decrescenti manifestato in ordine, dal piano della loggia delle camere, dalla scala interna sganciata dal solaio e dalla rampa fredda che, aggrappandosi esternamente al muro, conduce al piano del cipresso.

Se in questa prima versione solo con il blocco delle camere la casa mantiene un basamento d'ancoraggio, poi lo spazio domestico non è che un barocco abbandono alla natura.

Perfino il cemento sembra una scelta inevitabile più che derivante dall'ultimo moderno.

L'alternato avvicinarsi delle convessità e concavità dei muretti e del terreno è perpetuato nella natura architettata dei muri di questo rifugio nascosto: un interno in forma di esterno, carezza che addomestica le rugosità scoscese del versante in un unico continuo paesaggio.

Nella casa, l'uomo abita un'organicità che è il plastico riflesso della topografia naturale.

Un primo fotomontaggio mostra l'inserimento nel contesto.

Appena sopra i fragori del mare sulle scogliere di Montemarcello, forse nella testa il sibilaro di una preoccupazione già provata sulle Apuane: «È impossibile competere quassù, non ce la fai»⁶. Di nuovo senza altra soluzione, se non che l'architettura non diventi essa stessa natura.

È un altro golfo, un altro monte, un'altra storia, ma è lo stesso Michelucci che nel 1934 scrive

Spontanea e imperiosa come il colore dei suoi muri, Pompeii svela all'occhio di chi giunge la natura psicologica della sua architettura [...] La città costruita sull'ordinamento romano, secondo il cardo e il decumano, si allinea in un ordine che non è monotonia. La

living-room is located at the level of the cypress. In an identical, yet less official version, it supports the bedrooms, with the same outlines yet open, a cold ravine.

In the fold of the interior staircase the curving of the access road is replicated at a smaller scale: grafted onto the branch of the provincial road, the path is refined as it descends the slope, becomes domestic, exits the opening of the living-room and fades into the adjacent natural space; and in the same manner it waits for the light, the brine, the sound, the wind, the leaves.

The design of the longitudinal facades is another map which reflects the orographic condition: in the tension of the openings that face the hillside, configured from the pitch for collecting more light, and in the side which looks over the sea in the material declaration of the system of decreasing levels manifested in order, from the level of the loggia of the bedrooms, the interior staircase disengaged from the floor and the cold ramp which, connected to the exterior of the wall, leads to the level of the cypress.

In this first version the house maintains an anchoring base only with the block of the bedrooms, after which the domestic space is a sort of Baroque surrendering to nature.

Even the use of cement seems to be an inevitable choice, rather than a solution derived from the influence of the latest modern style.

The alternation of convexity and concavity in the walls and the terrain is perpetuated in the architected nature of the walls of this concealed refuge: an interior in the form of an exterior, a caress that domesticates the steep ruggedness of the slope in a single continuous landscape.

In the house, man inhabits an organic unity which is the plastic reflection of the surrounding natural topography.

A first photo-montage shows its insertion into the context.

Just barely above the uproar of the sea on the cliffs of Montemarcello, perhaps the sibilating in his head of a worry that had already bothered him on the Apuan Alps: «It is impossible to compete up here, you won't make it»⁶. Once again without a solution other to architecture becoming itself nature.

It is another gulf, another hill, another story, yet it is the same Michelucci who in 1934 writes:

Spontaneous and imperious as the colour of its walls, Pompeii reveals to the eye of he who enters the psychological nature of its architecture [...] The city built following Roman regulations, according to the cardus and decumanus, aligns itself in an order that is not monotonous. The house is almost perfect: these are houses which carry here the embryo of the



casa risulta qui perfetta: sono case che portano qui in embrione lo spirito della città come la cellula porta la forma del suo organismo [...] Siamo dinanzi ad una cellula-base, vero e proprio elemento naturale [...] La pianta è naturale; le proporzioni sono la marca di fabbrica che garantisce la genuinità di tutto l'insieme: sono arte non per arbitrio ma per fatalità [...] Tutte le parti, sempre in scala nell'ordine del loro ufficio, vengono a raggiungere la loro dimensione naturale, quella che avrebbero se nascessero come piante nel giardino delle opere umane⁷.

La Casa del Fauno è cellula-base. Il corpo del Fauno, il portico, la vasca, il pergolato, il tempietto, la fontana, il giardino, il marciapiede sono tenuti insieme da un «miracoloso giuoco di misure»⁸: è una «naturalità di rapporti»⁹ che dalla casa fuoriesce e raccorda tutto.

Nello spazio dell'uomo per eccellenza, Pompeii, Michelucci non può che constatare una naturalità fatta di invisibili legami embrionali, come se i lacerti pompeiani trattenessero le leggi biologiche che regolano l'abitare dell'uomo e di cui l'uomo è la sola unità di misura possibile.

Nella natura rugosa delle increspature di Llerici prima che queste precipitino nel mare, come abitare la natura?

Di contro l'organicità delle rovine della città partenopea ribatte la domanda a termini invertiti: c'è della natura nell'abitare dell'uomo? Tra questa approssimata coppia di estremi pare oscillare, forse sfiorare l'intorno, la ricerca della risposta all'abitare di Michelucci: rilettura della semantica delle forme e ricerca di semantica della forma.

Dubbi bagnati dal Mediterraneo.

¹ La datazione fa riferimento al testo della prima lettera della committenza.

² Prima lettera della committenza datata 30 Maggio 1975. Archivio Sacchi, Fondazione Michelucci – nuova digitalizzazione.

³ La datazione fa riferimento a quella riportata nella prima versione del progetto depositata presso il Comune di Llerici.

⁴ A. Belluzzi, C. Conforti, *Giovanni Michelucci. Catalogo delle opere*, Electa, Milano 1986, p. 178.

⁵ A. Belluzzi, C. Conforti, *Lo spazio sacro nell'Architettura di Giovanni Michelucci*, Umberto Allemandi & C, Torino 1986, p. 140.

⁶ P. C. Santini, *L'ultimo Michelucci e un'idea per Michelangelo*, «Ottagono», IX, 34, 1974, pp. 100-103.

⁷ G. Michelucci, R. Papi, *Lezione di Pompei*, «Arte Mediterranea», 1, 1934, pp. 23-32.

⁸ *ibid.*

⁹ *ibid.*

spirit of the city, like the cell carries the form of its organism [...] We are before a basic cell, true and proper natural element [...] The plan is natural; the proportions are the production stamp which guarantees the authenticity of the whole: they are art not as a result of will but of destiny [...] All the parts, always in the order of their function, reach their natural dimension, the one they would have if they had been born as plants in the garden of human endeavours⁷.

The House of the Faun is the basic cell. The body of the Faun, the portico, the bath, the pergola, the small temple, the fountain, the garden and the footpath are held together by a «miraculous play of measures»⁸: it is a «nature of relationships»⁹ which exits the house and links everything up.

In the space of man par excellence, Pompeii, Michelucci ascertains a naturalness made by invisible embryonic links, as if the Pompeian remains safeguarded the biological laws that regulate the dwelling of man, and of which man is the only possible unit of measure.

In the rugged nature of Llerici's rippled terrain, before it precipitates into the sea, how to inhabit nature?

Michelucci's search for the answers to dwelling seems to oscillate between this approximate pair of extremes: the re-reading of the semantics of forms and the search for the semantics of form.

Doubts bathed by the Mediterranean.

Translation by Luis Gatt

¹ The date refers to the text of the first letter from the clients.

² First letter from the clients dated on May 30, 1975. Archivio Sacchi, Fondazione Michelucci – new digitalisation.

³ The date refers to the first version of the project registered at the Municipality of Llerici.

⁴ A. Belluzzi, C. Conforti, *Giovanni Michelucci. Catalogo delle opere*, Electa, Milan 1986, p. 178.

⁵ A. Belluzzi, C. Conforti, *Lo spazio sacro nell'Architettura di Giovanni Michelucci*, Umberto Allemandi & C, Turin 1986, p. 140.

⁶ P. C. Santini, *L'ultimo Michelucci e un'idea per Michelangelo*, «Ottagono», IX, 34, 1974, pp. 100-103.

⁷ G. Michelucci, R. Papi, *Lezione di Pompei*, «Arte Mediterranea», 1, 1934, pp. 23-32.

⁸ *ibid.*

⁹ *ibid.*

Ludwig Wittgenstein e Paul Engelmann progettano a Vienna tra 1926-28 per Margarethe Stonborough *Haus Wittgenstein*. Giunzione tra progettazione della casa e la soglia che segna il superamento del *Tractatus logico-philosophicus* e l'inizio delle *Ricerche filosofiche*? Costruire è parlare e scrivere, intima solidarietà tra parola-scrittura e costruire-progettare, di qui il naufragare eroico dell'astratto nel concreto.

Between 1926 and 1928, Ludwig Wittgenstein and Paul Engelmann designed Haus Wittgenstein in Vienna for Margarethe Stonborough. A combination of the design of a house and of the threshold which marks the surpassing of the *Tractatus logico-philosophicus* and the beginning of the *Philosophical Investigations*? Building is speaking and writing, intimate solidarity between word-writing and building-designing, hence the heroic foundering of abstraction in the tangible.

Spigoli di Wittgenstein – La casa a Vienna Wittgenstein's rough corners – House in Vienna

Gundula Rakowitz

Scopo di questo articolo non può essere l'analisi esaustiva né della Casa Wittgenstein né del pensiero filosofico di Wittgenstein bensì la messa a fuoco di una relazione tra architettura e filosofia che non si traduce in una sutura delle due forme di pensiero, dei due linguaggi, mantenendo viva la loro non pacificabile tensione. Dunque nessuna semplice 'traduzione' dell'una nell'altro ma una pluralità di tempi simultanei che sono oggetto del lavoro di composizione, pienamente progettuale e senza una procedura di controllo a priori dei suoi esiti: nessuna nostalgia di completezza. Il filosofo Ludwig Wittgenstein e l'architetto Paul Engelmann, progettano e realizzano a Vienna tra la Kundmannngasse e la Parkgasse *Haus Wittgenstein*, la casa per Margarethe Stonborough, sorella di Ludwig, nel periodo 1926-1928¹. Wittgenstein documenta in uno dei suoi taccuini fotografici la costruzione della casa a lavori appena conclusi. Le fotografie sono scattate secondo le indicazioni dello stesso Wittgenstein tra l'autunno 1928 e la primavera 1929 dal fotografo Moritz Nahr, un amico di famiglia². Se sia un *sinnliches Werk* di un 'angelo' il dettaglio tecnico-compositivo di una lastra di metallo mobile a scomparsa o lo spigolo piegato di un 'angolo' immaginato quasi come teorema matematico o ancora l'incastro geometrico-musicale di volumi che costituiscono le parti di un '*Tractatus architectonicus*', sarà da chiarire. Quale la giunzione specifica tra progettazione della casa e la soglia che segna il consapevole superamento del *Tractatus logico-philosophicus*³ e l'inizio delle *Ricerche filosofiche*⁴? Il problema della composizione, del gioco compositivo, dei 'linguaggi' si incontra con il piano della progettazione. Quest'ultimo fa emergere il lato del concreto, la concretezza dei calcoli propri alla scienza

The aim of this article is not the exhaustive analysis of either Haus Wittgenstein or of Wittgenstein's philosophical thought, but rather to focus on a relationship between architecture and philosophy which does not translate into a suture of the two forms of thought, the two languages, while keeping their non-reconcilable tension alive. No simple 'translation' therefore, of one into the other, but a plurality of simultaneous times that are the subject of the composition work, fully related to the project and without an a priori control procedure regarding its results: no nostalgia for completeness.

In 1926-1928 the philosopher Ludwig Wittgenstein and the architect Paul Engelmann designed and built in Vienna, between the Kundmannngasse and the Parkgasse, what came to be known as *Haus Wittgenstein*, a house commissioned by Ludwig's sister Margarethe Stonborough¹. Wittgenstein documents in one of his photo albums the construction of the house at the time when construction had been recently completed. The photographs were taken following his indications between the Fall of 1928 and the Spring of 1929 by a friend of the family, the photographer Moritz Nahr². Whether the technical-compositional detail of a movable metal slab is the *sinnliches Werk* of an 'angel' or the folded corner of an 'angle' imagined almost as a mathematical theorem, or even the geometrical-musical interlocking of volumes that constitute the parts of a '*Tractatus architectonicus*', remains to be seen. What is the specific connection between the design of the house and the threshold which marks the conscious surpassing of the *Tractatus logico-philosophicus*³ and the beginning of the *Philosophical Investigations*⁴? The question of composition, of the compositional play, of the 'languages', encounters the sphere of design. The latter makes the tangible emerge, the



Gustav Klimt
Studio per il ritratto di Margarete Stonborough-Wittgenstein, 1904, (55,2 x 34,9 cm)
© Leopold Museum Wien

delle costruzioni. Jan Turnovsky ha sottolineato la polarità della filosofia di Wittgenstein, concettuale e empirica, tra la tradizione razionalistica del *Tractatus* e il piano empiristico delle *Ricerche*⁵. Costruire è parlare e anche scrivere, si dà intima solidarietà tra parola-scrittura e costruire-progettare, ma di qui il naufragare 'eroico' dell'astratto nel concreto⁶. E di qui l'apparente ridimensionamento del linguaggio normativo della logica nel corso della progettazione, un ridimensionamento che implica l'assunzione piena nella sua specificità del linguaggio 'naturale' dell'architettura, eticamente 'puro' da ricerche stilistiche, 'ornamentali' se non persino superflue, e tutt'uno con la concretezza dei materiali in uso⁷. La casa è un dis-corso, in essa dis-corrono linguaggi plurali di cui si tratta di comporre la logica. Non solo secondo una logica macchinica: affatto evidente è la differenza tra la macchina reale, sottoposta a rotture e al potere del tempo, e la macchina logica che la progetta. Certo, Wittgenstein mette a frutto i suoi studi sulla costruzione macchinica – la porta di ferro, le finestre del medesimo materiale, i termosifoni, l'ascensore, le bocchette sul pavimento, gli impianti tecnici ecc. – non il mobilio.

La scissura tra realtà e idealità è del tutto assunta nella progettazione, nell'attorcigliarsi di intenzionalità progettuale e le plurali datità della sintassi architettonica, come grammatica del fare architettonico, sino al carattere tanto più sub-ordinato del *concetto* di ordine quanto meno entrano in considerazione le misure immutabili della legge del complesso geometrico-materiale e quanto più il singolo giudizio architettonico è concepito come elemento isolato⁸.

La casa è serrata, in quanto unica non ammette straniamenti, e al contempo è proprio per ciò, la funzionalità degli spazi è 'naturalmente' assunta, non si dà una procedura di controllo per così dire a priori dei suoi esiti: il gioco della progettazione appare aristocratico, noncurante o indifferente ed esita in soluzioni non del tutto funzionali, esita nella compromissione degli spazi in gioco, in composizione. Un gioco di proporzioni e volumi, di simmetrie e asimmetrie, continuamente rimesso in discussione e 'deciso' in nuove proporzionalità degli spazi, gli uni con gli altri, in sempre nuove precise posizioni, con la 'violenza' o il 'rispetto condizionato' nei confronti dei materiali costruttivi. Ed è il gioco 'valoriale' delle volumetrie wittgensteiniane: l'angolo o meglio lo spigolo, l'angolo nella sua 'purezza'. «Dietro l'allineamento delle facciate si stagliano negli spazi rimasti vuoti i volumi puri, gli spigoli vivi» scrive Francesco Amedolagine⁹. D'altro canto, la casa non è una macchina ma conserva del linguaggio l'aspetto di meccanismo logico, di chiusura di un mondo: un '*kosmos* dell'abitare', razionalmente costruttivo, tanto che alcuno ha inteso vedere nella *Haus Wittgenstein* la consistenza di 'due' case: da un lato, la casa come architettura dello spazio astratto/assoluto da ogni materialità, ordine di valori architettonici ideali/immateriali attraverso le proporzioni, la luce e una *Sachlichkeit* che si fa materia, spazio nel quale la verità del suo meccanismo logico si rispecchiano, si fanno 'aura'. Secondo Wittgenstein stesso, come riporta Otto Kapfinger, «In ogni grande arte è un animale selvaggio; domato [...] La mia casa per Gretl è il prodotto di una finezza di sentire decisa, di buone maniere, l'espressione di una grande comprensione (per una cultura, ecc.). Ma manca la vita originale, la vita selvaggia che vuole sfogarsi. Si potrebbe anche dire che gli manca la salute»¹⁰. Il parco selvaggio, indomito, con alberi secolari è separato dalla casa, posta ad un livello rialzato e «che tra sé e il parco frappone la membrana del terrazzo»¹¹: la differenza tra natura e artificio è segnata da una membrana.

D'altro lato, la casa come oggetto d'uso, spazio di relazioni concrete nel quale le antiche dimensioni dell'*oikos* – il personale di servizio che abita 'nella' casa – e Gretl, la sorella committente, 'sembrano' soltanto rivivere¹². In realtà, la casa non è un organismo. Il rapporto tra 'reale' e 'ideale' si proietta in quello tra interno e esterno, tra

concrete nature of calculations which regard the science of building. Jan Turnovsky has highlighted the polarity of Wittgenstein's philosophy, conceptual and empirical, between the rationalist tradition of the *Tractatus* and the empirical sphere of the *Investigations*⁵.

Building is speaking and also writing, there is an intimate solidarity between word-writing and building-designing, hence the 'heroic' foundering of abstraction in the tangible⁶. And therefore also the apparent re-dimensioning of the normative language of logic during the process of design, a re-dimensioning that implies the full assumption, in its specificity, of the 'natural' language of architecture, ethically 'pure' from any stylistic research, 'ornamental' if not even superfluous, and as one with the concreteness of the materials used⁷.

The house is a dis-course in which the plural languages whose logic we attempt to compose enter into a dialogue. Not only according to a machine-related logic: the difference between a real machine, which is subject to breakdowns and to the passing of time, and the logical machine that designs it is by no means evident. Of course Wittgenstein puts to good use his studies on machine building – the iron door, the iron windows, the lift, the nozzles on the floor, the technical installations etc. – not the furniture.

The cleft between reality and idealism is assumed in the design, in the intertwining of design intentionality and the plural actuality of the architectural syntax, as the grammar of the architectural activity, to the more subordinate nature of the concept of order in which the unchanging measures of the laws of the geometric-material complex are taken into consideration and the single architectural judgment is conceived as an isolated element⁸.

The house is coherent, it is unique and does not admit estrangements, and it is precisely due to this that the functionality of the spaces is 'naturally' assumed, there is no a priori control procedure concerning its results: the design process appears as aristocratic, unconcerned or indifferent, and hesitates when faced with solutions that are not entirely functional, hesitates to compromise the spaces at play in the composition.

A play with proportions and volumes, symmetries and asymmetries, continuously challenged and 'determined' to bring about new proportions to spaces, and between spaces, always in new and precise positions, with 'violence' or 'conditioned respect' regarding building materials. It is Wittgenstein's 'value'-related play with the volumes: the corner, or rather the edge, the corner in its 'purity'. «Behind the alignment of the facades pure volumes, living corners, stand out in the spaces that remained empty», writes Francesco Amedolagine⁹.

The house is not a machine, yet preserves from language the logical mechanism, the closing of a world: a 'dwelling *kosmos*', rationally constructive, to such an extent that some have seen in *Haus Wittgenstein* the consistency of 'two' houses: on the one hand the house as architecture of absolute space which has been abstracted from all materiality, as order of ideal/intangible architectural values through proportions, light and a *Sachlichkeit* that becomes matter, space in which the truths of its logical mechanism are reflected, become 'aura'. According to Wittgenstein himself, as quoted by Otto Kapfinger, «In every great art there is a wild animal; tamed [...] My house for Gretl is the product of a determined refinement of feeling, of good manners, the expression of a great understanding (of a culture, etc.). What is missing is the original life, the wild life that seeks to let off steam. It could also be said that it is lacking health»¹⁰. The wild park, untamed, with centuries-old trees, is separate from the house, which is placed at an raised level and «interposes between it and the park the membrane of the terrace»¹¹: the difference between nature and artifice is marked by a membrane.

On the other hand, the house as an artifact, as a space of concrete relationships in which the ancient dimensions of the *oikos* – the service personnel that lives 'in' the house – and Gretl, the sister who commis-

l'impianto logico dei diversi percorsi e l'insieme della composizione 'voluta' e nel 'tra', in questo *Zwischen*, è l'insolubile 'movimento' e «le incognite del tempo che stravolgono spazi, misure, proporzioni», il movimento e la storia, letteralmente erompono, sconvolgono i rapporti progettati-voluti, le misure, le proporzioni.

La casa Wittgenstein assume figura di aforisma¹³. Di qui la ricerca di una precisione millimetrica, del *minimum* spaziale, dell'elemento principale del 'tutto' della casa. Turnovsky ha ritenuto di poter individuare come caratteristica dell'architettura di Wittgenstein la tendenza univocamente riconoscibile alla elementarizzazione, cioè all'elemento architettonico isolato assoluto¹⁴: «Considerata la casa Wittgenstein sotto l'aspetto della sintassi, vogliamo differenziare tra 'la tensione all'autonomia degli elementi' e un isolamento degli elementi che *de facto* tendono a vincoli e corrispondenze [...] Si tratta di una sfera, in cui le latenti tolleranze del materiale e della funzione possono essere impiegate e persino ampliate sotto uno sforzo accresciuto. Di contro, quella assicurazione empirica mancante qui discussa, cioè la sintassi architettonica che è implicata nell'ambito del dettaglio costruttivo e della geometria, di gran lunga è più fatale e non compensabile anche da una volontà ostinata». Il rispetto per le datità empiriche ne è l'esito, nella materia architettonica – nella forma della sintassi architettonica – naufraga la realizzazione dell'intenzione concettuale. Ogni spazio principale al piano terra ha il proprio ordine, ordini singolari entrano in collisione con altri ordini, ordini di specie diversa confliggono l'uno con l'altro: ordine della sintassi da un lato, e ordine del concetto dall'altro, il primo che abita la natura delle cose, il secondo che sorge da una volontà di ordine individuale, conflitto tra ciò che è dato e il pensato, tra naturale e artificiale, in un succedersi di trasformazioni di un dis-ordine in un ordine che ancora si muta in dis-ordine. Le datità della sintassi si manifestano nella pianta e meno nella facciata, che si installa nell'ordine del voluto. Le modificazioni apportate da Wittgenstein al progetto originario di Engelmann, allievo di Adolf Loos, segretario di Karl Kraus e amico del filosofo, appaiono in realtà non del tutto radicali ma fatte di piccoli e marginali aggiustamenti solo apparentemente trascurabili. Ma proprio nel dettaglio si articola il pensiero architettonico di Wittgenstein che, nel mentre tutto progetta, disegnando la grammatica delle porte, finestre, maniglie, lampade, radiatori, serrature, pavimenti e ossimoriche 'tende metalliche'¹⁵ non sconvolge il progetto di Engelmann ma rivolge piuttosto un'attenzione assoluta ai dettagli, ai materiali, alle proporzioni e alla raffinata sequenza degli spazi interni, incrociando movimenti assiali di visione e di spostamento, in un gioco assai complesso. Scrive Bernhard Leitner: «Egli costringe il materiale nella sua costruzione di pensiero. La sua volontà di forma è la misura»¹⁶. La purezza assume nel progetto un valore estetico, prossimo all'etico. Ricorda Hermine, sorella maggiore di Ludwig, l'ossessiva rilevanza della misura millimetrica e della perfezione assoluta di suo fratello¹⁷: «Mi sembra di sentire ancora il fabbro che gli chiede a proposito del buco di una serratura: "Mi dica, Signor ingegnere, è veramente così importante per lei il millimetro?", e, ancora prima che abbia finito di parlare, Ludwig che gli risponde un "Ja!" così sonoro e energico che l'uomo quasi si spaventò». La perfezione, la purezza e l'esattezza intendono coincidere perfettamente con l'astratto, con il concettuale, con una scrittura concisa quasi inavvertibile. Pareti, pavimenti, soffitti sono piani infiniti che si intersecano immediatamente secondo una logica paratattica, di composizioni per aggiunta. Le fughe delle pietre sul piano orizzontale del pavimento si piegano continuando sul piano verticale dei serramenti d'acciaio oppure saltano l'assialità. Il rilevato conflitto tra la rigidità (e la rigidità) dell'impianto logico dei percorsi e l'insieme della composizione volumetrica diviene insanabile, meglio, può e deve essere riprodotto *ad infinitum*, parole senza *langue*,

sioned the project, 'seem' only to live again¹². In truth, the house is not an organism. The relationship between 'real' and 'ideal' is projected into that between interior and exterior, between the logical layout of the various paths and the 'desired' composition as a whole. It is in the 'between', in this *Zwischen*, that the unsolvable 'movement' and «the unknown quantities of time that upset spaces, measures, proportions», movement and history literally erupt, overturn the desired-designed relationships, the measures, the proportions.

Wittgenstein's house assumes the form of an aphorism¹³. Thus the search for a millimetrical precision, for a spacial minimum of the main element of the house as a 'whole'. Turnovsky considered the possibility of identifying as a feature of Wittgenstein's architecture the distinctly recognisable tendency to elementarisation, that is to the absolute isolated architectural element¹⁴: «Considering Haus Wittgenstein under the aspect of syntax, we wish to make a difference between the 'tension towards autonomy of the elements' and an isolation of the elements which *de facto* tend towards bonds and correspondences [...] It is a sphere in which the latent tolerances of the materials and their functions can be used and even extended under an increased stress. Conversely, the lacking empirical assurance being discussed here, in other words the architectural syntax that is involved in the constructive detail and in the geometry, is by far more fatal and cannot be compensated for, even by an obstinate will». The respect for empirical givens is the result, in architecture – in the form of the architectural syntax – the realisation of the conceptual intention founders. Every main space on the ground floor has its own order, individual orders come in collision with other orders, orders of different kinds are in conflict with each other: the order of the syntax on the one hand, and the order of the concept on the other, the former inhabits the nature of things, the second emerges from a will derived from an individual order, from a conflict between what is given and thought, between nature and artifice, in a succession of transformations of a dis-order into an order which, however, still transforms into dis-order.

The actuality of the syntax is manifested in the plan and less in the facade, which is located in the order of the desired. Wittgenstein's modifications to the original project by Engelmann, who was the pupil of Adolf Loos, secretary of Karl Kraus and friend of the philosopher, do not seem exceedingly radical, but are rather made of small and marginal adjustments, only apparently negligible. Yet it is precisely in the detail that Wittgenstein's architectural thought is articulated, and while designing everything from the grammar of doors, windows, knobs, lamps, locks, pavements and oxymoronic 'metal curtains'¹⁵, he nonetheless does not upset Engelmann's project, but rather pays absolute attention to details, materials, proportions, and the refined sequence of interior spaces, intersecting axial movements of vision and displacement in a relatively complex manner. In the words of Bernhard Leitner: «He compels materials in his thought construction. His will for form is the measure»¹⁶. Purity assumes an aesthetic, almost ethical value in the project. Ludwig's elder sister Hermine recalls the obsessive relevance of the millimetrical measure and her brother's search for absolute perfection¹⁷: «I can still hear the smith asking him about a hole in a lock: "Tell me Sir, is that millimeter really that important to you?", and even before he had finished speaking, Ludwig answering him with a "Ja!" that was so loud and energetic that the man almost jumped with fright». Perfection, purity and exactitude are meant to coincide perfectly with the abstract, the conceptual, with an almost inadvertent and concise writing. Walls, pavings, ceilings, are infinite plans that intersect immediately in accordance with a paratactical reason of composition by addition. The vanishing point of the stones on the horizontal plan of the pavement fold, continuing onto the steel doors and windows, or else jump the axis. The revealed conflict between the rigorous (and rigid) nature of the logical layout of

ordine e disordine. Una scomposizione estrema senza 'redenzione', senza possibilità di conciliazione o ricomposizione tra ordine e esecuzione, tra la macchina logica e la sua realizzazione concreta e senza costrizioni temporali. A questo proposito Turnovsky affronta il problema della corrispondenza o meno tra interno e esterno, tra simmetria e asimmetria, mettendo in relazione l'architettura di Johann Bernhard Fischer von Erlach, di Loos e di Wittgenstein, e questo attraverso l'analisi del tema del *Mauervorsprung*, della sporgenza muraria, del 'salto' in avanti del muro nella stanza da colazione sul mezzanino, *Zwischengeschoß*. E questo attraverso gli esempi del Belvedere Lichtenstein e del *Lustgebäude* a Neuwaldegg di Fischer von Erlach e della Casa Duschnitz e della Casa Mandl di Loos. Scrive¹⁶: «Sebbene le facciate della Casa Wittgenstein siano altrettanto lisce di quelle degli edifici di Loos, qui la simmetria della facciata è assunta in un senso ugualmente rigoroso come, ad esempio, gli edifici di Fischer von Erlach trattati a mo' di rilievo. Nella casa Wittgenstein sono volute entrambe le cose: il vantaggio dell'una e il vantaggio dell'altra soluzione – la simmetria esterna e interna di una struttura in sé asimmetrica. Il *Mauervorsprung* dovrebbe realizzare l'impossibile. È una curiosità, l'atto di disperazione di un dilettante, senza tempo».

Si è detto del rapporto tra casa e parco selvaggio. «Il fatto che le scale consentano l'accesso al terrazzo solo dopo che se ne abbia costeggiato il fronte sudoccidentale» – ha notato Daniele Pisani¹⁹ – «ne accentua ulteriormente la funzione di mediare (dall'interno) l'apertura della casa sul parco e di accompagnare (all'esterno) il visitatore sino all'ingresso principale». Interno/esterno: il corpo d'ingresso, simmetrico, è pensato come fuori asse e ciò in forza della sua appartenenza ad un ordine altro, l'ordine dell'interno che si estroflette all'esterno – ed è esattamente questo rapporto tra interno e esterno che si è perduto con l'amputazione del parco dal corpo della casa negli anni settanta. Esso è dunque elemento dotato di autonomia – acquisisce significato non in sé bensì per il rapporto tensivo che essa esercita sull'ordine delle finestre del prospetto.

Nell'ordine di allineamento verticale delle finestre si dà – 'deve' darsi – eccezione. Essa è costituita dalla porta d'ingresso. Questa ha carattere di *limen*, di soglia, di significativa disomogeneità tra i principi che comandano l'interno da quelli che reggono l'esterno. Ciò non significa che Wittgenstein ripeta la contrapposizione interno/esterno propria di Loos. Per Loos la casa – pluralità di linguaggi non riducibili ad un 'uno' – non è mai riducibile da un livello ad un altro. Per Massimo Cacciari²⁰ addirittura «L'esterno non dice nulla dell'intérieur perché sono due linguaggi, e ognuno di essi parla 'di sé'». Nessuna nostalgia di un livello per un altro livello, di un linguaggio per un altro linguaggio; spetta all'architetto fare luogo alle differenze, dare loro piena visibilità.

In Wittgenstein si tratta dell'erosione di ogni simmetria²¹, quasi simmetrica (o una parziale simmetria) è la disposizione di ciascuna stanza. Impossibile però perseguire l'istanza di simmetria, la paratassi ordina ogni ambiente secondo la logica che ad esso è propria, ed è in conflitto con quella di ogni altro ambiente. Dell'intenzione di simmetria non resta che l'ambiente del salone che, per quanto simmetrico, produce pur sempre asimmetrie nelle stanze contigue. Il contrasto tra criteri diversi, tra differenti esigenze e differenti soluzioni, costringe a fondamentali 'decisioni'. La paratassi del progetto produce problemi all'altezza dello scontro tra logiche diverse. Di qui, a questa altezza, il problema del rapporto con la filosofia, più precisamente con la riflessione sulla 'regola' o meglio sulla contraddizione e sul contrasto tra regole divergenti che attinge livelli di paradosia. Si ricordi al riguardo l'introduzione scritta da Wittgenstein al *Wörterbuch für Volksschulen* edito a Vienna nel 1926, nel quale Wittgenstein scriveva le proprie riflessioni sulla sua esperienza di insegnamento in alcune scuole elementari. Il principio cui alla fine

the paths and the ensemble of the volumetric composition becomes irremediable, or rather can and must be reproduced *ad infinitum*, *paroles* without *langue*, order and disorder. An extreme decomposition without 'redemption', without the possibility of conciliation or recomposition between order and execution, between the logical machine and its concrete realisation without temporal constrictions. In this respect, Turnovsky addresses the issue of the correspondence, or lack thereof, between interior and exterior, between symmetry and asymmetry, comparing the architecture of Johann Bernhard Fischer von Erlach, Loos and Wittgenstein, through the analysis of the theme of the *Mauervorsprung*, the protrusion of the wall, its 'jumping' forward from the breakfast room onto the mezzanine, *Zwischengeschoß*. And this through the examples of the Liechtenstein Belvedere and of the *Lustgebäude* at Neuwaldegg by Fischer von Erlach and of House Duschnitz or House Mandl by Loos. He writes¹⁶: «Although the facades of Haus Wittgenstein are as plain as those of Loos' buildings, here the symmetry of the facade is assumed in an equally rigorous sense, as, for example, in the buildings by Fischer von Erlach. In Haus Wittgenstein both things were wished for: the advantage of both solutions – the exterior and interior symmetry of a structure which in itself is asymmetrical. The *Mauervorsprung* should realise the impossible. It is a curiosity, the desperate act of an amateur, timeless».

Regarding the relationship between house and wild park, Daniele Pisani¹⁹ has noted how «The fact that the staircase leads to the terrace only after passing along the south-western front accentuates the function of mediating (from the interior) the opening of the house onto the park and of accompanying (on the exterior) the visitor all the way to the main entrance». Interior/exterior: the entrance structure, symmetrical, is devised as out of axis, given its belonging to a high order, the order of the interior that juts out toward the exterior – and it is precisely this relationship between interior and exterior that was lost with the severing of the park from the body of the house during the Seventies. It is therefore an autonomous element which acquires meaning not in itself, but rather through the tension it exerts over the windows of the facade. An exception is made – 'must' be made – in the case of the order of the vertical alignment of the windows. It is constituted by the entrance door, which has the role of *limen*, of threshold, of significant dishomogeneity between the principles that govern the interior and those who regulate the exterior. This does not mean that Wittgenstein repeats the interior/exterior opposition that is typical of Loos. For Loos the house – pluralità of languages non reducible to 'one' – is never reducible from one level to another. For Massimo Cacciari²⁰, in fact, «The exterior has nothing to say about the interior because they are two distinct languages, each of which speaks only 'of itself'». No nostalgia from one level for the other, from one language for the other; it is the architect's duty to give full visibility to the differences.

In Wittgenstein it is a question of the erosion of every symmetry²¹. The distribution of each room is almost symmetrical (or else partially symmetrical). It is impossible, however, to pursue the instance of symmetry, paratassi orders every space in accordance to its own logic, it is in conflict with that of every other space. From the intention of symmetry nothing remains other than the area of the living-room which, although symmetrical, produces asymmetries in the adjacent rooms.

The contrast between different criteria, between different needs and solutions, brings about the need to make fundamental 'decisions'. The paratassi of the project produces problems which are paramount to the clash of different reasonings. It is at this level that the issue of the connection to philosophy rises, and more specifically of the reflection on the 'rule' or rather on the contradiction and contrast between different rules, which reaches the level of paradox. In this respect it is worth recalling the introduction written by Wittgenstein for the *Wörterbuch für Volksschulen*, edited in Vienna in 1926, in which he set down his reflections on his experience as a teacher in some elementary schools.

Wittgenstein perviene è: «anche nel caso di un'operazione apparentemente meccanica, come la disposizione delle parole in un dizionario, non esiste un unico ordinamento adeguato rispetto alle esigenze che egli si prefigge di perseguire [...] Nel caso del *Dizionario*, con gli ordinamenti in conflitto l'uno con l'altro, il compromesso si produce non per la difficoltà o l'impossibilità di declinare concretamente un ordine dato a priori, ma per la scelta di declinarne al contempo tanti e diversi; a prodursi in tal modo sono "incongruenze apparentemente arbitrarie"²². La sintassi è un insieme di regole del gioco che consentono di agire, di operare, di parlare e pensare, di progettare. Ma ogni operazione non si dispone pacificamente accanto ad un'altra secondo un ordine 'naturalmente' paratattico, bensì ogni operazione è prodotta da una decisione arischiata, da un 'salto' tra una regola nella sua astrattezza e la sua declinazione concreta nella specificità del singolo caso.

In *Le secret professionnel* del 1922 pubblicato nel 1926 – lo stesso anno dell'inizio del progetto della casa Wittgenstein – in un libro intitolato *Le rappel à l'ordre*, Jean Cocteau scrive: «Tutti serbiamo nostalgia delle pagine che mancano alle Scritture, relative alla caduta degli angeli, alla nascita dei giganti, loro progenie, ai crimini di Lucifero [...] Angelo e angolo [...] sono sinonimi in ebraico [...] La caduta degli angeli può tradursi così: *caduta degli angoli*. La sfera è fatta di un amalgama di angoli. Dagli angoli, dalle punte, esce fuori la forza [...] Caduta degli angoli significa dunque: sfera ideale, spaziazione della forza divina, apparizione del convenzionale, dell'umano»²³.

The principle Wittgenstein arrives at is that: «even in the case of an apparently mechanical operation, such as the distribution of words in a dictionary, there is no single adequate ordering regarding the needs it aims to fulfill [...] In the case of the *Dictionary*, with orderings in conflict with one another, a compromise is reached not as a consequence of the difficulty or impossibility of concretely listing an order which has been given a priori, but because of the choice of listing at the same time so many and so different; the result produces "apparently arbitrary incongruities"²². Syntax is an ensemble of game rules which permits acting, operating, speaking and thinking. Yet every operation is not peacefully placed alongside another in accordance with a 'naturally' paratactical order, but is produced by a risky decision, by a 'jump' from one rule in the abstract to its concrete interpretation in the specificity of the individual case.

In *Le secret professionnel* of 1922, published in 1926 – the same year of the beginning of the project for Haus Wittgenstein – in a book entitled *Le rappel à l'ordre*, Jean Cocteau wrote: «Nous gardons tous une nostalgie des pages qui manquent aux Écritures, relatives à la chute des anges, à la naissance des géants leur progéniture, aux crimes de Lucifer [...] Ange et angle [...] sont synonymes en hébreu [...] La chute des anges peut aussi se traduire: chute des angles. La sphère est faite d'un amalgame d'angles. Par les angles, par les pointes, s'échappe la force. C'est la raison de l'architecture des pyramides. Chute des angles signifie donc: sphère idéale, disparition de la force divine, apparition du conventionnel, de l'humain»²³.

Translation by Luis Gatt

¹ Cfr. P. Engelmann, *Ludwig Wittgenstein. Briefe und Begegnungen*, a cura di B. McGuinness, Oldenburg, Wien-München 1970; cfr. inoltre W. Hofmann, *Ludwig Wittgenstein. Ein Philosoph als Architekt*, in «Bau», n. 24, 1969, pp. 3-10; G. Gebauer et alii, *Wien Kundmannngasse 19. Bauplanerische, morphologische und philosophische Aspekte des Wittgenstein-Hauses*, Fink, München 1982; M. Nedo e M. Ranchetti, *Wittgenstein. Sein Leben in Bildern und Texte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983; R. Monk, *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, Jonathan Cape, London 1990; P. Wijdeveld, *Wittgenstein. Architekt*, Basel 1994; J. Bakacsy, A.V. Munch, A.L. Sommer (a cura di), *Architecture Language Critique. Around Paul Engelmann*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 2000.

² M. Nedo, *Ludwig Wittgenstein. Ein biographisches Album*, C.H. Beck, München 2012.

³ Wittgenstein regalò nel 1916 a Engelmann uno dei dattiloscritti di *Logisch-Philosophische Abhandlung*, pubblicato nel 1921 negli *Annalen der Naturphilosophie* di Wilhelm Ostwald, nel 1922 esce a Londra una edizione bilingue tedesco-inglese.

⁴ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967.

⁵ J. Turnovsky, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, Vieweg & Sohn, Braunschweig-Wiesbaden 1987, pp. 10-16.

⁶ A. Sarnitz, *Die Architektur Wittgensteins. Rekonstruktion einer gebauten Idee*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2011, p. 55.

⁷ F. Amendolagine, *La casa Wittgenstein*, in F. Amendolagine e M. Cacciari, *Oikos da Loos a Wittgenstein*, Officina, Roma 1975, pp. 61-105, qui p. 83.

⁸ J. Turnovsky, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, cit., p. 22.

⁹ F. Amendolagine, *La casa Wittgenstein*, cit., p. 97.

¹⁰ Cfr. L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, in L. Wittgenstein, *Werkausgabe in 8 Bänden*, Frankfurt a. M., 1984, vol. 8, p. 503, citato da O. Kapfinger, *Kein Haus der Moderne. Entstehung und Geschichte des Palais Stonborough*, in AA.VV., *Wittgenstein. Biographie, Philosophie, Praxis*, vol. 1, Wiener Secession, Wien 1989, p. 231, trad. it. di G. Rakowitz; cfr. anche O. Kapfinger (a cura di), *Haus Wittgenstein. Eine Dokumentation*, Kulturabteilung Bulgarien, Wien 1984.

¹¹ Cfr. D. Pisani, *L'architettura è un gesto, Ludwig Wittgenstein architetto*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 66.

¹² A. Sarnitz, *Die Architektur Wittgensteins*, cit., p. 79.

¹³ F. Amendolagine, *La casa Wittgenstein*, cit., p. 99.

¹⁴ Cfr. J. Turnovsky, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, cit., pp. 22-24, trad. it. G. Rakowitz.

¹⁵ La scelta di Wittgenstein di oscurare le porte-finestre nel salone con lastre metalliche mobili meccanicamente in senso verticale per sparire nel piano seminterrato, risale a pochi anni prima sia della parete di vetro mobile dell'Appartamento di Beistegui a Parigi di Le Corbusier (1929-1931) sia la lastra scorrevole di vetro che scende al seminterrato della Casa Tugendhat a Brno di Mies van der Rohe (1928-1930).

¹⁶ B. Leitner, *Das Haus in Bewegung*, in AA.VV., *Wittgenstein. Biografie, Philosophie, Praxis*, cit., p. 171, trad. it. di G. Rakowitz; cfr. anche B. Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein. A Documentation*, Halifax, London 1973; B. Leitner, *Das Wittgenstein Haus*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2000.

¹⁷ H. Wittgenstein, *Familienerinnerungen*, dattiloscritto, Wien 1948, ed. postuma a cura di I. Somavilla, Haymon, Innsbruck 2016, p. 163, trad. it. G. Rakowitz.

¹⁸ J. Turnovsky, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, cit., p. 71, trad. it. G. Rakowitz.

¹⁹ D. Pisani, *L'architettura è un gesto*, cit., pp. 66-67.

²⁰ M. Cacciari, *Loos - Wien*, in F. Amendolagine e M. Cacciari, *Oikos da Loos a Wittgenstein*, cit., p. 19 e pp. 29-30.

²¹ D. Pisani, *L'architettura è un gesto*, cit., p. 84.

²² L. Wittgenstein, *Wörterbuch für Volksschulen*, Hölder-Pichler-Tempsky, Wien 1926; ed. it., *Dizionario per le scuole elementari*, Armando, Roma 1978.

²³ J. Cocteau, *Le secret professionnel* (1922), in Id., *Le rappel à l'ordre*, Librairie Stock, Paris 1926; ed. it., P. Dècina Lombardi (a cura di), *Il segreto professionale*, in *Il richiamo all'ordine*, Einaudi, Torino 1990, p. 127.

¹ See P. Engelmann, *Ludwig Wittgenstein. Briefe und Begegnungen*, ed. B. McGuinness, Oldenburg, Wien-München 1970; See also W. Hofmann, *Ludwig Wittgenstein. Ein Philosoph als Architekt*, in «Bau», n. 24, 1969, pp. 3-10; G. Gebauer et alii, *Wien Kundmannngasse 19. Bauplanerische, morphologische und philosophische Aspekte des Wittgenstein-Hauses*, Fink, München 1982; M. Nedo e M. Ranchetti, *Wittgenstein. Sein Leben in Bildern und Texte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983; R. Monk, *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, Jonathan Cape, London 1990; P. Wijdeveld, *Wittgenstein. Architekt*, Basel 1994; J. Bakacsy, A.V. Munch, A.L. Sommer (eds.), *Architecture Language Critique. Around Paul Engelmann*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 2000.

² M. Nedo, *Ludwig Wittgenstein. Ein biographisches Album*, C.H. Beck, München 2012.

³ In 1916, Wittgenstein gave Engelmann a typewritten version of the *Logisch-Philosophische Abhandlung*, which was published in 1921 in Wilhelm Ostwald's *Annalen der Naturphilosophie*. A bilingual German-English version was published in London in 1922.

⁴ L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen. Philosophical investigations*, posthumous edition G.E.M. Anscombe and Rush Rhees, Blackwell, Oxford 1953.

⁵ J. Turnovsky, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, Vieweg & Sohn, Braunschweig-Wiesbaden 1987, pp. 10-16.

⁶ A. Sarnitz, *Die Architektur Wittgensteins. Rekonstruktion einer gebauten Idee*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 2011, p. 55.

⁷ F. Amendolagine, *La casa Wittgenstein*, in F. Amendolagine and M. Cacciari, *Oikos da Loos a Wittgenstein*, Officina, Roma 1975, pp. 61-105, qui p. 83.

⁸ J. Turnovsky, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, cit., p. 22.

⁹ F. Amendolagine, *La casa Wittgenstein*, cit., p. 97.

¹⁰ See L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, in L. Wittgenstein, *Werkausgabe in 8 Bänden*, Frankfurt a. M., 1984, vol. 8, p. 503, quoted by O. Kapfinger, *Kein Haus der Moderne. Entstehung und Geschichte des Palais Stonborough*, in Various Authors, *Wittgenstein. Biographie, Philosophie, Praxis*, vol. 1, Wiener Secession, Wien 1989, p. 231. See also O. Kapfinger (ed.), *Haus Wittgenstein. Eine Dokumentation*, Kulturabteilung Bulgarien, Wien 1984.

¹¹ See D. Pisani, *L'architettura è un gesto, Ludwig Wittgenstein architetto*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 66.

¹² A. Sarnitz, *Die Architektur Wittgensteins*, cit., p. 79.

¹³ F. Amendolagine, *La casa Wittgenstein*, cit., p. 99.

¹⁴ See J. Turnovsky, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, cit., pp. 22-24.

¹⁵ Wittgenstein's decision to darken the doors/windows of the living-room with vertically movable metal slabs which are mechanically lowered to the semi-basement is slightly earlier than both the movable glass wall of Beistegui's apartment in Paris by Le Corbusier (1929-1931) and the sliding glass slab which descends to the semi-basement of Tugendhat in Brno by Mies van der Rohe (1928-1930).

¹⁶ B. Leitner, *Das Haus in Bewegung*, in AA.VV., *Wittgenstein. Biografie, Philosophie, Praxis*, cit., p. 171. See also B. Leitner, *The Architecture of Ludwig Wittgenstein. A Documentation*, Halifax, London 1973; B. Leitner, *Das Wittgenstein Haus*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2000.

¹⁷ H. Wittgenstein, *Familienerinnerungen*, dattiloscritto, Wien 1948, posthumous edition I. Somavilla, Haymon, Innsbruck 2016, p. 163.

¹⁸ J. Turnovsky, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, cit., p. 71.

¹⁹ D. Pisani, *L'architettura è un gesto*, cit., pp. 66-67.

²⁰ M. Cacciari, *Loos - Wien*, in F. Amendolagine and M. Cacciari, *Oikos da Loos a Wittgenstein*, cit., p. 19 and pp. 29-30.

²¹ D. Pisani, *L'architettura è un gesto*, cit., p. 84.

²² L. Wittgenstein, *Wörterbuch für Volksschulen*, Hölder-Pichler-Tempsky, Wien 1926.

²³ J. Cocteau, *Le secret professionnel* (1922), in Id., *Le rappel à l'ordre*, Librairie Stock, Paris 1926, pp. 201-205.



Haus Wittgenstein, vista dell'atrio verso la terrazza sud

© Wittgenstein Archive, Cambridge

Haus Wittgenstein, vista dal giardino (sud) verso la terrazza davanti alla sala da pranzo e all'atrio e porta d'ingresso

© Wittgenstein Archive, Cambridge

p. 195

Haus Wittgenstein, vestibolo con scultura greca vista dalla scalinata d'ingresso

© Wittgenstein Archive, Cambridge

Haus Wittgenstein, Salone di Margarete, da sinistra: Marguerite Respinger, Margarethe Stonborough, primario Karl Foltanek, Talla Sjögren (in piedi), Ludwig Wittgenstein, Schönherr-Buchheim, Arvid Sjögren

© Wittgenstein Archive, Cambridge

Haus Wittgenstein, sala da pranzo con mobili di Luigi XVI

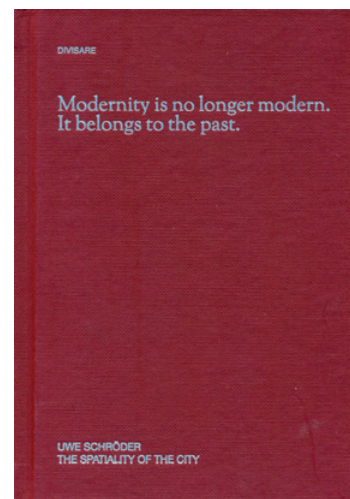
© Wittgenstein Archive, Cambridge

Tutte le foto di Casa Wittgenstein provengono dal taccuino fotografico (10x16 cm) di Ludwig Wittgenstein dedicato alla casa di sua sorella Margarete depositato presso l'Archivio Wittgenstein a Cambridge. Al suo Direttore Michael Nedo va il mio sincero ringraziamento. Le foto sono scattate da Moritz Nahr, un amico di famiglia, sotto la guida di Wittgenstein, autunno 1928 - primavera 1929.

Da notare con quanta cura, delicatezza e perfezione Wittgenstein ha incollato le foto e a fianco di ogni foto ha lasciato una pagina bianca apparentemente muta, una pagina vuota parlante. Come se pensasse all'ultima parte del *Tractatus*, decimale 7, della pregnante e nota frase: *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen / Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere.*







letture

Beatrice Basile e Sergio Massironi

Il gesto sacro. Una conversazione con Mario Botta

Electa, Milano 2020

ISBN: 978-88-918-9010-8

Uno sguardo rivolto al «territorio della memoria»; fermarsi alla distanza utile a leggere i rapporti che ordinano le geometrie generate dal piano verticale delle montagne e quello orizzontale di valli e laghi. Uno sguardo agli spazi conclusi del paesaggio alpestre che già furono ispirazione per le maestranze antiche, luoghi di battesimo per l'architetto svizzero, dove il primo rito che si compie è quello dell'appartenenza.

In questa passeggiata ideale Botta indica i punti cardinali della propria «terra madre», riferimenti capaci di orientare quando si è distanti, partiti per qualche «altrove». Resistenti alle trasformazioni della storia e del tempo, le permanenze rappresentano risorsa inesauribile per l'individuazione dell'identità, salvano dalla diluizione dell'idioma, mettono a sistema la ricchezza delle contaminazioni e delle interferenze culturali, rendendole ogni volta proprie e appropriate.

Osservato da questa prospettiva, nel paesaggio affiorano immagini e tracce che si fanno metafore e simboli: figure che sintetizzano un significato in una forma. Sono segni che tracciano confini entro cui custodire la filigrana fragile dell'unicità, contro quella celebrazione della diversità che troppo spesso, privata di uno «schema di armonica unità», diventa baccano che declassa il frammento alla condizione di maceria.

Con un passaggio di scala l'architetto riconduce la grandezza della natura alla dimensione della città. Là dove l'atto insediativo è azione necessaria e prosaica, il rito arcaico della fondazione lo rende sacro; quel senso di sacro laico che è insito nel gesto di porre una pietra sulla terra come atto di potenza e allo stesso tempo di sodalizio tra l'uomo e la natura. Così il gesto architettonico diventa occasione per riportare la chiarezza di un segno puro nell'inanellarsi complesso degli episodi della città, talvolta sopraffatta dalla velocità delle sue trasformazioni. È attraverso l'imposizione di un limite, con un'operazione di separazione dall'altro, che l'architettura trasforma «luoghi indeterminati in spazi determinati». Tracciato il confine, oltre la soglia del recinto urbano, è ora possibile celebrare l'abitare e sentire l'architettura come luogo che offre conforto, capace di dare corpo all'anima e di conferirle misura, rendendo, almeno per un momento, accessibile agli uomini la dimensione sconfinata dell'universo, ordinata in forme concrete attraverso gli elementi fondamentali del costruire.

Chiara De Felice

Uwe Schröder

Die Räumlichkeit der Stadt/The Spatiality of the City

Divisare Quotes 8, Divisare books, Roma 2019

ISBN: 978-88-5496-038-1

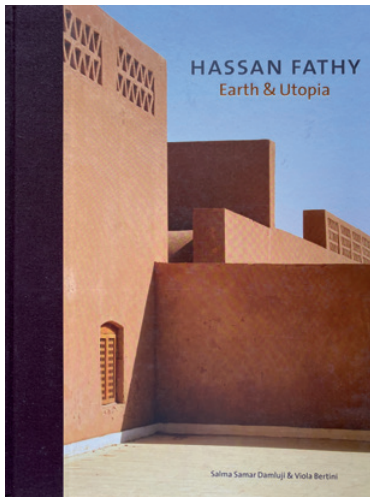
Nel numero di «Firenze Architettura» in cui pubblichiamo la «casa che verrà» di Uwe Schröder, ci piace presentare anche questa sua raccolta di brevi scritti teorici dedicati alla spazialità della città, editi ora nella raffinata cornice numerata della serie rossa di Divisare.

Schröder si interroga andando alle origini, confidando in una riflessione profonda dalla quale occorre oggi ripartire: è lontano dalle mode e si affida ad alcune costanti del pensiero che non dovremo mai perdere di vista.

La corte è il punto di partenza, è il nucleo centrale di un sistema costruito intorno a un originario focolare che – con precise regole – cresce fino a farsi abbazia, piazza e città: luogo esterno caratterizzato tuttavia nel suo costituirsi – al contempo – anche come un «dentro», uno spazio interno circoscritto. *Innere Außenraum* è un apparente ossimoro, in grado di suscitare riflessioni profonde. Albertianamente è l'andirivieni tra casa e città a mettere in movimento i pensieri. Condividiamo la fiducia riposta nell'uso del tipo come elemento costante che si ripete e che, persino nelle sue eccezioni, ci aiuta a cogliere la dinamica tra differenti spazi.

In *Tre spazi per un'architettura della città*, diversi gradi di «interni/esterni» vengono messi in relazione l'uno accanto all'altro e approfonditi in rapporto al loro costituire spazi delimitati: dalla cellula di base, che può essere una stanza o un appartamento, sino al sistema complesso di spazi esterni contenuti entro un limite/recinto/contorno: come la piazza o la strada, per giungere infine al campo aperto, a quell'ambito dell'urbano, cioè, che appartiene alla spazialità della città e del paesaggio. Schröder parte dal presupposto che il sistema così delineato trovi corpo in un continuo scambio tra luoghi centrali e agglomerati cresciuti intorno a questi nuclei. Ci si interroga sulle regole della crescita, su come intorno a un nucleo cresca un complesso. Questa ricerca è un continuo rispecchiamento in cui si confrontano costantemente un dentro e un fuori, una chiusura e una apertura, una unicità e una molteplicità. Azzardando una conclusione si potrebbe immaginare che la riflessione su *inner outer space/Innere Außenraum* sia una sorta di grande analogia atta a farci comprendere il mondo, partendo da spazi noti e commensurabili per conoscere altri luoghi attraverso il disegno e il progetto, insomma la dialettica tra uno e tutto quale *imago mundi*.

Francesco Collotti



Hassan Fathy – Earth and Utopia
Salma Samar Damluji, Viola Bertini
Laurence King Publishing, London 2018
ISBN: 978-17-862-7261-4

Era il 2011 quando Firenze Architettura pubblicò nel numero *Mito Mediterraneo* un saggio dal titolo *Hassan Fathy, poetica del deserto*. Il testo e le straordinarie fotografie delle rovine di New Baris occuparono meritatamente un intero sedicesimo svelando due cose: la potente carica poetica delle architetture dell'autore egiziano ai più ancora anonimo e l'altrettanto intensa forza teorica della ricerca, per certi versi asimmetrica, di Viola Bertini.

Da poco è disponibile un sontuoso libro edito in inglese, dove impaginato e livello di stampa vanno in perfetto parallelo con l'estrema qualità dei contenuti. Una qualità, anzi cura, che è altrettanto rintracciabile nella scelta dei materiali d'archivio e nella costruzione di un indice ben organizzato in due parti: la prima, straordinaria, relativa all'*habitat* intellettuale in cui Fathy ha sviluppato la propria condizione autoriale e la seconda, altrettanto densa, ripercorre per temi la sua immensa attività attraverso un fiume di grafiche, disegni e fotografie. Con questa opera, un vero e proprio trattato monografico definitivo, lo scavo quasi archeologico delle autrici nelle complessità dell'architetto egiziano pare sia arrivato al *climax*. Ma proprio da qui, da quel vasto territorio sconosciuto che si inoltra nelle topografie del Medioriente e dell'Africa, il percorso può proseguire secondo il cambio di prospettiva, una asimmetria appunto, proposto nel libro.

In queste pagine si può desumere infatti il consolidarsi di un nuovo atteggiamento dello studioso occidentale che non esplora più l'Oriente da Occidente ma l'Oriente per l'Occidente. Un cambio del punto di vista necessario per una società come la nostra, che pur vagando in aree culturali oggi un po' confuse, avoca ancora a sé un mandato che forse non le è mai davvero appartenuto.

Come accennato da Alberto Ferlenga nella prefazione, al pari di molti altri autori, da Barragán a Pirkionis, anche Fathy con questo testo può divenire soggetto di una poetica orgogliosamente estranea al *mainstream* e critica verso quella modernità omogeneizzante i cui risultati, dagli Emirati Arabi alle città d'Africa, sono sotto gli occhi di tutti.

Un lavoro che perimetra finalmente le 'fatiche' di Hassan Fathy e fatto, come il libro stesso, di autonoma appropriatezza teorica, in un passato che forse non è mai davvero passato.

Michelangelo Pivetta



Incompiute città di Palermo
«Architettura Civile» n°23/24, 2019
ISSN: 2281-5996

Questo numero monografico della rivista «Architettura civile», diretta da Angelo Torricelli e curata da Marcella Aprile e Giuseppe Di Benedetto, affronta il tema delle «incompiute idee di città possibili» che segnano la storia di Palermo.

Seguendo una precisa sequenza scalare, gli scritti indagano punti di vista differenti e complementari. Leggendo le illuminanti descrizioni di Tomasi di Lampedusa o osservando i panorami dal Monte Pellegrino, ci si allontana dalla città per «immergersi» e coglierne i caratteri e le figure che la compongono (A. Sciascia). La storia urbana di Palermo, letta in chiave operativa, evidenzia: la sua «struttura per assi» e il mutato rapporto col mare e la Conca d'Oro (M. Aprile), le molteplici e reciproche influenze che hanno avvicinato Palermo alle esperienze nordeuropee, importando ed esportando modelli urbani e spazi architettonici con «innesti» dai destini alterni (Di Benedetto); si scoprono affinità con altri casi, portate alla luce grazie ad un «gioco delle somiglianze» strutturato a partire da rappresentazioni storiche non convenzionali (G. Sortino). Nuovi studi sul tracciato antico del Cassaro ne dimostrano l'esistenza con rigore metodologico (G. Ferrarella), mentre in molti passaggi emergono le ferite del «sacco» *extra moenia*. Nel testo sullo ZEN, come in un testamento, Vittorio Gregotti conferma l'ostinata convinzione nelle eroiche premesse di quel lavoro seminale.

Una appassionata narrazione della riscrittura degli spazi di Palazzo Abatellis e dell'incontro con l'*Annunziata* (A. Sciascia), avvia il salto di scala del soggetto dei testi, che continua nella discussione sull'«occupazione sottile» della collezione di luoghi e possibilità ritrovati grazie a Manifesta12 Palermo (intervista di F. Belloni a I. Pestelli Laparelli), con un focus sulle esperienze di «artificazione» sperimentate nel quartiere di Danisinni (E. Di Stefano), per concludere col progetto «interludi silenziosi» ambientato negli Oratori barocchi dei Serpotta (S. Tedesco).

La qualità dei materiali presentati e la loro interdipendenza coi testi è esaltata dalla centralità dedicata all'impaginazione dell'apparato iconografico, e il grande formato della rivista scoraggia una lettura distratta, invitando piuttosto ad una disamina attenta dei suoi contenuti, densi di spunti per ulteriori letture e nuove esperienze progettuali.

Simone Barbi



Lucio Valerio Barbera
La città radicale di Ludovico Quaroni.
Gangemi Editore, Roma 2019
ISBN: 978-88-492-2981-3

«Si tratterà di disegno sia in senso creativo [...] sia nel senso della comunicazione [...]. – E per la città futura – [...] saranno planimetrie, plastici o chissà quale altro tipo di elaborato, che avranno in comune una cosa: d'essere la formulazione grafica gestuale e virtuale di un'idea [...] che architettura comincia a diventare il segno, verso la formazione della struttura nuova della città. [...] Un disegno-idea, l'idea del Piano».

Alcuni passi interrotti della terza lezione di Ludovico Quaroni, anno accademico 1966-1967, conducono dietro i banchi di Valle Giulia.

Poco prima, in fondo all'Aula Magna, alla presentazione del corso, due lunghe tavole appese.

«Un disegno ad una scala realmente geografica, da Roma a Firenze [...] una fascia, ma che dico, una sciarpa multicolore, lucida e cangiante [...] lunga quasi quattro metri che tentava la mano a sfiorarne il fruscio».

Perduti con gli eventi del 1968, per ora è possibile solo chiudere gli occhi e provare a immaginare con l'autore l'immenso inestricabile coloratissimo continuum dei disegni del «Caimano».

Solo nella dialettica finale Muratori-Quaroni, la scala della storia di Barbera torna su frequenze più usuali. Dopo un'iniziale navigazione tra le ripartizioni della Storia, quella intrecciata poi a piccoli paragrafi, è una storia fatta di storie, di memorie, di tante incontrate, riascoltate persone.

I Maestri sono ancora prima professori. I professori sono assistenti. Dai capolavori noti, la ricerca dell'architettura si sposta sulle tesi e sugli esami degli studenti. Tra gli studenti, alcuni dei nomi di oggi.

Affiancando come allievo Quaroni nelle speranze, nelle disillusioni della costruzione della sua città radicale, l'autore dipinge un appassionato schizzo a parole di quel «sentire moderno» del Maestro nel momento più alto del suo insegnamento.

Senza sottacere i precedenti, con l'uscita dalla scuola di Muratori e l'arrivo di Libera, o le pressioni delle contestazioni studentesche, è ricreato il microcosmo delle aule della facoltà romana.

Le porte però sono sempre lasciate aperte a personali fuoriuscite e a spiragli di altri mondi che orbitano attorno, nell'alternata mostra del personale fare Scuola dei singoli maestri e di come veniva poi fatta, insieme, negli anni sessanta a Valle Giulia.

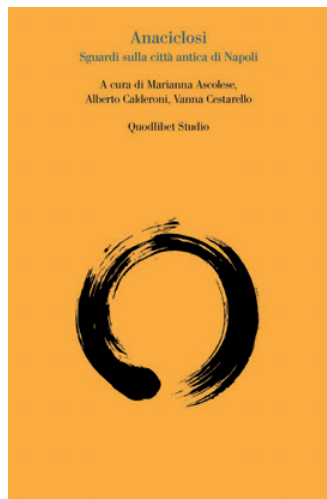
Mattia Gennari



Luciano Semerani
Il ragazzo "dell'luav"
 LetteraVenticidue, Siracusa 2020
 ISBN: 978-88-6242-401-1

In copertina, impressi in oro su fondo color mattone, un elegante cappello Panama e due bretelle decorate adombrano un uomo senza volto; in controcopertina, lo schizzo al tratto di un Toro affaticato sembra guardare sornione il futuro lettore. Già dall'inizio è come se l'autore volesse dichiarare il carattere di fondo di questo volume: una autobiografia affabulante, quasi *en flâneur*, dove episodi vicende e personalità importanti della Storia maiuscola dell'architettura e della cultura italiana della seconda metà del secolo scorso si intrecciano con aneddoti digressioni ritratti volta a volta colti o affettuosamente pittoreschi, in una narrazione insieme profonda e di piacevolissima lettura, che avvicina chi legge in uno stato di empatica partecipazione. Giuseppe Samonà, «il Professore», e Ernesto Rogers, lo «zio Ernesto, insieme amico e maestro», sono due perni di queste memorie, due riferimenti diversi ma uniti nella loro centralità nel periodo di formazione e nella successiva attività adulta di Luciano Semerani, uno dei pochi protagonisti di quella gloriosa stagione dell'architettura italiana fortunatamente (per noi) ancora capace di regalarci gioielli preziosi come questo libro. Centrali sono anche le città dove Semerani ha operato, Trieste, Milano e Venezia, con le rispettive storie, sodalizi, mondi artistici e culturali, nel libro rivissuti quasi in presa diretta: a Milano Brera e i ritrovi al Jamaica con pittori, letterati, compagni di studio nella atmosfera ribollente del dopoguerra, e insieme il «clima di nobiltà» dello studio BBPR in via dei Chiostri e della casa di Rogers in via Bigli; a Trieste le tante iniziative promosse al Museo Revoltella e alla Galleria Arte Viva, fino al rito annuale della celebrazione del Primo Maggio a Conconello, con l'afflusso di tanti amici, architetti, scienziati, artisti, politici, in una fertile ibridazione così tipica di quella città; a Venezia naturalmente lo luav e le tante attività ad esso legate, la Fondazione Masieri, «Phalaris», le connesse esperienze internazionali alla ABK di Vienna, alla Cooper Union di New York, al Centre Pompidou a Parigi. Un'autobiografia insieme personale e generazionale, di una generazione per la quale, dice Semerani, l'amicizia è stata una cosa molto importante. E il sentimento di amicizia è come se percorresse tutte le vicende narrate nel libro, animandole di un calore umano percepibile. Una nota a parte meriterebbe lo stile di scrittura, lieve e avvolgente anche quando tratta di argomenti importanti o di vicende drammatiche come i numerosi ricoveri ospedalieri, in una restituzione piena di scienza e di umanità, degna di ben figurare nel settore letterario della memorialistica. A fine libro resta l'auspicio che l'autore ci voglia far dono di una seconda tappa di questa sua ricostruzione, ad aggiungere un altro pezzo, con l'insostituibile valore della testimonianza diretta, allo spaccato di una generazione e di una stagione ancora fondamentali per l'architettura italiana attuale.

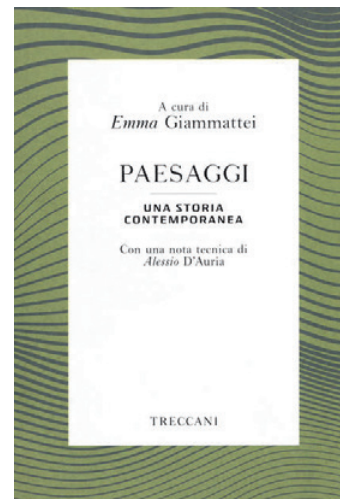
Enrico Bordogna



Anaciclosi. Sguardi sulla città antica di Napoli
 Marianna Ascolese, Alberto Calderoni,
 Vanna Cestarello (a cura di)
 Quodlibet, Macerata 2017
 ISBN: 978-88-2290-132-3

Il volume *Anaciclosi. Sguardi sulla città antica di Napoli*, curato da Marianna Ascolese, Alberto Calderoni e Vanna Cestarello, con testi di Roberta Amirante, Fabrizio Ballabio, Ferruccio Izzo e Roberto Serino, fa emergere con chiarezza la necessità di tornare a riconoscere nel complesso, millenario patrimonio costruito del centro antico di Napoli un'opportunità per la cultura del progetto contemporaneo. La città antica è un «palinsesto da disvelare», catalogo inesauribile di modi dell'abitare con cui nel corso dei secoli si è stratificato l'«insieme di imperfetta meraviglia» – fragile e minacciato – che ancora oggi accoglie le vite dei suoi abitanti. Un luogo fatto di case, unità minime di un sistema spaziale le cui architetture configurano plurimi sfondi del possibile. Nel corso del suo lungo processo di trasformazione la città antica di Napoli ha fatto del suo incessante mutare e del ciclico ritorno a ciò che permane – una «anaciclosi», appunto – il modo in cui dare forma a se stessa, costruendo case per gli uomini attraverso un continuo adattamento ed una solida resilienza formale. Come comprendere questa realtà contemporaneamente intima e civica? «Vedendo» e non «guardando» – scrive Calderoni – la cui lettura sensibile delle caratteristiche fisiche dell'architettura della città cristallizza vivide e sature immagini esperienziali – arricchite dagli scatti di Fulvio Ambrosio, Carmine Covino, Valentina De Rosa e Vincenzo Pagliuca – come testimonianze di quell'«esperienza del vivere architettura» che lega gli architetti ai luoghi in cui è radicato il proprio immaginario – restituendo, dunque, materiale di progetto. I diversi contributi affrontano molteplici caratteri di un unico corpo tenuti insieme dalla volontà di fornire strumenti funzionali alla comprensione di specifici aspetti dell'abitare. Sguardi, appunto, tendenziosi e tutti tesi al riconoscere nell'ambiente fisico della città – dagli «spazi attraversati» alle antiche *insulae* – lezioni per un presente «ipercomplesso» che riconosca nel linguaggio della trasformazione non più occasioni di pura speculazione o algida museificazione, bensì – sostengono con fermezza i curatori – modi in cui il progetto contemporaneo può e deve reinserirsi in quel «processo di mutazione» che nel tempo ha lasciato sopravvivere solo gli «elementi capaci di supportare realmente la vita dell'uomo», dando priorità a quella città «bella» che, in tempi incerti e liquidi, è ciò di cui più necessitiamo.

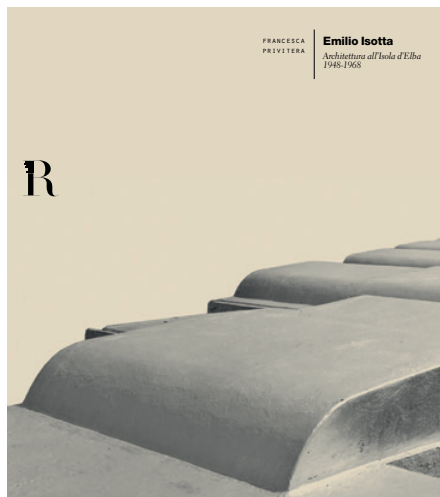
Luigiemanuele Amabile



Paesaggi. Una Storia Contemporanea
 Emma Giammattei (a cura di)
 Treccani, Chivasso (TO) 2019
 ISBN: 978-88-12-00818-6

Il paesaggio, negli ultimi decenni, è diventato l'argomento centrale nelle riflessioni sulla tutela e le trasformazioni del territorio, rendendo sempre più necessario un lavoro multidisciplinare che permetta di affrontare gli obiettivi che la stessa Convenzione Europea del Paesaggio ha posto a base della propria azione. Emma Giammattei traccia una storia contemporanea del tema, la cui parola chiave, paesaggio, trova nel testo la sua declinazione plurale come «minimo comune denominatore» fra i diversi significati e le molte sfaccettature assunte nella storia: dal *locus amoenus* del mondo classico, alle riflessioni contemporanee sul museo all'aperto; dalla pittura del paesaggio, al paesaggio come contesto naturale ecologico; dal paesaggio componente estetica dell'ordinarietà territoriale, potenzialità da valorizzare ai fini turistici, elemento qualificante capace di migliorare la percezione dell'intorno con conseguente aumento della qualità della vita, al paesaggio bene culturale capace di salvaguardare e custodire le tradizioni locali. La ricerca degli aggettivi che «circoscrivono e frammentano» il concetto di paesaggio è una trama ammaliante tra storia, arte, estetica, ecologia e normativa che descrive come il territorio si faccia paesaggio, quando agli elementi visibili si uniscono quelli invisibili dell'«operosità umana», rendendolo pregno di caratteristiche distintive ed identitarie. Parafrasando Heidegger, l'uomo abita quando riesce ad orientarsi ed identificarsi in un ambiente e si identifica nel momento in cui un ambiente è ricolmo della cultura non-materiale di cui ha bisogno. Non casualmente questo indirizzo teorico compare nel Nuovo codice dei beni culturali e paesaggistici del 2004, in cui i beni culturali e paesaggio sono concepiti come «patrimonio identitario dell'intera collettività nazionale». Valorizzare, ripristinare e creare il paesaggio non sono sempre percorsi percepiti in modo perfetto, e lo dimostra la difficoltà nel cogliere consensi che Stato, Enti e comunità locali spesso incontrano. Al di là dei ritardi e difficoltà di applicazioni delle norme, del rapporto dialettico delle varie discipline, spesso anche apertamente conflittuale, Emma Giammattei redige un'enciclopedia del concetto di paesaggio nell'era moderna, ponendosi tra le radici storiche e la necessità contemporanea. Il paesaggio si manifesta, nel libro, come una categoria trasversale, ricca di saperi diversi, prodotto di valenze e valori di molteplici professionalità, strumento di conoscenza e base di riflessioni ed azioni per il futuro.

Federico Gracola



Francesca Privitera
Emilio Isotta. Architettura all'Isola d'Elba 1948-1968
 Didapress, Firenze 2019
 ISBN: 978-88-3338-071-1

Nella sua pubblicazione del 1968 dedicata all'architettura toscana, Giovanni Klaus Koenig dedica ampio spazio all'opera di Emilio Isotta, giovane allievo di Michelucci. Le sue architetture, all'interno del volume, colpiscono per forza espressiva, modernità, adeguatezza.

Da quelle pagine prende avvio il lavoro di Francesca Privitera, un'operazione importante di 'scavo' e restituzione alla luce di una vicenda architettonica e umana sepolta in un immeritato oblio.

Senza l'appoggio di un archivio unitario, Privitera compie un lavoro 'certosino' di ricostruzione di un pensiero critico, procedendo per frammenti sparsi – tracce documentarie, iconografiche e corrispondenza – rintracciati in archivi di diversi autori, pubblicazioni d'epoca e fascicoli conservati presso enti comunali.

Ne emerge una figura insolita, di pensatore indipendente, sempre ai margini dei dibattiti accademici e nazionali, e tuttavia appassionato, ribelle, antidogmatico. Privitera ne sottolinea la visione profondamente etica del mestiere, il forte impegno morale che si attua nell'accorata difesa del paesaggio quale imperativo irrinunciabile.

L'autrice lo presenta attraverso la descrizione delle sue opere elbane, il corpus di lavori più completo per varietà di scala, di tipologia, di riflessioni: alberghi e case vacanze, fronti mare, grattacieli e condomini, di cui si analizza nel dettaglio una specifica selezione che ruota intorno al tema dell'abitare, origine dell'architettura.

L'opera di Isotta, «intransigente di verità», si inserisce così a comporre un nuovo rilevante capitolo nella narrazione di quel moderno 'altro' tutto italiano che si declina nei luoghi, contaminando i linguaggi nuovi con le abitudini antiche delle architetture minori toscane e mediterranee.

La pubblicazione ha duplice importanza, sia storica, sia di metodo. L'analisi della figura professionale e delle architetture consente di travalicare le contingenze specifiche, fornendo un originale punto di vista sui temi del turismo, della tradizione, del rapporto inscindibile tra paesaggio, uomo e architettura. Restituisce doverosa dignità e attenzione ad una lezione rara, proveniente dalla «seconda linea», ma significativa per sensibilità e rigore, ancor più preziosa se si pensa che le opere scelte sono alcune perse, alcune distrutte o stravolte, tutte inedite.

Giulia Fornai



Fabrizio Arrigoni
Fogli. Scritture per l'architettura
 Didapress, Firenze 2018
 ISBN: 978-88-3338-036-0

Attraverso questo volume, Arrigoni ci introduce e accoglie all'interno del suo atelier per mostrarci le carte che ne affollano le scrivanie; 'fogli' densi di concetti e d'immagini quale ricerca preparatoria alla scrittura progettuale d'architettura. Questo non perché i tredici saggi pubblicati presentino l'aspetto di bozze: tutt'altro; la precisione e la densità dello sviluppo narrativo tradiscono un processo lento di stesura, sedimentazione e riscrittura. Piuttosto, dalle pagine emerge una concretezza del tangibile – nella forma di paesaggi, di architetture, di artefatti, di tracce – che riconduce l'indagine dell'autore, anche nei suoi passaggi più astratti, a una dimensione strumentale 'per l'architettura', vista primariamente quale fatto costruttivo.

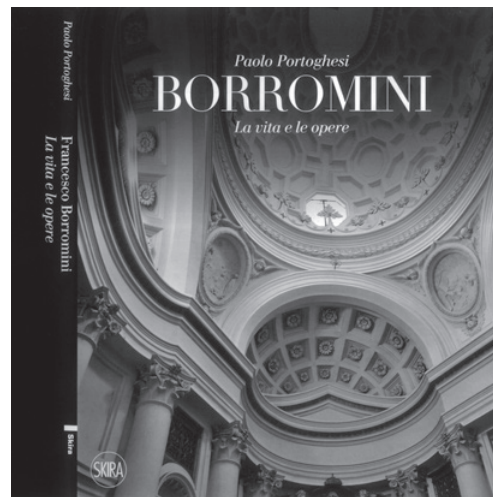
Materia e Tempo s'impongono quali nuclei concettuali attorno ai quali ruotano vari scritti: gli affondi critici sull'opera artistica di Anselm Kiefer e di Jannis Kounellis; le riflessioni sulla rovina e sulla metamorfosi delle forme; il racconto di solidi edifici in mattoni, testimoni della permanenza (Alte Pinakothek, Astley Castle, Yinzhou Museum), e di vetro, negatori delle tracce (Glaspavillon, Vertical Glass House). Spazio e Luce sono i temi cardine del saggio critico sull'opera di Alberto Campo Baeza.

Non resta altresì fuori dall'orizzonte tematico del libro ciò che dell'architettura è prefigurazione, ovvero la composizione e il disegno, quest'ultimo elevato a molto di più di mero strumento prescrittivo: «L'intervallo tra disegno e progetto è lo slargo di una soglia e non l'incisione di un affilato rasoio».

L'ultimo saggio è dedicato alla figura di Adolfo Natalini, al suo percorso professionale tra l'avanguardia utopica degli esordi e la successiva carriera di «architetto».

Il ricco apparato iconografico raccolto in chiusura della pubblicazione – tutto in rigoroso bianconero – restituisce al lettore la costellazione di rimandi, riferimenti, spunti che stanno a monte di questa densa e corposa pubblicazione; una sorta di rete multipolare – assolutamente personale – tra linguaggi, figure, tempi e contesti molto distanti tra di loro quale orizzonte vasto e fecondo per un'architettura 'in potenza'.

Antonio Acocella



Paolo Portoghesi
Borromini. La vita e le opere
 Skira, Milano 2019
 ISBN: 978-88-572-3997-2

Ogni storico si interroga sui motivi che lo spingono a scegliere di affrontare determinati temi: una attenta autoanalisi non può che rilevare aspetti autobiografici che inevitabilmente trovano riflesso nella ricostruzione e interpretazione storica proposta.

Il caso di Paolo Portoghesi e il Barocco romano, e più specificamente l'opera e la personalità di Borromini, costituisce un esempio tanto più pregnante in quanto unisce il rigore intellettuale dello storico, e le scelte nette e spesso controcorrente del progettista. Nell'introduzione è lo stesso Portoghesi a evidenziare questa «straordinaria convinzione tipicamente borrominiana: che sia lecito attingere nella progettazione alle fonti storiche più diverse, lontane nel tempo e nello spazio, perché si attinge così a una fonte metamorfica e inesauribile».

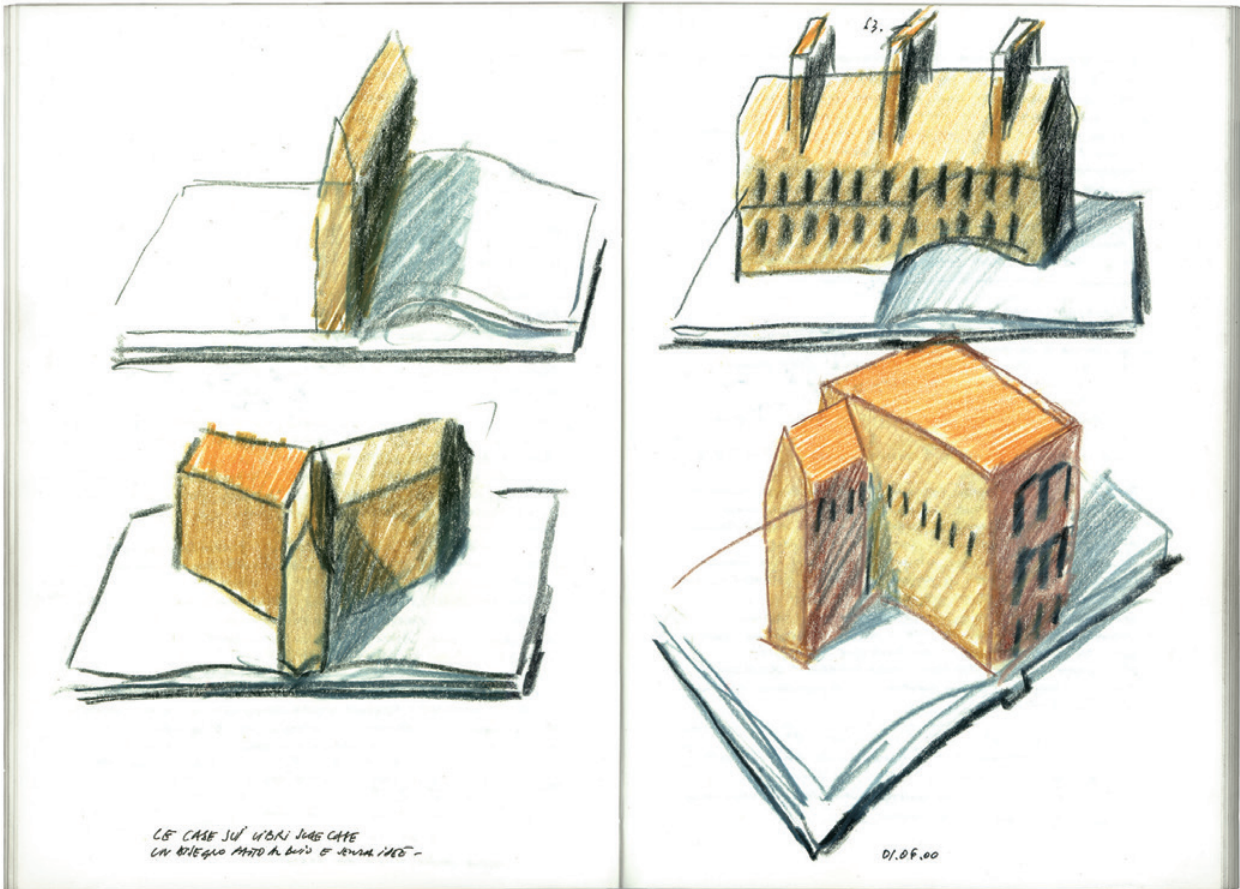
Portoghesi ha dedicato a Borromini letture fondamentali, ora riproposte in una narrazione piana e comunicativa. La monografia riprende temi affrontati in più di mezzo secolo di contributi sempre incentrati su una felice capacità di lettura formale dell'organismo architettonico, con pionieristiche ricerche sulla luce, la cromia, i materiali, e una rara introspezione psicologica e spirituale della difficile personalità dell'architetto. Le pur sintetiche pagine dedicate ai quasi mille libri posseduti da Borromini, e quindi alle sue letture e al suo universo intellettuale, sono in questo senso significative.

Delle composizioni geometrico-proporzionali più complesse, dai rimandi alla grandezza di Michelangelo, al classicismo e al tardo antico, che Borromini persegue in tutta la sua opera, Portoghesi evidenzia la semplicità adamantina, naturalistica – classica e gotica – come nelle osservazioni sulla mancanza in natura dell'angolo retto, e nell'adesione a un antropomorfismo che porta l'architetto a dichiarare, in relazione alle critiche al progetto per i Filippini: «le porte vogliono essere in mezzo alle facciate delle fabbriche così come sia la bocca che è in mezzo alla faccia degli uomini e le finestre di qua e di là come sono gli occhi».

Il volume di Portoghesi trova infine ulteriori punti di forza in una cura editoriale estrema, e nella ricchezza dell'apparato illustrativo. Un percorso iconografico perfettamente integrato al testo ma, come nella prima edizione del fondativo *Roma barocca* (1966), parallelo e autonomo, dove le fotografie autografe di Portoghesi si fanno strumento interpretativo imprescindibile.

Mario Bevilacqua

In ricordo di Adolfo



LE CASE SUI LIBRI
UN RITRATTO DI ADOLFO NATALE

D. 88.00

Adolfo Natalini
Le case sui libri, quaderno nero n. 62, aprile 2000

Università degli Studi di Firenze - DiDA Dipartimento di Architettura

Direttore - Giuseppe De Luca - **Professori ordinari** - Fabrizio Franco Vittorio Arrigoni, Gianluca Belli, Stefano Bertocci, Mario Carlo Alberto Bevilacqua, Roberto Bologna, Susanna Caccia Gherardini, Fabio Capanni, Elisabetta Cianfanelli, Francesco Collotti, Angelo D'Ambrisi, Giuseppe De Luca, Mario De Stefano, Maurizio De Vita, Antonio Lauria, Giuseppe Lotti, Saverio Mecca, Raffaele Paloscia, Daniela Poli, Fabrizio Rossi Prodi, Francesca Tosi, Paolo Zermani - **Professori associati** - Francesco Alberti, Gianpiero Alfarano, Laura Andreini, Barbara Aterini, Elisabetta Benelli, Carlo Biagini, Alberto Bove, Alessandro Brodini, Riccardo Butini, Giuseppe Alberto Centauro, Carmela Crescenzi, Maria De Santis, Maria Antonietta Esposito, Fabio Fabbrizzi, David Fanfani, Emanuela Ferretti, Paola Gallo, Giulio Giovannoni, Laura Giraldo, Maria Rita Gisotti, Lamia Hadda, Anna Lambertini, Valeria Lingua, Flaviano Maria Giuseppe Lorusso, Fabio Lucchesi, Alberto Manfredini, Pietro Matracchi, Tessa Matteini, Alessandro Merlo, Emanuela Morelli, Raffaele Nudo, Giovanni Pancani, Gabriele Paolinelli, Michele Paradiso, Camilla Perrone, Claudio Piferi, Giacomo Pirazzoli, Alberto Pireddu, Francesca Privitera, Paola Puma, Giuseppe Ridolfi, Alessandra Rinaldi, Luisa Rovero, Claudio Saragosa, Marcello Scalzo, Simone Secchi, Nicoletta Setola, Carlo Terpolilli, Giorgio Verdiani, Andrea Innocenzo Volpe, Iacopo Zetti, Alberto Ziparo - **Ricercatori** - Elisabetta Agostini, Mauro Alpini, Giovanni Anzani, Ferruccio Canali, Antonio Capestro, Stefano Carrer, Alessandra Cucurnia, Cecilia Maria Roberta Luschi, Francesca Mugnai, Michelangelo Pivetta, Andrea Ricci, Rossella Rossi, Tommaso Rotunno, Marco Tanganelli, Stefania Viti, 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, Marco Marseglia, Luca Marzi, Isabella Patti, Carlo Pisano, Riccardo Renzi, Rosa Romano, Antonella Trombadore, Matteo Zambelli - **Responsabile amministrativo** - Jessica Cruciani Fabozzi - **Personale tecnico/amministrativo** - Francesco Algostino, Stefano Antonelli Tognozzi Moreni, Paolo Arcangioli, Cinzia Baldi, Rossana Baldini, Lorenzo Bambi, 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, Grazia Poli, Rita Primavera, Tania Salvi, Laura Sechi, Antonio Strano, Donka Tatangelo - **Personale tecnico/amministrativo a tempo determinato** - Tommaso Borghini, Eleonora Cecconi, Susanna Cerri, Andrea Pasquali, Alessandro Spennato.

ISSN 1826-0772



9 771826 077002 >