

FIRENZE architettura

2.2021



cultura



Periodico semestrale
Anno XXV n.2
€ 14,00
Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:
Biblioteca Palatina, Parma
Foto © Massimo Listri



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 XXV n. 2 - 2021

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

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997

Direttore Responsabile - Giuseppe De Luca

Direttore - Paolo Zermani

Comitato scientifico - Jesús Aparicio, Fabrizio Arrigoni, Alberto Campo Baeza, Ulrich Brinkmann, Fabio Capanni, Massimo Carmassi, Francesco Cellini, Francesco Collotti, João Luís Carrilho da Graça, Hidenobu Jinnai, Hilde Lèon, Fabrizio Rossi Prodi, Uwe Schröder, Elisa Valero Ramos

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

Grafica e Dtp - Elia Menicagli - DIDA Dipartimento di Architettura

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

Copyright: © The Author(s) 2021

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

published by

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

via Cittadella, 7, 50144 Firenze Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

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

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

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

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

chiuso in redazione dicembre 2021 - stampa Officine Grafiche Francesco Giannini & Figli S.p.A. Napoli

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

FIRENZE architettura

2.2021

editoriale	Cultura <i>Paolo Zermani</i>	3
cultura	Cultura e spazio del contemporaneo <i>Giovanni Chiaramonte</i>	18
	David Chipperfield – Restauro della Neue Nationalgalerie, Berlino <i>Francesca Mugnai</i>	26
	Manuel e Francisco Aires Mateus – Ristrutturazione del Colégio da Trindade, Coimbra <i>Riccardo Butini</i>	38
	Elisa Valero Ramos – Ampliamento della Scuola Cerrillo de Maracena, Granada <i>Francesca Privitera</i>	50
	Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni – Musealizzazione dell'Aula meridionale del battistero della basilica patriarcale, Aquileia <i>Fabio Fabbrizzi</i>	62
	Max Dudler – Biblioteca Folkwang, Essen <i>Simone Barbi</i>	74
	Dorte Mandrup – Wadden Sea Center, Ribe <i>Michelangelo Pivetta</i>	86
	Fotografie del viaggio in Grecia di Emilio Cecchi <i>Caterina Lisini</i>	98
	Sguardi di architetti dall'Accademia Americana di Roma <i>Andrea Volpe</i>	110
	Le scenografie di Mario Sironi al Maggio Musicale Fiorentino <i>Gabriele Bartocci</i>	122
	John Hejduk e l'Architettura come costruzione di sistemi di pensiero <i>Luca Cardani</i>	134
	La Biblioteca Schocken di Erich Mendelsohn a Gerusalemme <i>Edoardo Cresci</i>	146
	La nuova Sapienza di Roma. L'immagine oltre il simbolo <i>Guia Baratelli</i>	156
	Fondazione Casa Morra a Napoli <i>Agostino De Rosa</i>	166
	Mike Nelson a Parma. Agri-cultura <i>Paolo Zermani</i>	178
letture	<i>Francesco Collotti, Chiara De Felice, Carlo Gandolfi, Giuseppe Cosentino, Francesco Collotti</i>	186

Cultura Culture

Per secoli la vicenda dell'Occidente europeo ha visto coincidere l'opera di architettura con una precisa manifestazione di cultura. Il sistema di valori che ha retto la civiltà greca, come quella romana e, tanto più, quella conseguente la rifondazione medioevale, poneva senza dubbio l'opera quale elemento sostanziale, tassello e manifesto della costruzione culturale su cui si fondavano quelle società, anche quando si trattava di espressioni profondamente differenti, se legate alla rappresentazione di un potere politico, economico o religioso

Ciò è valso, nel passato, non soltanto per le opere palesemente vocate a una funzione rappresentativa e monumentale, ma anche per le espressioni più povere generate dal contesto sociale, per effetto di una condizione che le ancorava, da sempre, a uno stretto rapporto con l'origine e la natura dell'ambiente ove potevano manifestarsi.

La cultura si esprimeva come mutazione della condizione di natura, ma mantenendosi con quest'ultima in una aperta interlocuzione.

È a partire dal '900 che, per l'uomo occidentale, non preparato ad affrontare l'avanzamento della tecnica, di per sé inarrestabile, ha inizio un processo di progressiva perdita di controllo culturale di ciò che viene dichiarato progresso.

«Ora» scrive Romano Guardini proprio in quel frangente, nel 1923 «come si pone questo mondo umano rispetto al mondo della pura natura? Necessariamente il primo si allontana dall'altro. Il mondo dell'uomo innalza i fenomeni naturali e i loro rapporti introducendoli in un'altra sfera, quella del pensato, del voluto, dello stabilito, del costruito, che in un modo o nell'altro

For centuries, the history of Western Europe has seen the work of architecture coincide with a specific manifestation of culture.

The system of values that governed both the Greek and Roman civilisations and, even more so, that which followed the Mediaeval process of re-foundation, undoubtedly placed the work as an essential element, as a piece or manifesto of the cultural construction on which those societies were founded, even when it was a question of profoundly different expressions, depending of whether they were linked to the representation of a political, economic or religious power.

This was true, in the past, not only for works that were clearly aimed at a representative and monumental functions, but also for humbler expressions generated by the social context, as a result of a condition that had always anchored them in close relationship to the origin and nature of the environment in which they could be manifested.

Culture expressed itself as a transformation of the condition of nature, yet maintaining with it an open dialogue.

It is from the early 20th century that for Western man, unprepared as he was to deal with the unstoppable advancement of technology, a process begun which entailed a progressive loss of cultural control of that which is considered progress.

“Now”, writes Romano Guardini precisely at that very juncture, in 1923, “how does this human world place itself in relation to the world of pure nature? The first necessarily distances itself from the other. The world of man lifts the natural phenomena and their relationships and introduces them into another sphere, that of the thought, the willed, the established, the constructed, all of which,

sono sempre lontani dalla natura: la sfera delle realtà culturali». «Così, a prima vista, ogni cultura sembra portare in sé qualcosa di ostile alla natura, di irreali, di artificiale [...] Una tale cultura è lontana dalla natura, per l'essenza stessa di quel rapporto; pur tuttavia resta così vicina ad essa, è ad essa unita da così elastici legami, che questa 'cultura' rimane naturale, sì che la linfa vitale della natura può ancora circolare in essa».

«Prendi una barca a vela» spiega Guardini «Sul lago di Como ne navigano ancora, grosse, capaci di portare pesanti carichi. Ma le masse del legno e della tela si armonizzano così perfettamente con la forza del vento, da sembrare diventar leggere [...] Riesci a sentire quale meravigliosa manifestazione di cultura sta nel fatto che l'uomo, in virtù di un legno ricurvo e debitamente connesso e di una tela tesa, possa signoreggiare sull'acqua e sul vento?».

L'esempio della barca a vela è usato da Guardini per introdurre il passo successivo, in cui l'uomo, per effetto della sempre più pressante presenza della tecnica, finisce per divenire esso stesso strumento e vittima e il suo operare, esce da una condizione di cultura per aderire a una sorta di dipendenza che oggi, cent'anni dopo, è dilagata fino a costringerlo a riflettere su come difendersi da quell'autoritaria invadenza.

«Con ciò nasce qualcosa di nuovo, tutto un mondo di opere, di pianificazioni, di installazioni, di organismi che non sono più determinati dalla condizione vivente e organica dell'uomo [...] Un mondo governato da un'attitudine umana che parimenti ignora la misura organica, che non si sente più vincolato dalla vivente unità umana, né costretto nel suo raggio d'azione organico; che, anzi, ritiene ora meschini, ristretti i limiti che, per il tempo passato, costituivano il più alto perfezionamento, la saggezza, la bellezza, la pienezza di vita».

Guardini si affaccia, infine, nella sua profetica analisi di un secolo fa, al davanzale della fiducia: «Vedo, infatti, una architettura in cui il prodotto tecnico ha trovato la sua forma vera. Questa forma non è un apporto dell'esterno, ma viene dalla medesima origine del prodotto tecnico stesso».

Il giudizio del teologo tedesco è supportato, in quel momento, dalla conoscenza delle opere di Schwarz e di Mies, di cui è amico, e confortato dalla fiducia nel supremo disegno divino. Questa fiducia non è stata ripagata dai decenni successivi e ciò si intreccia con la profezia di Martin Heidegger nell'intervista a «Der Spiegel» del 1964: «Soltanto un Dio ci può salvare» e «Tutto ciò che resta è una situazione puramente tecnica. Non è più la terra quella su cui l'uomo oggi vive».

La tecnica infatti, non ha finalità di verità, ma soltanto strumentali, tra cui la propria riproduzione all'ennesima potenza, e ciò ha portato alla negazione del pensiero e all'annichilimento della cultura che ha reso l'uomo da soggetto a oggetto e l'etica pat-etica.

Lo scacco necessario al nostro tempo, dopo la delega in bianco affidata alla tecnica, torna al ruolo trasformato della cultura e al saperla riconoscere nel concetto fondativo del pensiero ramemorante, che è altro dal pensiero calcolante.

«Ciò che qui vediamo sorgere non trae più la sua origine dall'uomo – in ogni modo non dall'uomo come è vissuto finora. Non regna più alcuna coscienza dello spazio commisurata all'organismo umano, né il sentimento della forma, né il senso delle proporzioni; tutto questo è sostituito da una logica razionale e meccanica. La misura umana è scomparsa. Non c'è più misura sia nel grande che nel piccolo, sia nella statica che nella dinamica». Cercando oggi di comprendere se il nostro lavoro nell'architettura possa ancora contenere una valenza valoriale, intesa nel

in one way or another, are always far away from nature: the sphere of cultural realities».

“For this reason, at a first glance, every culture seems to carry in it something that is hostile to nature, something unreal, artificial [...] Any such given culture is distant from nature due to the very essence of that relationship; yet it remains so close to it, united to it by ties which are so elastic, that the 'culture' in question remains natural, thus ensuring that the lifeblood of nature can still circulate in it”.

“Take a sailboat”, Guardini explains, “Some still navigate on the lake of Como, large, capable of carrying heavy loads. Yet the masses of timber and canvas are so perfectly harmonised with the force of the wind, that they seem to become light [...] Can you feel what a wonderful expression of culture lies in the fact that man, by virtue of a curved piece of wood, properly connected to a taut canvas, can dominate the water and the winds?”.

The example of the sailboat is used by Guardini in order to introduce the subsequent step, in which man, as a result of the increasingly heavy presence of technology, ends by becoming himself a tool and victim of its operation, thus leaving a condition of culture and falling into a sort of dependency which today, a hundred years later, has spread to such an extent that he is forced to reflect on how to defend himself from its tyrannical intrusiveness.

“In this way something new is born, a whole world of works, of plans, of installations, of organisms that are no longer determined by the living and organic condition of man [...] A world governed by a human attitude which equally ignores the organic measure, that no longer feels itself connected to the living human unity, nor bound within its organic radius of action; which, as a matter of fact, now considers as petty and narrow those limits that in the past constituted the highest refinement, wisdom, beauty and the fullness of life”.

In his prophetic analysis developed a century ago, Guardini seems to glimpse a glimmer of trust: “I see, in fact, an architecture whose technical product has found its true form. This form is not an exterior contribution, but rather comes from within the technical product itself”.

The opinion of the German theologian was supported, at the time, by the knowledge of the works by Schwarz and Mies, who was his friend, and comforted by his faith in the supreme divine plan.

This faith was not rewarded during the following decades, and this becomes intertwined with Martin Heidegger's prophecy expressed in his interview with *Der Spiegel* in 1964: “Only a God can save us” and “All our relationships have become merely technical ones. It is no longer upon an earth that man lives today”.

Technology, in fact, is not aimed at the truth, but has only instrumental purposes, including its own reproduction to the Nth power, and this has led to the negation of thought and the annihilation of culture, which in turn has transformed man from subject to object and made ethics pat-etical.

The necessary check to our time, after the blank proxy entrusted to technology, returns to the transformed role of culture and to the ability to recognise it in the founding concept of the remembering thought, which is different from the calculating thought.

“What we see arising here no longer draws its origin from man – at any rate not from man as he has lived up to now. There no longer reigns any consciousness of space commensurate with the human organism, nor the feeling for form, nor the sense of proportion; all of this has been replaced by a rational and mechanical logic. Human measure has disappeared. There is no longer any measure in either the large or the small, in statics or dynamics”.

In trying to understand today whether our work in architecture may still contain value, in the sense of contributing to an expression of

senso di contributo a una espressione di cultura, o, al contrario, un complice apporto agli svolgimenti dettati dal mercato, siamo dunque di fronte a una scelta. Solo nel primo caso l'opera, a qualsiasi scala si manifesti, può riconoscersi come tassello di un ideale mosaico di ricostruzione, plausibilità, trasmissione del sapere rispetto alla decomposizione odierna.

Ciò vale a dire che unicamente assume senso il fare architettura se ciò si colloca all'interno di quella cultura intesa come stato cosciente che riconosce priorità all'uomo e non al sistema astratto e artificiale che ne ha sostituito, negli ultimi decenni, la centralità.

Solo la consapevolezza di questa necessità potrà farci intravedere, nel nostro tempo disperante, non certo un risorgivo «bianco mantello di chiese», abbazie e cattedrali come opere di elevazione culturale e artistica e luoghi deputati del sistema sociale, quale ebbe a descrivere Paolino da Nola nella rinascita europea conseguente all'anno Mille, ma almeno, più modestamente, un tessuto di testimonianza e resistenza di cui l'Europa è orfana da tempo.

Ogni piccolo o grande nostro atto potrà, in tal senso, essere effetto di una costruzione di cultura, trovando posto in una logica geografia del pensiero, o astrarsi nella galassia sempre più estesa del cosiddetto ambiente tecnico, in cui, perduto il concetto di luogo, ci si limita a considerare ogni luogo secondo i criteri del linguaggio mediatico.

«Per poterci rendere padroni del nuovo» osserva Guardini «dobbiamo in giusto modo penetrarlo. Dobbiamo dominare le forze scatenate onde farle attendere alla elaborazione di un ordine nuovo, che sia riferito all'uomo».

«Ma, in ultima analisi, quest'opera non può compiersi ove si prendano come punto di partenza i problemi tecnici: essa è resa possibile solo partendo dall'uomo vivente».

Paolo Zermani

culture, or whether, on the contrary, it has become an accomplice to the developments dictated by the market, we are faced with a choice. Only in the first case can the work, at any scale, be recognised as a piece of an ideal mosaic of reconstruction, plausibility and transmission of knowledge vis-à-vis our current process of decomposition.

This is to say that architecture only makes sense if it is placed within a culture that is understood as a conscious state that gives priority to man and not to the abstract and artificial system which, over the past few decades, has replaced him from his central role.

Only the awareness of this necessity will allow us to glimpse, in our despairing times, if not a resurgent “white cloak of churches”, abbeys and cathedrals as works of cultural and artistic elevation, designated by the social system, as described by Paulinus of Nola in the European rebirth following the year 1000, at least, more modestly, a fabric of testimony and resistance of which Europe has been orphaned for quite some time.

In this sense, every act of ours, whether small or big, can be the result of a construction of culture, and find its place in a logical geography of thought, or else be abstracted in the ever-expanding galaxy of the so-called technical environment, in which, having lost the concept of place, we limit ourselves to considering every place according to media language criteria.

“In order to become masters of the new”, Guardini points out, “we must penetrate it in the right way. We must dominate the forces that have been unleashed in order to make them wait for the creation of a new order, which refers to man”.

“But, in the final analysis, this work cannot be accomplished taking technical problems as the starting point: it is only possible if we begin from the living man”.

Translation by Luis Gatt



Biblioteche
Biblioteca Braidense, Milano
Foto © Massimo Listri



*Biblioteche
Biblioteca Teresiana, Mantova
Foto © Massimo Listri*



Biblioteche
Biblioteca Marciana, Venezia
Foto © Massimo Listri



Biblioteche
Biblioteca Palatina, Parma
Foto © Massimo Listri



Biblioteche
Biblioteca dell'Accademia delle Scienze, Torino
Foto © Massimo Listri



*Biblioteche
Biblioteca di Fermo
Foto © Massimo Listri*



Biblioteche
Biblioteca Malatestiana, Cesena
Foto © Massimo Listri



*Biblioteche
Biblioteca Vaticana, Roma
Foto © Massimo Listri*



Biblioteche
Biblioteca Laurenziana, Firenze
Foto © Massimo Listri



*Biblioteche
Biblioteca di San Marco, Firenze
Foto © Massimo Listri*



Biblioteche
Biblioteca Girolamini, Napoli
Foto © Massimo Listri



Biblioteche
Biblioteca della Certosa di Padula, Salerno
Foto © Massimo Listri

In the transcendent gaze of man, through the living matter of nature, consciousness creates, projects and shapes in the exterior a new and living image of the world. In Chiaramonte's experience, the image is precisely man's consciousness of not being able to coincide with the reality of the given nature, not even with the reality that he himself is, in the awareness of his own life as a dimension that is irreducible to death.

Cultura e spazio del contemporaneo The space of the contemporary

Giovanni Chiaramonte

Le forme greche di Sicilia insepolti e abbandonate ai confini d'Europa sui bordi del Mare Mediterraneo, i profili monumentali di mattone e travertino della Città Eterna e della campagna romana, come i volumi armonici alzati da Palladio sull'orizzonte della pianura padana, riscoperti nella tradizione del 'viaggio in Italia', hanno dato vita alla svolta più radicale tentata e compiuta dalla civiltà dell'uomo. Tra archeologia, letteratura, architettura, è la scena millenaria del paesaggio italiano a strutturare l'innovativa progettualità di Karl F. Schinkel, Jakob I. Hittorff, Leo von Klenze che origina il Moderno¹. Sono le pietre e i luoghi di queste antiche rovine a dare inizio e fondamento a quella permanente "tradizione del nuovo", che muterà irreversibilmente la coscienza dell'uomo europeo e la sua visione del mondo, rivoluzionando il metodo di ogni storia, di ogni teoria, di ogni tecnica della rappresentazione e della produzione artistica.

Queste stesse pietre, questi stessi luoghi che hanno creato e sviluppato l'idea dell'Occidente come memoria, ovvero come unità dialettica delle culture originarie da epoche, nazioni, lingue diverse, sulla base dell'arte greca a partire da Omero, suscitano sentimenti drammaticamente opposti in uno dei primi grandi scrittori del Nuovo Mondo. Ne *Il fauno di marmo*, pubblicato nel 1860 e considerato dall'autore l'opera più alta e riassuntiva dell'intera sua vita, Nathaniel Hawthorne racconta di «qual paurosa città sia Roma e di qual terribile peso incomba in essa sulla vita umana»². Per il romanziere del New England, educato alle utopie e ai valori costitutivi degli Stati Uniti, «tutte le città dovrebbero potersi purificare col fuoco e con la distruzione, ogni mezzo secolo. Altrimenti diventano rifugi ereditari di malattie e

The Greek forms of Sicily, unburied and abandoned on the borders of Europe and on the edges of the Mediterranean Sea, the monumental brick and travertine outlines of the Eternal City and the Roman countryside, as well as the harmonious volumes built by Palladio on the horizon of the Po Valley, rediscovered in the tradition of the 'journey to Italy', resulted in the most radical breakthrough ever attempted or accomplished by the civilisation of mankind. Between archaeology, literature and architecture, it is the millenary scene of the Italian landscape that provides the structure to the innovative design and planning of Karl F. Schinkel, Jakob I. Hittorff and Leo von Klenze, which gave birth to the Modern¹. It is the stones and places of these ancient ruins that give rise to the permanent "tradition of the new", which will irreversibly change the consciousness of European man and his vision of the world, revolutionising the method of every history, every theory, and every technique of representation and artistic production.

These same stones, these same places that have created and developed the idea of the West as memory, in other words as a dialectical unity of cultures originating from different ages, nations and languages, and based upon Greek art, beginning with Homer, generated powerfully contrasting feelings in one of the first great writers of the New World. In *The Marble Faun*, published in 1860 and considered by the author himself as his most exceptional work, as well as the one that best summarises his entire life, Nathanael Hawthorne tells us "what a fearsome city Rome is and what a terrible burden it is on human life"². For the novelist from New England, educated in utopias and in the constituent values of the United States, "all cities should be able to purify themselves



Foto © Giovanni Chiamonte
Evora, 1995

infezioni, rendendo impossibili quei miglioramenti che si devono di continuo apportare alle sedi e alle edificazioni umane. [...] Così possiamo elevare abitazioni quasi imperiture ma non possiamo evitare che diventino vecchie e piene di esalazioni mortali, fantasmi e macchie di sangue; abitazioni come se ne vedono dovunque in Italia, dai tuguri ai palazzi. Dovreste venire con me nella mia patria. [...] In quella terra fortunata, ogni generazione ha da sopportare solo i suoi peccati e i suoi dolori. Qui invece pare che tutto lo stanco passato si accumuli sulle spalle del presente»³. In un giudizio dai tratti totalmente estranei e impensabili alla cultura europea del tempo, per l'americano Hawthorne non ci può essere alcun elemento del passato capace di essere utilizzato come strumento progettuale e costruttivo della vita presente: è quindi la dimenticanza, l'oblio e non la memoria, l'unica forza veramente capace di muovere il progresso infinito richiesto dalla modernità. In Italia «quantunque morte a tutti gli scopi per cui oggi si vive, le località hanno i loro gloriosi ricordi [...] città senza vita, ognuna delle quali fu, quattro o cinque secoli fa, la culla d'una scuola d'arte; né esse hanno dimenticato l'orgoglio per quei vecchi quadri ormai anneriti e per quegli affreschi quasi svaniti. [...] Ma ora che i colori si sono tanto miseramente velati [...] l'artista più bravo dopo Cimabue o Giotto o il Ghirlandaio o il Pinturicchio sarà colui che coprirà reverente con la calce i loro deturpati capolavori»⁴.

Come nell'architettura di Schinkel e Hittorff, anche in Goethe e Keats l'attraversamento del paesaggio classico è un elemento poetico necessario alla propria scrittura, addirittura indispensabile alla possibilità stessa della propria opera di accedere alla realtà contemporanea e di rivelarne un aspetto di verità. In Hawthorne la scelta dell'Italia come ambientazione del romanzo è dovuta invece alla motivazione contraria, al fatto che questa può offrire «una specie di cinta poetica o magica dove la realtà quotidiana non appare con la cruda durezza che ha, e che le occorre avere, in America», perché «romanzo e poesia, edera, licheni e rampicanti hanno bisogno di ruderi per fiorire»⁵. Il paesaggio italiano, in Hawthorne è, e vuole essere, un puro artificio letterario, un vuoto simulacro, un vero-falso fondale sapientemente costruito per occultare l'insostenibile 'natura' del paesaggio americano ancora deserto di ogni 'storia', nella piena coscienza di non saperne svelare l'assoluta e ancora non dicibile novità, nella constatata impossibilità narrativa di poterne affrontare direttamente il racconto. Racconto che potrà essere iniziato solo dai fotografi: Timothy O'Sullivan, George Barnard, William Jackson, Carleton Watkins, impegnati prima tra le rovine di Atlanta e Richmond durante la guerra civile, operanti poi nell'epica visione della scoperta e della conquista dei territori dell'Ovest fino alla California e all'Oregon⁶. L'occultamento narrativo di Hawthorne è frutto della non più conciliabile dialettica tra dimenticanza e memoria, dell'ormai insolubile dissidio tra «menzogna romantica e verità romanzesca»⁷ come direbbe René Girard, e palesa per la prima volta la distanza estrema tra il versante americano e quello europeo del Moderno. Se il XX secolo sarà il secolo americano, *Il fauno di marmo* prefigura e anticipa tutto un importante filone del cinema di Hollywood, da *Vacanze romane* a *Ben Hur*, sino alla dichiarata ispirazione piranesiana di Ridley Scott nel suo capolavoro *Blade Runner*, e questo romanzo di metà ottocento si pone come la prima pietra dei duplicati di Piazza San Marco e del Ponte di Rialto che saranno costruiti cent'anni dopo a Disney World e Las Vegas.

Spazio Futurista

Nel 1914 Umberto Boccioni, nelle sue «violentissime affermazioni di fede nella modernità», parte dalla «necessità di

by fire and destruction, every half century. Otherwise they become hereditary refuges of disease and infection, making those improvements that must continually be made to human settlements and buildings impossible. [...] In this way we can raise dwellings that are almost everlasting, yet we cannot prevent them from becoming old and full of deadly exhalations, ghosts and bloodstains; dwellings such as can be seen everywhere in Italy, from hovels to palaces. You should come with me to my homeland. [...] In that fortunate land, each generation has only its own sins and sorrows to bear. Here, instead, it seems that the whole of the tired past accumulates on the shoulders of the present»³. In a judgment whose traits were completely alien and unthinkable for the European culture of the time, for the American Hawthorne no element of the past can serve as a useful planning and constructive tool for the present life: the only force truly capable of moving the never-ending progress required by modernity is therefore forgetfulness, in other words oblivion and not memory. In Italy «although dead to all the purposes for which we live today, each place has its glorious memories [...] lifeless cities, each of which was, four or five centuries ago, the cradle of a school of art; nor have they forgotten the pride for those old paintings now blackened and for those frescos which have almost completely faded. [...] But now that the colours have been so miserably veiled [...] the greatest artist after Cimabue, Giotto, Ghirlandaio or Pinturicchio, will be the one who will reverently cover their tarnished masterpieces with lime»⁴.

As in the architecture of Schinkel and Hittorff, in Goethe and Keats the traversing of the classical landscape is a poetic element necessary to their writing, even indispensable to the very possibility of their work to access contemporary reality and reveal an aspect of truth. In Hawthorne, the choice of Italy as the setting for his novel is due instead to opposite reasons, to the fact that it can offer «a sort of poetic or magical enclosure where everyday reality does not appear with the crude harshness that it has, that it needs to have, in America», because «novel and poetry, ivy, lichen and creepers all need ruins in order to blossom»⁵. The Italian landscape in Hawthorne is, and wishes to be, a pure literary artifice, an empty simulacrum, a true-false backdrop cleverly constructed to conceal the unbearable 'nature' of the American landscape, which is still void of any 'story', in the full awareness of not knowing how to reveal the absolute and still unspeakable novelty, in the ascertained narrative impossibility of being capable of dealing with the story directly. A narrative that would only begin with photographers: Timothy O'Sullivan, George Barnard, William Jackson, or Carleton Watkins, active first among the ruins of Atlanta and Richmond during the Civil War, then operating in the epic vision that surrounded the discovery and conquest of the territories of the West, as far as California and Oregon⁶. Hawthorne's narrative concealment is the result of the dialectic, no longer reconcilable, between oblivion and memory, of the now unsolvable discord between «romantic lie and fictional truth»⁷, as René Girard would put it, revealing for the first time the extreme distance between the American and European sides of the Modern Age. If the 20th century was to be the American century, *The Marble Faun* predicts and anticipates an important genre of Hollywood cinema, from *Roman Holiday* to *Ben-Hur*, or Ridley Scott's declared Piranesian influences in his masterpiece *Blade Runner*, and thus this mid-19th-century novel stands as the foundation stone for the duplicates of St. Mark's Square and the Rialto Bridge that would be built a hundred years later at Disney World and Las Vegas.

Futurist space

In 1914, Umberto Boccioni, in his «violent affirmations of faith in modernity», begins with the «need to Americanise ourselves,

americanizzarsi entrando nel ventre della modernità attraverso le sue folle, i suoi automobili, i suoi telegrafi [...] le sue violenze [...] l'esaltazione insomma di tutti i selvaggi aspetti antiartistici della nostra epoca», perché «il definitivo nel senso classico, greco o italiano antico del termine, è completamente sconosciuto ai futuristi. 'Noi italiani moderni siamo senza passato' [...] Noi neghiamo il passato perché vogliamo dimenticare e dimenticare in arte vuol dire rinnovarsi»⁸.

Rinnovamento, per Boccioni, significa l'eliminazione di ogni memoria e di ogni storia dall'identità italiana e implica di conseguenza «la distruzione del paesaggio tradizionale, che fu inventato dagli artisti del passato. [...] Non possiamo pensare senza disgusto e compassione che esistono società, per la conservazione del paesaggio. [...] Ma i paesaggi che oggi si vogliono conservare non esistono forse sul posto e 'in virtù' di altri distrutti o trasformati? Conservare che cosa? [...] Imbecilli! Come non fosse infinitamente sublime lo sconvolgere che fa l'uomo sotto la spinta della ricerca e della creazione [...] squarciare, forare, sfondare, innalzare, per questa divina inquietudine che ci spara nel futuro?»⁹.

Dal futuro, che è in quel momento l'America per Boccioni, viene però un sorprendente e significativo ribaltamento culturale. L'avanguardia attorno ad Alfred Stieglitz prende infatti posizione contro la violenza dell'oblio teorizzata dai Futuristi come inevitabile esito del nuovo mito religioso che è per questi il Moderno. Paul Strand, l'artista più geniale e innovativo del gruppo, con le immagini di New York pubblicate nel 1917 su «Camera Work» e il film *Manhatta* girato nel 1921 con Charles Sheeler¹⁰, opera un profondo ripensamento critico sulla direzione imboccata dalla civiltà occidentale ed indica l'alternativo, determinante compito che il fotografo deve svolgere in essa. Nel saggio del 1922 *Fotografia e il Nuovo Dio*, Strand scrive: «attraverso lo scienziato gli uomini hanno consumato un nuovo atto creativo, una nuova Trinità: la Macchina come Dio, l'Empirismo Materialista come Figlio, la Scienza come Spirito Santo. E nell'organizzazione di questa chiesa moderna l'artista non ha giocato una gran parte [...] egli si trova oggi nella posizione simile a quella dello scienziato nel Medioevo: quella di un eretico rispetto ai valori dominanti»¹¹.

Dopo aver ripercorso la storia della fotografia da Hill a Stieglitz, Strand prosegue: «Noi non siamo particolarmente vicini all'entusiasmo alquanto isterico dei Futuristi verso la macchina. Noi in America non stiamo combattendo come può essere naturale fare in Italia [...] a favore di un nevastenico abbraccio col nuovo Dio; noi l'abbiamo sopra la testa come una vendetta. [...] Non solo il nuovo Dio ma l'intera Trinità deve essere assolutamente umanizzata prima che essa ci disumanizzi»¹². In questo contesto «il fotografo ha riunito le vie dei veri ricercatori della conoscenza sia per la via intuitiva ed estetica sia per quella concettuale e scientifica. Nello stabilire il controllo spirituale su una macchina, la macchina fotografica il fotografo ha svelato il muro distruttivo e fittizio di antagonismo eretto tra queste due vie». E conclude: «Qual è la relazione tra scienza ed espressione? [...] Queste due forme di energia non devono forse convergere, nella possibilità che da entrambe nasca un futuro vivo?»¹³. Vivo è solo l'uomo, e il movimento di un vero progresso può essere animato unicamente dal suo desiderio di infinito, non dalla potenza dei motori che egli riesce a costruire. La macchina nella sua continua obsolescenza non potrà mai per Strand rappresentare il Moderno; moderna può solo essere la coscienza con cui l'uomo si mette alla ricerca della verità e del senso della vita nella storia del mondo. In questa visione non c'è differenza tra i grattacieli e le auto di Wall Street, le chiese

entering the belly of modernity through its crowds, its cars, its telegraphs [...] its violence [...] the exaltation, in essence, of all the wild anti-artistic aspects of our age», because «the definitive, in the classical, ancient Greek or Italian sense of the term, is completely unknown to the Futurists. 'We modern Italians are without a past' [...] We deny the past because we want to forget, and forgetting in art means to renew oneself»⁸.

For Boccioni, renewal means the elimination from the Italian identity of every memory and every history, and consequently implies the «destruction of the traditional landscape, which was invented by the artists of the past [...] We cannot think without revulsion and compassion that there are associations for the conservation of the landscape [...] Do not the landscapes that we wish to preserve today exist 'by virtue' of others which were destroyed or transformed? To preserve what? [...] Imbeciles! As if the subverting carried out by man under the thrust of research and creation were not infinitely sublime [...] to tear, to pierce, to break through, to lift, for this divine restlessness that propels us into the future?»⁹.

From the future, which for Boccioni at that time was represented by America, came a surprising and meaningful cultural reversal. In fact, the avant-garde of which Alfred Stieglitz was a part took a stand against the violence of oblivion theorized by the Futurists as the inevitable outcome of the new religious myth into which they had turned Modernism.

Paul Strand, who was the most brilliant and innovative artist of the group, through the images of New York published in 1917 in *Camera Work* and the film *Manhatta*, shot in 1921 together with Charles Sheeler¹⁰, carried out an in-depth rethinking of the direction taken by Western civilisation, also indicating the alternative and decisive task that the photographer must perform in it. In the 1922 essay *Photography and the New God*, Strand writes: «Through him [the scientist], men consummated a new creative act, a new Trinity: God the Machine, Materialistic Empiricism the Son, and Science the Holy Ghost. And in the development and organization of this modern Church, the veritable artist, composer or poet, architect, painter or sculptor, has played no great part [...] he is today in a position similar to that which the scientist occupied in the middle ages; that of heretic to existing values»¹¹.

After retracing the history of photography from Hill to Stieglitz, Strand continues: «We are not particularly sympathetic to the somewhat hysterical attitude of the Futurists toward the machine. We in America are not fighting, as it may be natural to do in Italy [...] towards a neurasthenic embrace of the new God. We have it with us and upon us with a vengeance [...] Not only the new God but the whole Trinity must be humanized lest it in turn dehumanize us»¹². In this context, «the photographer has joined the ranks of all true seekers after knowledge, be it intuitive and aesthetic or conceptual and scientific. He has moreover, in establishing his own spiritual control over a machine, the camera, revealed the destructive and wholly factitious wall of antagonism which these two groups have built up between themselves». And he concludes: «What is the relation between science and expression? [...] Must not these two forms of energy converge before a living future can be born of both?»¹³. Only man is alive, and the movement of true progress can be animated only by his desire for infinity, not by the power of the engines he is able to build. For Strand, the machine in its continuous obsolescence can never represent the Modern; only the consciousness with which man sets out to search for the truth and for the meaning of life throughout the history of the world can be modern. In this vision there is no difference between the skyscrapers and cars of Wall Street, the baroque churches of Mexico, or the menhir of Saint Dozec in Brittany, because

barocche messicane, o il menhir di Saint Dozec in Bretagna, perché ogni rappresentazione posta con verità nella coscienza dell'infinito che caratterizza il moderno si pone sempre nel centro dello spazio e del tempo¹⁴.

Strand si mette così alla ricerca di uomini e luoghi non toccati dalle mutazioni antropologiche e ambientali causate dalla presenza della macchina e della civiltà industriale, seguendo percorsi di terre e culture che, grazie a Cesare Zavattini, lo conducono infine in Italia, tra i volti, le case, le campagne di Luzzara aperte verso il Po e la sua vasta pianura. La convinzione che «l'elemento che genera la vita [...] è la relazione dell'artista con il contenuto, con la verità del mondo reale»¹⁵ avvicina Strand «allo spirito neorealistico, che significa una vera carità di tempo di occhi di orecchi ai fatti, alla gente del proprio paese»¹⁶.

Spazio contemporaneo

Con *Un Paese*, Strand e Zavattini compongono l'ultima elegia di un mondo sulla soglia della propria immediata sparizione. Il paesaggio che sorge dalla metamorfosi industriale e urbana del secondo dopoguerra fa dell'Italia uno spazio unico e straordinario, lo 'spazio del contemporaneo', dove sono egualmente e significativamente presenti tutte le forme e tutte le figure dell'intera storia dell'Occidente, in una condizione esistenziale mai prima conosciuta.

«Ma cosa vogliono che faccia coi miei occhi? [...] Cosa devo guardare? Tu dici cosa devo guardare. Io dico: come devo vivere. È la stessa cosa»¹⁷: gli scenari scelti, o ricreati, da Michelangelo Antonioni per *Deserto rosso* sono quelli che io ho dovuto attraversare durante la mia infanzia e la mia giovinezza, chiedendomi incessantemente cosa guardare e come vivere, soprattutto di chi diventare immagine. Nella mia esperienza, come scrive Arturo Carlo Quintavalle, il «Paesaggio italiano, [...] adesso diventa tutto il sistema del nostro paesaggio che non è naturalmente paesaggio come veduta extra-urbana, ma paesaggio in senso antropologico, sistema cioè del vivere e dei suoi rapporti»¹⁸.

Nell'orizzonte del mio presente, io ho scorto l'esito di una omologazione dello sguardo in cui la divina inquietudine di Boccioni con il suo squarciare, forare, sfondare, innalzare, si è tramutata nell'umano, troppo umano, comportamento quotidiano di una collettività ormai indistinta e indistinguibile. Accanto al 'luogo unico' che è ogni monumento ereditato dalla storia, nell'oggi io constato un immenso 'luogo comune' dove le strategie del costruire come quelle del rappresentare sono sistemi linguistici autoreferenziali senza più rapporto con l'indeterminabile, e infinito, enigma del mondo: un 'labirinto' senza apparente via d'uscita, dove le forme e le immagini, nel loro farsi come nel loro mostrarsi, tendono a eliminare ogni interrogazione della coscienza e a sviare ogni movimento dello sguardo verso il non conosciuto, verso il non compreso, verso il non visto ancora presente nel visibile.

Nel momento decisivo della mia formazione ho incontrato, grazie a Giuseppe Pagano, architetto e fotografo, la via italiana del Moderno attraverso le ragioni del Razionalismo milanese, in cui il 'dato' formale della storia diviene momento costitutivo nell'invenzione di ogni nuova figura e di ogni nuova immagine del mondo. Io considero quindi la mia fotografia come opera del Moderno, secondo la declinazione iconica del Realismo la quale, per quanto mi riguarda, è l'esperienza e la rappresentazione dell'infinito nel non determinato e del non determinabile che è l'esistenza del mondo e dell'uomo nel suo essere evento, avvenimento, storia.

Posso indicare col nome di «realismo infinito»¹⁹ il percorso della

every representation placed with truth in the consciousness of the infinite that characterises the Modern is always at the center of space and of time¹⁴.

Strand thus set out in search of men and places untouched by the anthropological and environmental transformations caused by the presence of machines and industrial civilisation, following paths through lands and cultures which, thanks to Cesare Zavattini, eventually led him to Italy, among the faces, the houses, and countryside of Luzzara, open towards the Po River and its vast plain. The conviction that "the element that generates life [...] is the relationship of the artist with the content, with the truth of the real world"¹⁵, brings Strand "closer to the neorealist spirit, which means a true generosity of time, of eyes, of ears to the facts, to the people of one's own country"¹⁶.

The space of the contemporary

With *Un Paese*, Strand and Zavattini compose the last elegy for a world on the threshold of its own immediate disappearance. The landscape that emerges from the industrial and urban metamorphosis after World War II makes Italy a unique and extraordinary space, the 'space of the contemporary', where all the forms and figures of the entire history of Western civilisation are equally and significantly present, in an existential condition which had never been known before.

"But what do they want me to do with my eyes? [...] What should I look at? You say what should I look at. I say: how should I live. It's the same thing"¹⁷: the scenarios chosen, or recreated, by Michelangelo Antonioni for *Deserto Rosso* are those that I had to go through during my childhood and youth, incessantly asking myself what I should look at and how I should live, and especially who to become an image of. In my experience, as Arturo Carlo Quintavalle writes, the "Italian landscape, [...] now becomes the whole system of our landscape, which is not naturally a landscape in the sense of an extra-urban view, but landscape in an anthropological sense, that is, a system of living and its relationships"¹⁸.

On the horizon of my present, I have seen the result of a homogenisation of the gaze in which Boccioni's divine restlessness, with its tearing, piercing, breaking through and lifting, has been transformed into the human, too human, everyday behaviour of a community that is now indistinct and indistinguishable. Alongside the 'singular place' that is every monument inherited from history, what I see today is an immense 'common place' in which the strategies of building as well as those of representation have become self-referential linguistic systems with no relation to the indeterminable and infinite enigma of the world: a 'labyrinth' with no apparent way out, where forms and images, both in their making and in their showing, tend to eliminate any questioning of consciousness and to divert any movement of the gaze towards the unknown, towards the not understood, towards the not seen still which is still present in the visible.

At a decisive moment during my education and training I met, through Milanese Rationalism and thanks to Giuseppe Pagano, the architect and photographer, the Italian way of the Modern, in which the formal 'given' of history becomes a constitutive moment in the invention of every new figure and every new image in the world. I therefore consider my photography as Modernist, according to an iconic interpretation of Realism which, as far as I am concerned, is the experience and the representation of the infinite in the non-determined and the non-determinable that is the existence of the world, and of man in his being event, occurrence, history.

I could refer to the path of my photography as "infinite realism"¹⁹

mia fotografia, perché l'atto in cui l'immagine viene alla luce si genera in questa esperienza e con questa modalità di visione. Il «realismo infinito» è l'accoglienza dell'oggetto da parte del soggetto, e la comprensione dell'Altro da parte dell'io in una relazione che lascia entrambi nella loro irriducibile differenza e identità, ed è la trascrizione di ciò che è dato nel mondo davanti agli occhi e dentro gli occhi dell'uomo in immagine che lo rappresenta.

Io credo che solo nella referenzialità dell'immagine al Reale come dato, si riesca ad evitare alla cultura del Moderno la riduzione a 'ismo', la caduta in quel pensiero negativo, distruttore e iconoclasta, in azione nel secolo breve in maniera così tragica da far scrivere ad Alain Finkielkraut: «il Moderno è colui a cui il passato pesa. Il Sopravvissuto è colui a cui il passato manca»²⁰. Nella mia esistenza il passato non è mai stato giudicato e rifiutato come un peso, ma è stato accolto con la gioia e con la responsabilità dell'erede di un dono e il tempo che passa è stato vissuto come una novità senza fine, perché il passato non è mai venuto meno nell'atto creativo del presente. La frase di Finkielkraut indica forse il giusto significato alla provocatoria affermazione di Aldo Rossi, da me sempre condivisa, in cui l'architetto milanese rifiuta di essere considerato un postmoderno per il semplice fatto di non essere mai stato un moderno.

Paesaggio italiano

L'esordio del Neorealismo è il volumetto dell'architetto e regista Alberto Lattuada, *Occhio Quadrato*, pubblicato nel 1941 grazie a Ernesto Treccani nelle Edizioni Corrente. Nelle ventisei fotografie i luoghi del riposo dell'uomo non rispecchiano splendore né solennità alcuna e la breve sequenza di immagini inizia con architetture fatiscenti, immerse negli spazi che si aprono poco oltre gli archi delle porte sopravvissute alle demolizioni dell'antica cerchia dei bastioni, e chiude con industrie in rovina abbandonate tra le distese che si allargano a perdita d'occhio al di là della figura ancora compatta e lineare della città di Milano. Con queste immagini di Lattuada compaiono nella fotografia italiana gli spazi desolati e le distese informi cui è stato dato il nome di 'periferia'; in essa, per davvero e non solo metaforicamente, l'occhio dell'uomo si perde nel disagio del cuore, incapace di riconoscere memorie del passato in cui dimorare, e si smarrisce nell'inquietudine della coscienza, impossibilitata a trovare aspetti del presente in grado di generare identità e appartenenza.

Nella lezione di *American Photographs* di Walker Evans, che proprio la rivista «Corrente» aveva recensito nel 1939, Lattuada comprende che nell'epoca moderna l'acme del dramma dell'uomo, il problema dell'abitare il mondo, si situa nello sguardo, ovvero all'interno del tema dell'immagine. Dall'invenzione di Galileo nella dilatazione dello sguardo data dall'obbiettivo tra microscopio e telescopio, l'uomo si è scoperto nella solitudine della sua finitezza, al limite dei due abissi insondabili del vicino e del lontano, del piccolo e del grande, sospeso come testimonia Blaise Pascal tra due infiniti; ma se è l'infinito la forma propria della realtà come può l'immagine, nella finitezza insuperabile della sua rappresentazione rivelare con verità la forma reale del mondo? Di fronte a questa domanda, che pone il problema fondamentale della coscienza moderna, Lattuada segue le ragioni del cuore di Pascal e, con Walker Evans, fa propria la consapevolezza dell'infinito inteso come il senso che genera e trascende ogni figura finita riaffermando sia la centralità dell'uomo e del suo sguardo, sia la necessità del realismo nella visione fotografica che deve fissare con fedeltà obbiettiva le apparenze del visibile. Scrive Lattuada: «L'assenza dell'amore ha generato

since the act through which the image comes to light is generated in this experience and with this type of vision. "Infinite realism" is the embracing of the object by the subject, and the understanding of the Other by the self in a relationship which allows both to maintain their irreducible differences and identities, as well as the transcription of what is given in the world, both in front of the eyes of man and within his eyes, into an image that represents him.

I believe that only in the referentiality of the image to the Real as an established fact, is it possible to prevent the culture of the Modern from being reduced to an '-ism', from falling into that negative, destructive and iconoclastic thought, in action during the short 20th century in such a tragic way that it prompted Alain Finkielkraut to write: "the Modern is he for whom the past weighs heavy. The Survivor is he who is missing a past"²⁰. In my life, the past has never been judged and rejected as a burden, but has rather been welcomed with the joy and responsibility with which an heir receives a gift, and the time that passes has been experienced as a never-ending novelty, because the past has never failed in the creative act of the present. Finkielkraut's phrase perhaps indicates the proper meaning of Aldo Rossi's provocative statement, which I have always shared, in which the Milanese architect refused to be considered as a postmodern artist for the simple fact that he had never been a modern in the first place.

Italian landscape

Neorealism began with a small volume by the architect and filmmaker Alberto Lattuada, *Occhio Quadrato*, published in 1941 by Ernesto Treccani in Edizioni Corrente. In the twenty-six photographs presented in the volume, the places where man rests do not reflect any splendor or solemnity, and the brief sequence of images begins with crumbling architectures, immersed in the spaces that open up just beyond the arches of the gates that survived the demolitions of the ancient circle of bastions, and concludes with industries in ruins abandoned among the expanses that extend as far as the eye can see, beyond the still compact and linear form of the city of Milan. It is through these images by Lattuada, that the desolate spaces and shapeless expanses which have been given the name of 'outskirts' appear for the first time in Italian photography. In these outskirts, which are peripheral, not only in a metaphorical sense but also in actual terms, the human eye is lost in the heart's unrest, unable to recognise memories from the past in which to dwell, and is lost in the restlessness of conscience, unable to find elements of the present which are capable of generating a sense of identity and belonging.

From the lessons of *American Photographs* by Walker Evans, which the magazine Corrente had reviewed in 1939, Lattuada had understood that in the modern era, the acme of the drama of man, the problem of dwelling in the world, lies in the gaze, in other words within the theme of the image. Since Galileo's invention, through the dilation of the gaze provided by the lens between the microscope and the telescope, man discovered himself in the solitude of his finiteness, at the threshold of the two unfathomable abysses of near and far, of small and large, suspended, in Blaise Pascal's words, between two infinities; yet if infinity is the form of reality itself, how can the image, in the impassable finiteness of its representation, reveal through the truth the real form of the world? Faced with this question, which lays the fundamental problem of modern consciousness, Lattuada follows the reasons of Pascal's heart and, together with Walker Evans, accepts the awareness of the infinite understood as the sense that generates and transcends every finite figure, reaffirming both the central role of man and of his gaze and the need of realism in the photographic vision that must fix the appearances of the visible with objective fidelity.

agli uomini molte calamità che si sarebbero potute evitare. Invece che la pioggia d'oro dell'amore è scesa sugli uomini la cappa nera dell'indifferenza. Ed ecco che gli uomini hanno perduto gli 'occhi dell'amore' e non sanno più distinguere alcuna cosa, brancolano in una oscurità di morte. [...] Quanto siano grandi in questa faccenda le colpe degli spiriti eletti, degli artisti, dei sacerdoti della poesia, è difficile dire. Assenze, fughe, ritorni, polemiche, confusioni di ogni specie. [...] Invece io credo che sia proprio questo il necessario momento di tornare a esporsi in posizioni indifese, di abbandonare, sia pure per breve tempo, il lavoro della spietata analisi e delle troppo pedantesche ricerche di stile, di rompere il guscio che fa da custodia a un preteso determinato modernismo e rinnovare il flusso d'amore che muove gli uomini verso l'unità. [...] Nel fotografare ho cercato di tenere sempre vivo il rapporto dell'uomo con le cose. La presenza dell'uomo è continua; e anche là dove son rappresentati oggetti materiali il punto di vista non è quello della pura forma, ma è quello dell'assidua memoria della nostra vita e dei segni che la fatica di vivere lascia sugli oggetti che ci sono compagni»²¹.

Il senso della mia opera è emerso lentamente, nel comprendere il modo e il nome in cui la labirintica complessità del paesaggio italiano dona forma ad ogni sguardo che lo guarda. I termini 'paese' e 'paesaggio' derivano dalla radice indoeuropea *pak*, che ha il duplice significato di seppellire e piantare, e la forma della penisola italiana è stata plasmata, come noi oggi la vediamo, secondo un'evoluzione antropologica in cui il gesto dello scavare il perimetro geometrico della tomba in cui si seppellisce il cadavere precede di quasi mezzo milione di anni il gesto del piantare il seme di un vegetale. Al tumulo, forma artificiale eretta nel visibile della natura originaria, e all'albero, piantato con ordine nella efflorescenza caotica dell'esterno, corrispondono nella natura invisibile del mondo interiore le immagini della memoria e del ricordo come elementi di quella dimensione in cui si costituisce l'identità dell'uomo come persona. Nello sguardo trascendente dell'uomo, attraverso la vivente materia della natura, la coscienza crea, proietta e plasma nell'esterno un'immagine nuova e viva del mondo. E, nella mia esperienza, l'immagine è propriamente la coscienza che l'uomo ha di non poter coincidere con la realtà della natura data, neppure con quella realtà che lui stesso è, nella consapevolezza della propria vita come di una dimensione irriducibile alla morte.

L'atto creativo del fotografare passa così attraverso l'atto del ricordo. Mosso dalla volontà cosciente e consapevole dell'io, l'atto del ricordo è infatti una rievocazione personale messa in opera nel dinamismo della libertà: esso permette di affrontare la realtà nella totalità dei suoi aspetti e, quindi, nella totalità dei sentimenti, dei pensieri, delle decisioni che essa suscita nel cuore dell'uomo. L'atto del ricordo pone l'io di fronte al dramma della libertà, alla scelta tra il male e il bene, e dona la possibilità di volgere all'edificazione della vita e non alla desolazione e alla distruzione della morte, il fluire delle azioni. Come testimonia il giardino esoterico di Bomarzo, il ricordo è decisione d'amore e di misericordia, rischio di fede e di speranza che riporta il cuore dal dolore per un evento ormai trascorso, morto e definitivamente chiuso in se stesso, all'apertura di una nuova vita in una diversa forma, espressione del presente. Il movimento del cuore innescato dal ricordo, attraverso il dato oggettivo della memoria, consente agli occhi di vedere oltre il confine euclideo dell'apparenza e di guardare, nell'uomo e nel mondo, alla verità del destino mettendo finalmente a fuoco un'immagine compiuta e definitiva della realtà: un'immagine visibilmente viva e profonda come l'infinito e l'eternità che si rispecchiano in essa. Un'immagine che scaturendo dal cuore più profondo

Lattuada writes: "The absence of love has generated in man many calamities that could have been avoided. Instead of the golden rain of love, it is the black cloak of indifference that has descended on men. And thus men have lost the 'eyes of love' and no longer know how to distinguish anything, they fumble about in a darkness of death. [...] It is hard to say how great are the faults in this matter of the chosen spirits, of the artists, of the priests of poetry. Absences, escapes, returns, controversies, confusion of all kinds. [...] I believe instead that this is precisely the necessary moment when one must return to be exposed in defenseless positions, to abandon, even if only for a brief moment, the work of ruthless analysis and of the overly pedantic stylistic research, to break the shell that safeguards a supposedly determined modernism and to renew the flow of love that moves men towards unity. [...] In my photography, I have always tried to keep the relationship between man and things alive. The presence of man is constant; and even where material objects are represented, the point of view is not that of pure form, but rather that of the assiduous memory of our life and of the signs that the effort of living leaves on the objects that accompany us"²¹.

The meaning of my work emerged slowly, through the process of understanding the way and the name in which the labyrinthine complexity of the Italian landscape shapes every gaze that looks upon it. The terms 'country' and 'landscape' [Translator's note: in Italian 'paese' and 'paesaggio'] derive from the Indo-European root *pak*, which has the double meaning of burying and planting, and the shape of the Italian peninsula has been shaped, as we see it today, following an anthropological evolution in which the gesture of digging the geometric perimeter of the tomb in which the corpse is buried precedes by almost half a million years the gesture of planting the seed of a vegetable. To the tomb, an artificial form erected in the visible aspect of primordial nature, and to the tree, planted with order in the chaotic efflorescence of the exterior, correspond in the invisible nature of the inner world the images of memory and of remembrance as elements of the dimension in which the identity of man is established as a person. In the transcendent gaze of man, through the living matter of nature, consciousness creates, projects and shapes on the outside a new and living image of the world. And in my experience, the image is precisely man's awareness of not being able to fully coincide with the reality of the given nature, not even with the reality that man himself is, in the awareness of life as a dimension irreducible to death.

Photography as a creative act thus takes place through remembrance. Moved by the ego's will, which is both conscious and aware, the act of remembering is in fact a personal recollection expressed with the dynamic energy of freedom: it allows us to face reality in all of its aspects and, therefore, in the totality of the feelings, thoughts and decisions that it arouses in the human heart. The act of remembering places the ego before the drama of freedom, and before the choice between good and evil, and offers the possibility to turn the flow of actions towards the edification of life instead of towards the desolation and destruction of death. As the esoteric garden of Bomarzo demonstrates, remembrance is a decision based on love and mercy, a risk of faith and of hope that brings the heart back from the grief suffered for an event that has already passed, that is dead and definitively closed in on itself, towards the beginning of a new life in a different form, an expression of the present. The movement of the heart triggered by remembrance, through the objective fact of memory, allows the eyes to see beyond the Euclidean boundary of appearance and to look, in man as well as in the world, at the truth of destiny, finally focusing on a complete and definitive image of reality: an image that is as visibly alive and profound as the infinity and eternity that are reflected in it. An image

della libertà della persona, si illumina dall'interno come il fondamento stesso dell'identità dell'uomo. L'immagine allora genera, comprende e accomuna in un unico piano spazio-temporale il suo creatore, il soggetto rappresentato e colui che la guarderà nel corso del tempo.

In una tomba etrusca del centro Italia, alla porta reale che permette di scendere nella dimora sotterranea dei morti corrisponde, in asse ottico perfetto, la porta virtuale di un affresco che fa risalire lo sguardo alla superficie, verso la dimora dei vivi sotto il cielo. In questo doppio movimento della visione che, nel mistero dell'immagine, unisce natura e cultura, io penso sia sorta la concezione del mondo come dato reale e la conseguente dimensione speculare e mimetica della rappresentazione: in quel incessante approfondimento teorico e scientifico che, lungo i secoli e le diverse civiltà succedutesi sulla penisola, ha portato all'invenzione della prospettiva a Firenze e all'invenzione dell'obbiettivo a Venezia.

Il poeta russo Josif Brodskij, al termine del suo esilio occidentale, ha scelto come luogo del proprio riposo il cimitero dell'Isola di S. Michele dove «con la sua colombaia d'oro risplende irresistibile la laguna più bella, velando la pupilla. Quando arriva al punto in cui di più non può essere amato, l'uomo, disdegnando di risalire a nuoto la corrente violenta, si nasconde in prospettiva»²².

In questa trama della storia vive e si compie l'opera della mia fotografia.

which, springing from the deepest heart of the person's freedom, is illuminated from within and stands as the very foundation of man's identity. The image then generates, includes and unites in a single spatial-temporal plane its creator, the subject represented and he who will perceive it throughout the course of time.

In an Etruscan tomb in central Italy, the royal gateway through which the visitor descends into the underground dwelling of the dead corresponds, in a perfect optical axis, to the virtual gateway of a fresco that draws the gaze towards the surface, to the dwelling of the living under the sky. It is, I believe, in this double movement of vision which in the mystery of the image unites nature and culture, that the conception of the world as an actual given arose, as well as the consequent specular and mimetic dimensions of representation: in that constant in-depth theoretical and scientific investigation which, over the centuries and throughout the various civilisations which succeeded one another in the peninsula, led to the invention of perspective in Florence and to the invention of the lens in Venice.

The Russian poet Josif Brodskij, at the end of his western exile, chose the cemetery of the Island of San Michele as his resting place, where "with its golden dove-cote the most beautiful lagoon shines irresistibly, veiling the pupil. When he reaches the point where he can no longer be loved, man, disdaining to swim against the violent current, hides himself in perspective"²².

It is in this weft of history that my photographic work lives and is fulfilled.

Translation by Luis Gatt

¹ M. Cometa, *Il romanzo dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1999.

² N. Hawthorne, *Il fauno di marmo*, Rizzoli, Milano 1961.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ W.K. Naef et al., *The Era of Exploration*, New York Graphic Society, Boston 1975; R. Adams, *La bellezza in fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino 1995; M. Castelberry, *Perpetual Mirage*, H.N. Abrams, New York 1996.

⁷ R. Girard, *Menzogna romanica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1981.

⁸ U. Boccioni, *Pittura e scultura futurista*, SE, Milano 1997.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ K. Lucic, *Charles Sheeler and the Cult of the Machine*, Harvard University Press, Cambridge 1991.

¹¹ N. Lyons, *Fotografi sulla fotografia*, Agorà Editrice, Torino 1990.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ F. Rosenzweig, *La stella della redenzione*, Marietti 1820, Genova 1998.

¹⁵ N. Lyons, *cit.*

¹⁶ P. Strand, C. Zavattini, *Un Paese*, Einaudi, Torino 1955.

¹⁷ M. Antonioni, *Sei film*, Einaudi, Torino 1964.

¹⁸ G. Chiamonte, *Giardini e paesaggi*, Jaca Book, Milano 1983.

¹⁹ G. Chiamonte, *Dolce è la luce*, Edizioni della Meridiana, Firenze 2003.

²⁰ A. Finkielkraut, *Nous autres modernes*, Parigi 2005.

²¹ A. Lattuada, *Occhio quadrato*, Corrente Edizioni, Milano 1941.

²² J. Brodskij, *Poesie*, Adelphi, Milano 1986.

¹ M. Cometa, *Il romanzo dell'architettura*, Laterza, Rome-Bari 1999.

² N. Hawthorne, *Il fauno di marmo*, Rizzoli, Milan 1961.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ W.K. Naef et al., *The Era of Exploration*, New York Graphic Society, Boston 1975; R. Adams, *La bellezza in fotografia*, Bollati Boringhieri, Turin 1995; M. Castelberry, *Perpetual Mirage*, H.N. Abrams, New York 1996.

⁷ R. Girard, *Menzogna romanica e verità romanzesca*, Bompiani, Milan 1981.

⁸ U. Boccioni, *Pittura e scultura futurista*, SE, Milan 1997.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ K. Lucic, *Charles Sheeler and the Cult of the Machine*, Harvard University Press, Cambridge 1991.

¹¹ N. Lyons, *Fotografi sulla fotografia*, Agorà Editrice, Turin 1990.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ F. Rosenzweig, *La stella della redenzione*, Marietti 1820, Genoa 1998.

¹⁵ N. Lyons, *Op.cit.*

¹⁶ P. Strand, C. Zavattini, *Un Paese*, Einaudi, Turin 1955.

¹⁷ M. Antonioni, *Sei film*, Einaudi, Turin 1964.

¹⁸ G. Chiamonte, *Giardini e paesaggi*, Jaca Book, Milan 1983.

¹⁹ G. Chiamonte, *Dolce è la luce*, Edizioni della Meridiana, Florence 2003.

²⁰ A. Finkielkraut, *Nous autres modernes*, Paris 2005.

²¹ A. Lattuada, *Occhio quadrato*, Corrente Edizioni, Milan 1941.

²² J. Brodskij, *Poesie*, Adelphi, Milan 1986.

Chipperfield was capable of restoring and updating Mies van der Rohe's Neue Nationalgalerie without losing sight of the integrity of the space and its original values, by intervening at the planimetric level and on the glass facade. The breadth of vision with which the operation was undertaken made it possible to consider the technical aspects not as facts in themselves, but rather as the material translation of Mies van der Rohe's theoretical thought.

David Chipperfield

Restauro della Neue Nationalgalerie, Berlino Restoration of the Neue Nationalgalerie, Berlin

Francesca Mugnai

Condividendo una sorte analoga ad altri edifici simbolo dell'Architettura Moderna, il capolavoro berlinese di Mies van der Rohe ha richiesto un restauro radicale allo scadere dei suoi cinquant'anni. L'usura e il tempo, alcuni difetti di natura congenita e gli interventi incongrui che ne sono seguiti, oltre alle nuove esigenze funzionali e alla necessità di migliorare le prestazioni energetico-ambientali, sono all'origine della sua precoce vetustà: una «stanchezza»¹, nota David Chipperfield incaricato del restauro, che si manifesta in maniera diversa da quella di un edificio in muratura del secolo precedente, dove la patina del tempo può ancora aggiungere fascino e gentilezza all'organismo architettonico. Nella Neue Nationalgalerie, al contrario, la patina corrode e incrina l'immagine di una modernità legata a doppio filo alla chiarezza costruttiva, alla precisione tecnica, all'esattezza del dettaglio.

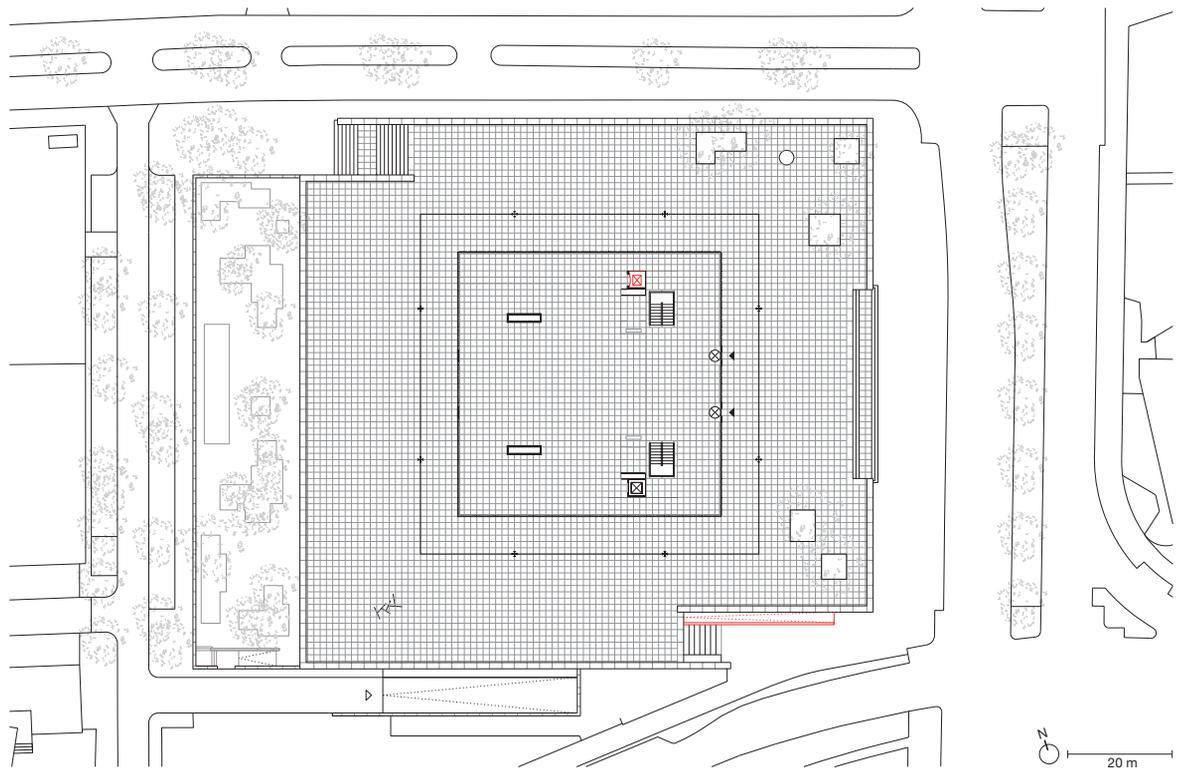
Risultato vincitore di un concorso internazionale nel 2012 con un progetto apprezzato per la capacità di riconoscere e rispettare il carattere dell'architettura miesiana – il mantra dell'intera operazione è stato «as much Mies as possible»² – Chipperfield ha affrontato con sensibilità e coerenza il compito non facile di intervenire su di un edificio relativamente recente utilizzando gli stessi criteri filologici in genere applicati ai manufatti antichi, senza tuttavia disporre di quel minimo margine di indefinità offerto dalla lacuna.

Per far sì che la Neue Nationalgalerie tornasse ad essere l'architettura progettata da Mies, sebbene adeguata alle necessità odierne, l'architetto inglese ha prioritariamente tracciato la cornice culturale e metodologica dell'intervento, individuando nella

Sharing a fate similar to that of other emblematic buildings of Modern Architecture, Mies van der Rohe's Berlin masterpiece required radical restoration fifty years after its completion. Wear and tear, the passage of time, some inherent defects and incongruous later interventions, in addition to new functional requirements and the need to improve energy and environmental performance, are the reasons for its early ageing: a "tiredness"¹, points out David Chipperfield, who was in charge of the restoration, that manifests itself in a different way from that of a masonry building of the previous century, where the patina of time can still add charm and gentleness to the architectural organism. In the Neue Nationalgalerie, on the contrary hand, the patina corrodes and spoils the image of a modernity that is inextricably linked to constructive clarity, to technical accuracy, and precision of detail.

Winner of an international competition in 2012 with a project appreciated for its capacity to recognise and respect the character of Mies' architecture – the mantra of the entire operation was "as much Mies as possible"² –, Chipperfield addressed with both sensitivity and coherence the difficult task of intervening on a relatively recent building using the same philological criteria that are usually applied to ancient structures, without the advantage of the minimum margin of indefiniteness allowed by the existing absences.

In order to ensure that the Neue Nationalgalerie would remain the architecture designed by Mies, although adapted to current needs, the English architect determined first of all the cultural and methodological framework of the intervention, identifying in the extraordinary correspondence between form and construction³ the main value to be restored and guaranteed over time, and on



Restauro della Neue Nationalgalerie, Berlino
David Chipperfield Architects Berlin
Concorso: 2012
Realizzazione: 2016-2021

Partners: David Chipperfield, Martin Reichert, Alexander Schwarz
Committente: Stiftung Preußischer Kulturbesitz represented by the
Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung
Project controlling: KVL Bauconsult GmbH, Berlin
Responsabile del procedimento: Arne Maibohm
Consulente per il restauro: Pro Denkmal GmbH, Berlin
Progetto strutturale: GSE Ingenieurgesellschaft mbH Saar,
Enseleit und Partner, Berlin

p. 27

Dettaglio della facciata, foto © Simon Menges

Pianta del piano terra, in rosso le modifiche

© David Chipperfield Architects for Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung

p. 28

Vista da Potsdamer Strasse, 1968

© Archiv Neue Nationalgalerie, Nationalgalerie,
Staatliche Museen zu Berlin, Reinhard Friedrich

p. 29

Vista attuale da Potsdamer Strasse, foto © Simon Menges

Pianta del piano seminterrato e sezione, in rosso le modifiche

© David Chipperfield Architects for Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung

pp. 30-31

Prospetti Sud e Ovest

Vista da Sigismundstraße, foto © Simon Menges

pp. 34-35

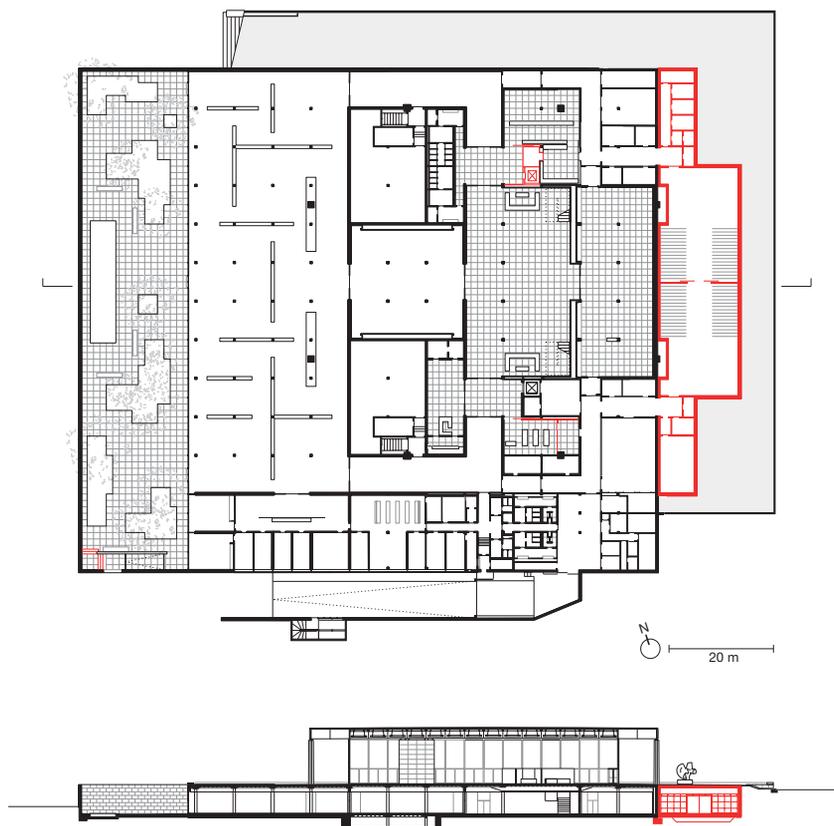
Dettagli della facciata e del serramento

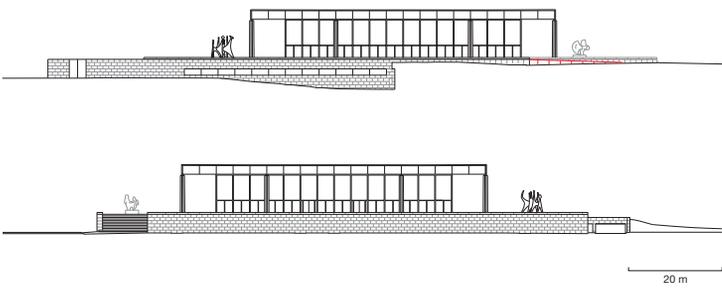
© David Chipperfield Architects for Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung

pp. 36-37

*Interno della galleria, foto © Simon Menges / Ludwig Mies van der Rohe /
VG Bild-Kunst, Bonn 2021*









straordinaria coincidenza di forma e costruzione³ il principale valore da ripristinare e garantire nel tempo, e al quale ricondurre ogni scelta di progetto. Un'ampiezza di sguardo che gli ha permesso, da un lato, di considerare gli aspetti tecnici dell'edificio alla luce delle «decisioni spirituali»⁴ di Mies, vale a dire come traduzione materiale del suo limpido pensiero architettonico; dall'altro, di mantenere sottotraccia la propria cifra personale, dimostrando peraltro, con tale discreta invisibilità, piena comprensione del capolavoro miesiano.

Il progetto di restauro è stato preceduto da un'approfondita indagine documentaria condotta tra gli Stati Uniti e la Germania⁵, e da visite presso altre architetture di Mies recentemente restaurate. I risultati della ricerca sono confluiti nel *Monument Preservation Guideline* (2014), un documento condiviso dall'articolato team di progettazione, contenente i criteri di intervento e le priorità di conservazione.

Durante i lavori (2016-2021), la Neue Nationalgalerie è stata letteralmente smontata. Dalle lastre di granito del podio, ai rivestimenti interni in marmo di Tino e in legno di quercia marrone, fino agli elementi metallici che compongono la struttura, ogni pezzo è stato numerato e catalogato per poi essere restaurato o sostituito. Tutta la parte impiantistica, che ha subito una completa revisione, è stata opportunamente nascosta per non alterare alcuno degli ambienti. Il restauro ha riguardato anche gli spazi e gli elementi esterni: la scultura di Calder sul podio e il giardino al livello inferiore, riportato al disegno originale.

Ma l'intervento compositivo di Chipperfield è apprezzabile soprattutto nel tentativo di risolvere alcuni problemi che rischiavano di minare l'essenza dell'architettura del museo, della sua complessiva concezione: tra questi, la confusione planimetrica e distributiva generatasi nel tempo al piano seminterrato. «It was a unique consideration of the project – dichiara Chipperfield – that the clarity of the plan was an artistic achievement in itself, and that any modifications would, of course, be finally experienced physically, but also abstractly through the graphic medium of the plan itself. The beauty and order of the plan was part of our context»⁶. Per ripristinare l'ordine originario della pianta e acquisire nuovi spazi, il piano inferiore è stato ampliato con una serie di locali allineati sotto la scalinata principale d'accesso, dove hanno trovato spazio il deposito delle opere e alcuni locali tecnici per complessivi 900 mq. Oltre a migliorare la logistica degli arrivi delle opere d'arte, ciò ha permesso di liberare i due locali simmetrici a fianco dei corpi scala e destinarli rispettivamente a guardaroba e bookshop. La distribuzione verticale è stata ripensata in funzione dell'accessibilità prevedendo un ascensore di collegamento fra i due piani, mentre per raggiungere il piano d'ingresso è stata prevista, integrata nel basamento, una sottile rampa esterna accanto alle scale sud-orientali. L'altro nodo cruciale dell'intervento riguarda il sistema acciaio-vetro, che rappresenta il corpo e l'anima della Neue Nationalgalerie. Inseguendo «la semplicità della costruzione, la chiarezza dei mezzi architettonici e la purezza dei materiali»⁷, Mies volle, per gli infissi, profili di acciaio a spigoli vivi e lastre di vetro di grandi dimensioni (3,43x5,40 m) sebbene disponibili sul mercato soltanto nella versione mono-strato. Ne conseguirono ingenti fenomeni di condensazione responsabili a loro volta dell'ossidazione degli elementi metallici, nel lungo termine non più arginabile con l'ordinaria manutenzione. Inoltre, la mancanza di adeguati giunti di dilatazione fra la copertura e la parete vetrata sottoponeva quest'ultima a frequenti fratture sotto la spinta delle dilatazioni termiche.

Come rimedio si è optato per un vetro composito a due strati⁸ con spessore totale di 27 mm – superiore all'originale di soli

which every project decision would be based. A wide-ranging view which permitted him, on the one hand, to consider the technical aspects of the building in the light of Mies' "spiritual decisions"⁴, in other words as a material translation of his clear architectural thought, while allowing him, on the other hand, to keep his own personal style concealed, demonstrating with discreet invisibility a complete understanding of Mies' masterpiece.

The restoration project was preceded by an in-depth documentary investigation undertaken both in the United States and in Germany⁵, and in visits to other of Mies' architectures which had been recently restored. The results of the research were collected in the *Monument Preservation Guideline* (2014), a shared document produced by the design team which contains the criteria for the intervention and the preservation priorities.

During the intervention (2016-2021), the Neue Nationalgalerie was practically disassembled. From the granite slabs of the podium, to the internal cladding in Tino marble and brown oak wood, to the metal elements of the structure, each piece was numbered and catalogued to be restored or replaced. The installations, which underwent a complete updating, were appropriately concealed so as not to alter any of the spaces. The restoration involved the exterior spaces and elements as well: the Calder sculpture on the podium and the garden on the lower level, which was restored to its original design.

Yet the composition of Chipperfield's intervention can be appreciated especially in the attempt to resolve certain issues that risked undermining the essence of the museum's architecture, of its overall conception: among these, the planimetric and distributive confusion which had developed over time in the basement. "It was a unique consideration of the project – says Chipperfield – that the clarity of the plan was an artistic achievement in itself, and that any modifications would, of course, finally be experienced physically, but also abstractly through the graphic medium of the plan itself. The beauty and order of the plan was part of our context"⁶. In order to restore the original order of the plan and to acquire new spaces, the lower floor was expanded with a series of rooms located under the main access to the staircase, where space was made for the storage of works and some technical rooms for a total of 900 square meters. In addition to improving the logistics concerning the arrival of art pieces, this allowed freeing the two symmetrical rooms adjacent to the staircase to be used as cloakroom and bookshop. The vertical distribution was rethought in function of accessibility, which resulted in the addition of an elevator connecting the two floors, as well as of a thin external ramp adjacent to the south-eastern staircase for accessing the entrance floor.

The other crucial point of the project is the steel-glass system, which represents the body and soul of the Neue Nationalgalerie. In his search for "simplicity of construction, clarity of architectural means and purity of materials"⁷, in the case of doors and windows Mies opted for sharp-edged steel slates and large sheets of glass (3.43x5.40 m), although only a single-layer version was available on the market at the time. This resulted in considerable condensation which in turn generated rust in the metal elements, something which in the long term is not possible to contain exclusively through ordinary maintenance interventions. Moreover, the lack of adequate expansion joints between the roof and the glass wall subjected the latter to frequent fractures under the pressure of thermal expansion.

As a remedy, a two-layer composite glass⁸ was chosen with a total thickness of 27 mm – higher than the original one which was only 12 mm thick – together the insertion of concealed expansion joints at the corner of the glass perimeter, thus leaving the appearance of the frame unchanged and preserving the transparency of the facade.

12 mm – e per l’inserimento di giunti di dilatazione invisibili nelle porzioni angolari del perimetro a vetri, mantenendo così inalterato il profilo del serramento e preservando la trasparenza della facciata.

Chipperfield riesce dunque nella delicata operazione di rinnovare e aggiornare l’edificio senza perdere di vista l’integrità dello spazio e i valori originali ad esso legati, assecondando cioè quella nordica e romantica «ossessione per la smaterializzazione»⁹ – come la definisce Frampton – che pervade l’opera di Mies. La trasparenza della facciata permette infatti all’architettura di aprirsi completamente alla città, di farsene prosecuzione; ma soprattutto garantisce la chiara distinzione fra le parti: basamento, pilastri, copertura. «Soltanto la pelle in vetro – scrive Mies – soltanto le pareti vetrate permettono alla struttura a scheletro di assumere una conformazione costruttiva chiara e le assicurano le sue potenzialità architettoniche»¹⁰. Scheletro e pelle formano dunque un tutt’uno del quale, nondimeno, ogni singolo elemento deve rimanere distinguibile. È, questa, la sintassi della costruzione classica mediata dalla lezione di Schinkel e tradotta nel vocabolario dell’acciaio e del vetro, i materiali della ‘modernità’ investiti da Mies del compito di esprimere l’analogia antica tra forme naturali ed elementi architettonici¹¹. Già autore a Berlino del Neues Museum, opera senz’altro sensibile alla presenza del museo di Schinkel vicino al quale sorge, David Chipperfield è la terza voce di un dialogo fra architetti che riconoscono nel codice ‘classico’ la sintesi astratta delle leggi naturali, il riflesso di un principio universale al quale la costruzione dell’architettura deve inevitabilmente ancorarsi. Alla vigilia dei lavori, Chipperfield ha condiviso col pubblico la sua lettura della Neue Nationalgalerie trasformandone la grande aula in una selva regolare di tronchi d’albero eretti tra il basamento e la copertura in acciaio. *Sticks and stones* – questo il titolo dell’installazione – nel celebrare le origini dell’architettura, ha reso manifesto il filo sottile che unisce il moderno all’antico.

¹ «This visionary and innovative building, this monument of modernism, was tired. Tiredness expresses itself on a steel and glass building of the 20th century differently from than it records itself on a masonry building of the 18th or 19th centuries. A building that brandishes modernity and technology as its identity has a different tolerance to patina and age». D. Chipperfield, “God is the details”. *But what happens if the details don’t work?*, in A. Maibohm, *Neue Nationalgalerie Berlin: Refurbishment of an Architectural Icon*, Jovis, Berlino 2021, pp. 116-119.

² Petra Wesseler, *Preface*, in A. Maibohm, *Op.cit.*, p. 24.

³ «The relatively young building, which lacks the more conventional status familiar to old structures, nevertheless carries intense meaning – not least as a significant work by one of the most influential architects of the 20th century – alongside other complexities. As an architectural manifesto itself, the directness and simplicity of the constructive composition is fundamental to the singular idea of the building. The restoration could not therefore be regarded from the dispassionate distance of technical solutions alone, for even the technical elements touch its very soul», D. Chipperfield, *Forward*, in A. Maibohm, *Op.cit.*, p. 27.

⁴ V. Pizzigoni (a cura di), *Ludwig Mies van der Rohe, Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino 2010, p. 38.

⁵ Un’ampia descrizione del lavoro di ricerca si trova in M. Akay, *Archive research. The foundation of refurbishment measures*, in A. Maibohm, *Op.cit.*, pp. 109-114. L’indagine ha raccolto documenti provenienti dallo studio di Mies van de Rohe a Chicago, dal MOMA di New York, dalla Library of Congress di Washington, dagli archivi della Neue Nationalgalerie e da quelli comunali berlinesi.

⁶ D. Chipperfield, “God is the details”. *But what happens if the details don’t work?*, in A. Maibohm, *Op.cit.*, pp. 116-119.

⁷ V. Pizzigoni (a cura di), *Op.cit.*, p. 79.

⁸ Le lastre di vetro sono state fornite da un’azienda cinese, l’unica nel mondo in grado di produrle delle dimensioni richieste. Si è comunque rinunciato ai vetri isolanti per ridurre gli spessori e non compromettere la trasparenza della lastra.

⁹ K. Frampton, *Tettonica a architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 2005 (1995), p. 229.

¹⁰ V. Pizzigoni (a cura di), *Op.cit.*, p. 79.

¹¹ Si veda A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo, Nove lezioni di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 61.

Chipperfield thus successfully carried out the delicate operation of renovating and upgrading the building without losing sight of the integrity of the space and of the original values connected to it, in other words, following that Nordic and romantic “obsession with de-materialisation”⁹ – as defined by Frampton – that pervades Mies’ work. The transparency of the façade allows the architecture to open itself completely to the city, to become its continuation; but above all it ensures a clear distinction between its different sections: base, pillars, roof. “Only the glass skin – writes Mies – only the glass walls allow the skeleton structure to take on a clear constructive form and ensure its architectural potential”¹⁰. Skeleton and skin thus form a whole in which, nevertheless, every single element must remain clearly distinguishable. This is the syntax of classical construction mediated by the teachings of Schinkel and translated into the vocabulary of steel and glass, the materials of ‘modernity’ to which Mies assigned the task of expressing the ancient analogy between natural forms and architectural elements¹¹. Already responsible for the restoration of the Neues Museum in Berlin, a work which is undoubtedly sensitive to the presence of the Schinkel museum near which it stands, David Chipperfield is the third voice in a dialogue between architects who recognise in the ‘classical’ code the abstract synthesis of natural laws, the reflection of a universal principle to which the construction of architecture must inevitably be anchored.

Before work began, Chipperfield shared with the public his interpretation of the Neue Nationalgalerie, transforming its great hall into a forest of perfectly aligned tree trunks standing between the base and the steel roof. In celebrating the origins of architecture, *Sticks and stones* – as the installation is entitled – reveals the thin thread that connects the Modern to the Ancient.

Translation by Luis Gatt

¹ “This visionary and innovative building, this monument of modernism, was tired. Tiredness expresses itself on a steel and glass building of the 20th century differently than it records itself on a masonry building of the 18th or 19th centuries. A building that brandishes modernity and technology as its identity has a different tolerance to patina and age”. D. Chipperfield, “God is in the details”. *But what happens if the details don’t work?*, in A. Maibohm, *Neue Nationalgalerie Berlin: Refurbishment of an Architectural Icon*, Jovis, Berlin 2021, pp. 116-119.

² Petra Wesseler, *Preface*, in A. Maibohm, *Op.cit.*, p. 24.

³ “The relatively young building, which lacks the more conventional status familiar to old structures, nevertheless carries intense meaning – not least as a significant work by one of the most influential architects of the 20th century – alongside other complexities. As an architectural manifesto itself, the directness and simplicity of the constructive composition is fundamental to the singular idea of the building. The restoration could not therefore be regarded from the dispassionate distance of technical solutions alone, for even the technical elements touch its very soul”, D. Chipperfield, *Forward*, in A. Maibohm, *Op.cit.*, p. 27.

⁴ V. Pizzigoni (ed.), *Ludwig Mies van der Rohe, Gli scritti e le parole*, Einaudi, Turin 2010, p. 38.

⁵ A detailed description of the research work can be found in M. Akay, *Archive research. The foundation of refurbishment measures*, in A. Maibohm, *Op.cit.*, pp. 109-114. The research collected documents from Mies van de Rohe’s studio in Chicago, from the MOMA in New York, the Library of Congress in Washington, as well as from the archives of the Neue Nationalgalerie and those of the Municipality of Berlin.

⁶ D. Chipperfield, “God is in the details”. *But what happens if the details don’t work?*, in A. Maibohm, *Op.cit.*, pp. 116-119.

⁷ V. Pizzigoni (ed.), *Op.cit.*, p. 79.

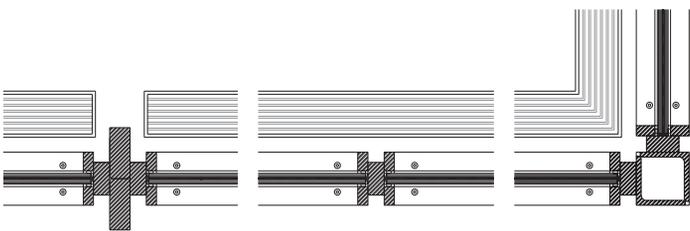
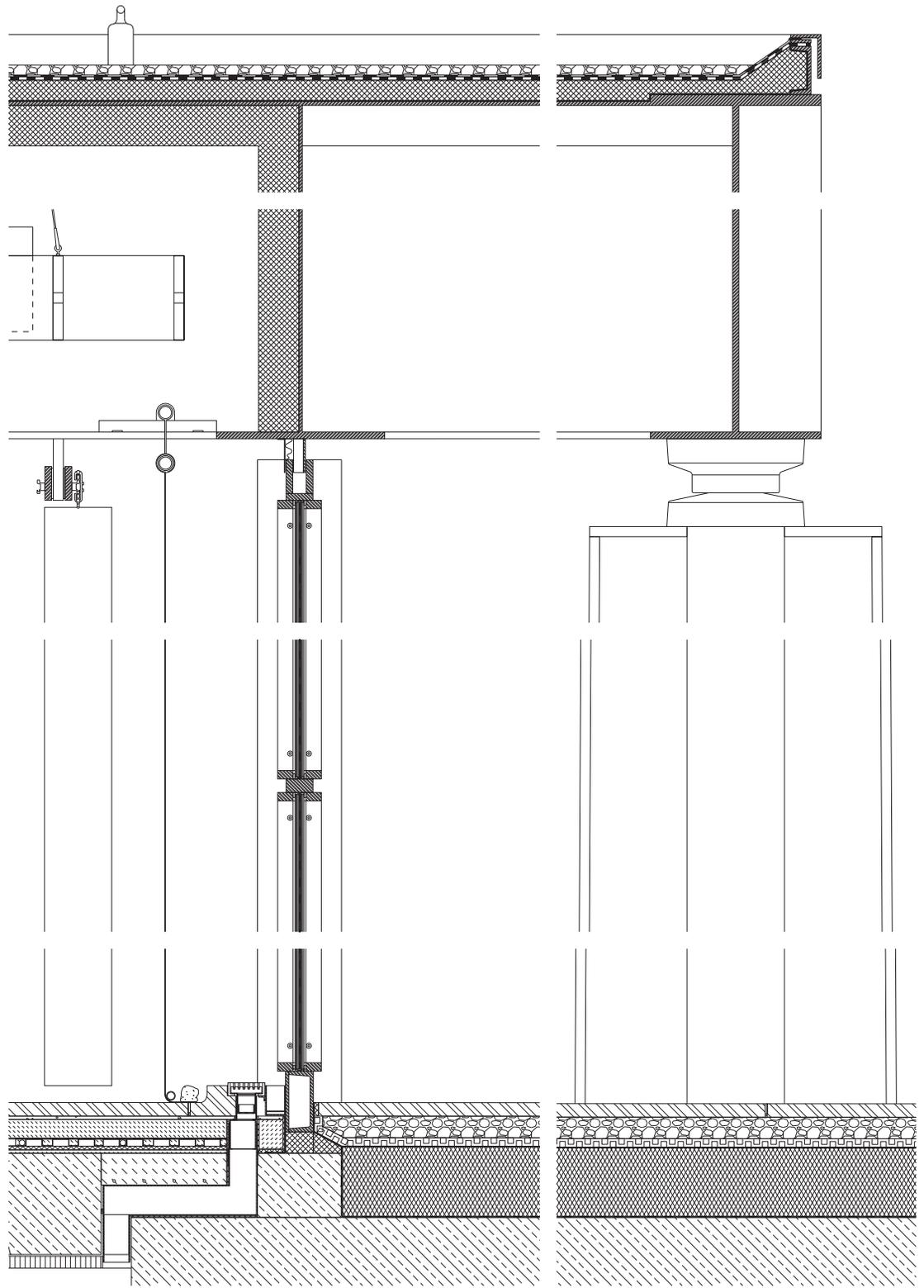
⁸ The glass sheets were provided by a Chinese company, the only one in the world capable of producing them of the size requested. It was however decided to forgo insulated glass so as to reduce the thickness and not compromise the transparency of the sheet.

⁹ K. Frampton, *Tettonica a architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milan 2005 (1995), p. 229.

¹⁰ V. Pizzigoni (ed.), *Op.cit.*, p. 79.

¹¹ See A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo, Nove lezioni di architettura*, Laterza, Rome-Bari 2002, p. 61.









A 'slow time' seems to guide the project by Manuel and Francisco Aires Mateus for the Colégio da Trindade. The architects manage to carry out their task with the usual intensity and clarity of method, within the path traced since the beginning of their project research which, even in the light of necessary upgradings, always refers back to principles of coherence and continuity.

Manuel e Francisco Aires Mateus

Ristrutturazione del Colégio da Trindade, Coimbra The restoration of the Colégio da Trindade, Coimbra

Riccardo Butini

Ancorata ad un tessuto antico dove fabbriche storiche raddiano e colmano dislivelli e cambi di quota, in una sequenza organica di combinazioni tipologiche e insediative, la città Alta di Coimbra, espressione di un'essenza urbana le cui radici affondano nell'insediamento romano di *Aeminium*, a partire dal XIII secolo lega indissolubilmente le proprie sorti alla presenza della sede universitaria.

Città e Università, da quel momento, si identificano l'una nell'altra, grazie a un processo di scambio reciproco e continuo, in grado di produrre risultati di grande valore culturale e architettonico che vedono coinvolti i più importanti e apprezzati studi di progettazione del paese.

Compreso tra la Couraça de Lisboa e il Patio das Escolas, dal quale è possibile ammirarlo sul finire del percorso alberato che corre lungo la facciata del Collegio di San Pietro, si trova il complesso del Colégio da Trindade, costruito a metà del Cinquecento, trasformato e danneggiato da interventi incuranti del suo evidente valore architettonico e storico, rimasto quasi interamente disabitato per decenni e risparmiato alle numerose demolizioni che hanno cancellato gran parte della città antica.

Oggi, l'ex complesso religioso rappresenta fortunatamente uno degli esempi di recupero del patrimonio edilizio storico tra i più interessanti realizzati negli ultimi anni grazie al lavoro compiuto dagli architetti portoghesi Manuel e Francisco Aires Mateus. Chiamati a rifunzionalizzare l'intera struttura per insediarvi la Corte Giudiziaria Universitaria e altri servizi della Facoltà di Giurisprudenza – spazi per l'insegnamento e alloggi per gli studenti – i due hanno fondato il loro progetto sulla conoscenza

Anchored to an ancient fabric where historical buildings connect and cover height differences and changes in elevation, in an organic sequence of typological and settlement-related combinations, Coimbra's Alta da Cidade is the expression of an urban essence whose roots lie in the Roman settlement of *Aeminium*, and whose fate has been inextricably linked, since the 13th century, to that of its university.

From that moment, City and University have identified with each other, thanks to a continuous and reciprocal process of exchange, which, of recent, has produced results of great cultural and architectural value that have involved the most important and respected architectural studios in the country.

The complex of the Colégio da Trindade is located between the Couraça de Lisboa and the Patio das Escolas, from which it can be admired at the end of the tree-lined path that runs along the facade of the Colégio de São Pedro. Built in the mid-16th century, and later modified and damaged by interventions which did not properly take into consideration its obvious architectural and historical value, it remained almost entirely uninhabited for decades and was spared from the many demolitions that have erased large sections of the ancient city.

Today, thanks to the work of the Portuguese architects Manuel and Francisco Aires Mateus, the former religious complex is fortunately one of the most interesting recent examples of the recovery of the historical built heritage. Commissioned to ascribe a completely new function to the entire structure, so as to accommodate the headquarters of the University Judicial Court and other services belonging to the Faculty of Law – teaching spaces and







COLEGIO DA TRINDADE | CASA DA JURISPRUDÊNCIA

Handwritten text on a sign in the bottom right corner, including a phone number: 239 401 230

dei valori storici del sito, già emersi dalle attività archeologiche, condotte preliminarmente e risultate determinanti per le scelte progettuali.

È un 'tempo lento' quello che sembra guidare il progetto e, più in generale, il lavoro degli architetti, capaci di preservarlo nonostante la corposa attività progettuale, caratterizzata da un dinamismo intellettuale tra i più brillanti e fervidi della scena internazionale contemporanea.

«Distinguiamo – spiegano i progettisti – tra il valore 'eterno' delle masse di progetto: la compressione delle grandi murature e delle cupole, e il carattere 'effimero' delle vecchie strutture: sistemi costruttivi tradizionalmente realizzati in legno. Il progetto si è sviluppato seguendo questa comprensione del tempo che passa, preservando il valore dell' 'eterno' e proponendo un nuovo 'effimero'. Una struttura in acciaio, separata e inondata di luce, suggerisce una nuova contemporaneità»¹.

Il complesso è disposto sul terreno in pendenza con un impianto planimetrico impostato a partire da una corte con tre lati e un chiostro posti in sequenza e aggregati a un edificio speciale: la chiesa. Tre livelli sovrapposti risolvono complessivamente il programma funzionale.

Il chiostro a pianta quadrata, posizionato di fianco alla chiesa, è cinto da un portico sormontato da due livelli, uno ricostruito e finestrato, l'altro aggiunto e sostanzialmente cieco, e dall'oggetto pronunciato della gronda di coronamento in pietra.

La corte, ben più ampia, contiene un'area a verde delimitata su tre lati da edifici e chiusa sul quarto da un muro in pietra che si spinge alla quota del primo livello, ben leggibile dalla strada. La nuova architettura, forma pura e tecnologia nascosta, si cala all'interno delle strutture murarie sopravvissute al tempo, selezionate, che si presentano oggi come veri e propri 'contenitori': le parti nuove possono integrarsi alle preesistenti sfiorandole, o intersecandole quanto basta per garantire la loro convivenza compositiva e strutturale.

Anche questa volta, seguendo una pratica già messa in atto in altri progetti «siamo molto lontani dal concetto romantico di ricostruzione»²; gli elementi del progetto sono come svincolati da una precisa collocazione temporale e posti sullo stesso piano, secondo un principio che ammette un'integrazione della rovina nel progetto contemporaneo ammettendo la trasformazione organica delle fabbriche storiche e della città. La patina bianca dell'intonaco riveste e uniforma i singoli elementi del progetto e punta ad un'astrazione che contribuisce alla distribuzione ordinata, ma non certo ordinaria, delle masse.

Volumi sospesi, intagliati, sfidano la forza di gravità e il peso delle masse è idealmente contrastato dalla luce naturale che li avvolge, suggerendo un suggestivo fenomeno di galleggiamento statico che conferisce agli elementi nuovi un carattere senza tempo.

Lo spazio è 'sculpto'. La materia solida sottratta, grazie anche ad una ideale erosione provocata dalla luce, materia essa stessa, genera un vuoto indeformabile, costretto entro precise forme cave; la struttura architettonica è usata per modellare lo spazio interno, vero nucleo della riflessione progettuale dei fratelli Mateus nella cui ricerca, è stato osservato, così come in quella di «artisti quali Jorge Oteiza e Eduardo Chillida, il vuoto vale quanto il pieno»³.

La pietra contraddistingue tutti gli elementi emergenti del progetto, all'interno e all'esterno, e viene utilizzata anche per la copertura disegnata come un elemento tridimensionale massiccio che ridefinisce il volume della fabbrica architettonica e lo raccorda con il cielo attraverso una morfologia stereometrica; le incisioni profonde, scompongono la compatta massa muraria,

student housing –, the two architects based their project on the knowledge of the historical values of the site, which had already emerged from the results of previous archaeological work, and which proved to be decisive in terms of their design choices.

A 'slow time' seems to guide the project, and more generally the work of the architects, who somehow manage to maintain it despite their numerous design activities, characterised by an intellectual dynamism that is among the most brilliant and fervid in the contemporary international scene.

“Let us make a distinction – the architects explain – between the 'eternal' value of the project's masses: the compression of large walls and domes, and the 'ephemeral' character of the old structures: building systems traditionally made of timber. The project has developed following this understanding of the passing of time, preserving the value of the 'eternal' and proposing a new 'ephemeral'. A steel structure, separate and flooded with light, suggests a new contemporaneity”¹.

The complex stands on a sloping terrain on a planimetric layout based on a courtyard with three sides and a cloister, in sequence, attached to a special building: the church. Three superimposed levels solve the entire functional programme.

The square-plan cloister, adjacent to the church, is surrounded by a portico with two additional storeys above it, one with windows which has been reconstructed, and a second one that has been added and is substantially blind, as well as by the pronounced overhang of the stone eaves on the roof.

The much larger courtyard contains a green area surrounded on three sides by buildings and closed on the fourth by a stone wall that reaches the first storey and is clearly visible from the road.

The new architecture, pure form and concealed technology, stands within wall structures that survived the passage of time and have been selected, and which today appear as actual 'containers': the new parts can be integrated with the existing ones, lightly touching them or intersecting with them as much as necessary to ensure their compositional and structural co-existence.

Also in this occasion, following a practice already implemented in other projects, “we are far removed from the Romantic concept of reconstruction”²; the elements of the project are sort of detached from a specific temporal placement and positioned on the same level, in accordance with a principle that admits the integration of the ruin into the contemporary project, thus allowing an organic transformation of historical buildings and of the city. White plaster coat covers and renders the individual elements of the project uniform, aiming to an abstraction that contributes to an orderly, yet certainly not ordinary, distribution of the masses.

Suspended, carved volumes defy the force of gravity, and the weight of the masses is ideally opposed by the natural light that envelops them, evoking a sense of static buoyancy which confers a timeless character to the new elements.

Space is 'sculpted'. The solid matter removed, also as a result of an ideal erosion effect caused by light, which is itself matter, generates a non-deformable void constrained within precise hollow forms; the architectural structure is used for modelling the interior space, the true core of the reflections on design by the Mateus brothers, in whose research, it has been observed, as in the case of “artists such as Jorge Oteiza and Eduardo Chillida, the void is as valuable as the full”³.

Stone characterises all the emerging elements of the project, both interior and exterior, and is used as well for the roof, designed as a massive three-dimensional element that redefines the volume of the architecture, connecting it to the sky through a stereometric morphology; the deep incisions break up the compact mass of

interno ed esterno si toccano attraverso questa sottrazione materica.

Gli elementi antichi in pietra, restaurati, emergono con decisione dalle pareti, imprigionati come fossili nell'intonaco liscio. La luce è trattenuta dalle superficie irregolari e plastiche delle cornici, dei portali, degli archi, che scandiscono lo spazio dell'intero complesso, collocati in punti notevoli, come fuochi in grado di strutturare sequenze spaziali che sostengono l'intero impianto compositivo.

La pittura bianca, che copre ogni superficie è sostituita all'interno della chiesa dove i progettisti impiegano un colore pastello che rilega, riducendo il contrasto cromatico, con minore tensione le parti in pietra con quelle intonacate.

Lo spazio non risparmia soluzioni sorprendenti, con variazioni continue, in pianta e in alzato, che lo rendono fluido e dinamico in ogni suo passaggio, trovando dilatazioni in corrispondenza degli spazi principali come la chiesa dove il soffitto piano è sostituito da volte a botte che ne aumentano le possibilità espressive.

La gerarchia spaziale è poi evidente nel disegno delle sezioni, mai scontate e congegnate, anch'esse, per sottrazione materica, cavità architettoniche, «vuoti in attesa»⁴.

I pavimenti interni realizzati con grandi lastre di pietra locale sono una costante che accompagna tutto il progetto; essi sono più di un semplice rivestimento, lo spessore notevole contribuisce loro il valore di una grande piastra sulla quale appoggiano le masse murarie dell'intera fabbrica.

Sovrapponendo il nuovo impaginato ai preesistenti, i prospetti aggiungono poche aperture, mantenendo una sostanziale chiusura dei fronti, che si affida a poche finestre, ora disposte con un ritmo regolare, ora secondo una scansione apparentemente casuale, fino a contemplare combinazioni prive di aperture, basate su composizioni di masse materiche. Anche all'esterno la pietra si staglia sull'intonaco bianco, descrivendo un preciso itinerario di segni, figure e misure che culmina sul prospetto della chiesa dove è conservato lo scultoreo portale del 1630.

«Le loro costruzioni – è stato scritto – sono esplicite dimostrazioni del fatto che i due architetti ritengono l'eccesso di forme e di idee in contrasto con tutto ciò che riguarda il fare bene, e come ogni loro gesto acquisti valore solo e unicamente se prelude alla semplicità»⁵. E proprio in tal senso si mostra prezioso il contributo nella rilettura della città portoghese proposto da Manuel e Francisco Aires Mateus capaci di svolgere il loro compito con la consueta intensità e chiarezza di metodo, riuscendo a lavorare entro il solco tracciato con fermezza sin dall'inizio della loro ricerca progettuale che, pure alla luce dei necessari aggiornamenti, è sempre riferimento riconoscibile e riconducibile ai principi di coerenza e continuità. Con l'intervento di recupero del Collegio della Santa Trinità ad Alta de Coimbra si rinnova quel sorprendente legame tra città e Università che nel lungo periodo ha prodotto una crescita urbana capace di rispondere alle rinnovate esigenze della comunità studentesca garantendo la conservazione dei caratteri dell'architettura portoghese, che trova proprio nella semplicità uno dei tratti distintivi.

¹ Estratto dal testo col quale gli autori accompagnano il progetto.

² G.S. Byrne, *Un rudere costruito*, in «Casabella», n. 700, 2002, p. 30.

³ *Ibid.*

⁴ F. Cacciatore, *L'animale e la conchiglia. L'architettura di Manuel e Francisco Aires Mateus come dimora del vuoto*, in C. Tonon (a cura di), *L'architettura di Aires Mateus*, Electa, Milano 2012, p. 23.

⁵ C. Tonon, *Parole Crude*, in C. Tonon (a cura di), *cit.*, p. 6.

the walls, and through this material subtraction the exterior and exterior are linked together.

The ancient stone elements, once restored, emerge decisively from the walls, imprisoned like fossils in the smooth plaster. The light is held by the irregular and malleable surfaces of the frames, portals and arches which, placed at remarkable points, punctuate the space of the whole complex like fires which structure the spatial sequences that support the entire compositional system.

The white paint covers every surface, except the inside of the church where the architects opted for a pastel colour that, by reducing the chromatic contrast, binds the stone and plastered sections with a reduced tension.

The space presents numerous surprising solutions, with continuous variations in both plan and elevation, which makes every passage fluid and dynamic, and allowing dilations at each of the main spaces, such as the church, where the flat ceiling is replaced by barrel vaults that increase its expressive possibilities.

The spatial hierarchy is evident as well in the design of the sections, never predictable and also devised through a process of material subtraction as architectural cavities, as "empty spaces in waiting"⁴.

A constant of their project is the interior pavement made with large slabs of local stone; it is more than a simple cladding and its great thickness ascribes to it the value of a great stone plate which supports the wall structure of the whole building.

Superimposing the new layout on the previous ones, a few openings are added to the facades, leaving the fronts mostly closed, with only a few windows, some arranged with a regular rhythm and others according to an apparently random distribution, and finally presenting combinations entirely without openings, based on compositions of material masses. Also on the exterior, the stone stands out against the white plaster, describing a precise itinerary of signs, figures and measures that culminates in the facade of the church, which preserves the sculptural portal of 1630.

"Their constructions – it has been said – are explicit demonstrations of the fact that the two architects consider the excess of forms and of ideas as contrary to everything that regards a good practice, and how every gesture of theirs acquires value only if it preludes simplicity"⁵. And it is precisely in this sense that the contribution of Manuel and Francisco Aires Mateus to the reinterpretation of the Portuguese city is precious. The architects manage to carry out their task with the usual intensity and clarity of method, within the path traced since the beginning of their project research which, even in the light of necessary upgradings, always refers back to principles of coherence and continuity. The restoration of the Colégio da Trindade in Alta de Coimbra re-establishes the astounding link between city and University that over the long term has produced an urban growth capable of responding to the renewed needs of the student community while ensuring the preservation of the features of Portuguese architecture, which finds precisely in simplicity one of its distinctive traits.

Translation by Luis Gatt

¹ Excerpt from the text with which the authors accompanied the project.

² G.S. Byrne, *Un rudere costruito*, in *Casabella*, n. 700, 2002, p. 30.

³ *Ibid.*

⁴ F. Cacciatore, *L'animale e la conchiglia. L'architettura di Manuel e Francisco Aires Mateus come dimora del vuoto*, in C. Tonon (ed.), *L'architettura di Aires Mateus*, Electa, Milan 2012, p. 23.

⁵ C. Tonon, *Parole Crude*, in C. Tonon (ed.), *Op.cit.*, p. 6.

Ristrutturazione del Colégio da Trindade
Coimbra, Portogallo
Manuel e Francisco Aires Mateus
Date of project: 2001-2013
Date of construction: 2014-2017

Project leader: Susana Rodrigues
Collaborators: Valentino Capelo Sousa, Patrícia Marques, Mariana
Barbosa Mateus, Joana Carmo Simões, Vânia Fernandes, Olga
Sanina, Sara Nobre
Engineering: Betar, GPEC Trofa, Joule, José Galvão Teles
Constructor: Veiga Lopes S.A.

p. 39

Prospetto sulla Couraça de Lisboa

Foto © Nelson Garrido

pp. 40-41

Il prospetto principale e la facciata della chiesa

Foto © Nelson Garrido

pp. 44-45

Planimetria

La copertura in pietra e il Patio das Escolas

Foto © Nelson Garrido

pp. 46-47

Il chiostro

Foto © Nelson Garrido

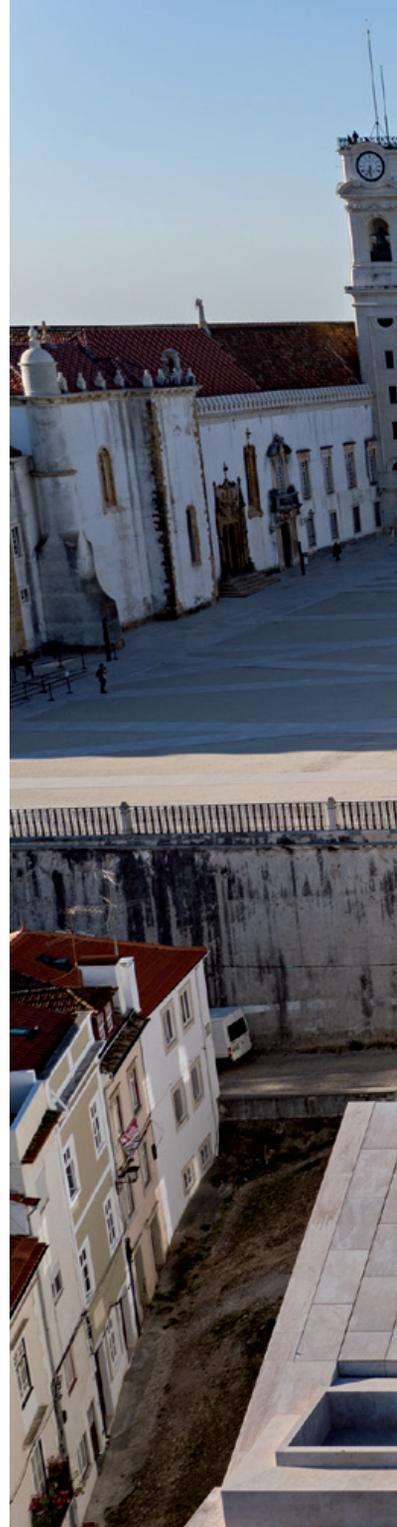
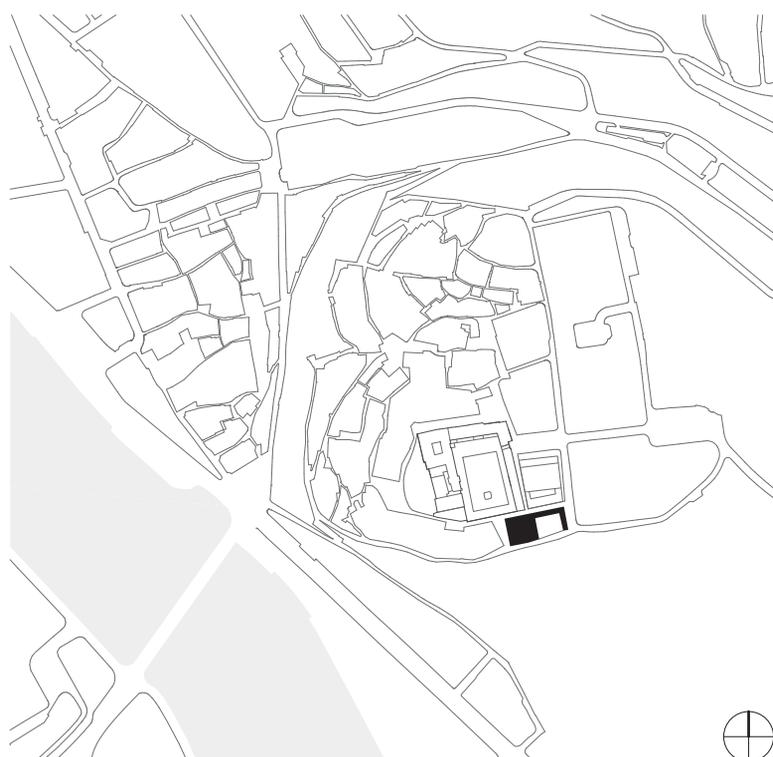
Piante

Sezioni longitudinale e trasversale

pp. 48-49

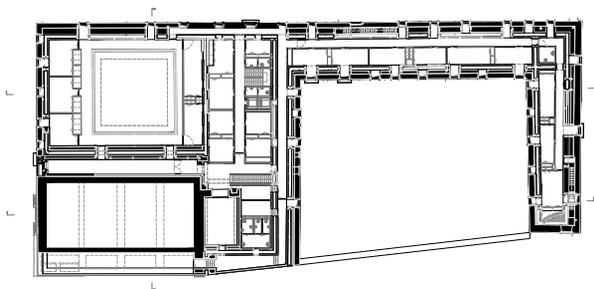
Lo spazio interno

Foto © Nelson Garrido

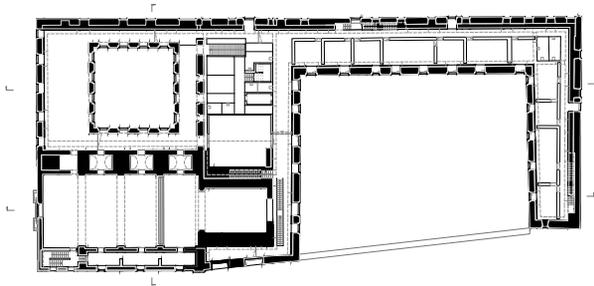




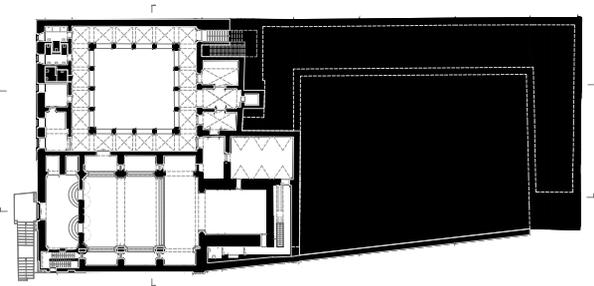




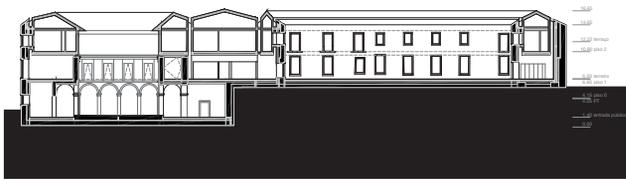
second floor plan



1st floor plan



ground floor plan



longitudinal section 1



16.65

14.65

12.22 terraço

10.80 piso 2

6.93 terreiro
6.85 piso 1

4.15 piso 0
4.05 PT

1.40 entrada público

0.00





An idea of 'precision' that, as in the ancients, is inextricably linked to the concepts of 'truth', 'measure' and 'harmony', is the primary inspiration for the extension of the Cerrillo de Maracena School (2013-2014) by Elisa Valero Ramos, and this allows the architect to condense both logical and poetic thought into a single architectural gesture: an austere volume built of concrete and light.

Elisa Valero Ramos

Ampliamento della Scuola Cerrillo de Maracena, Granada Extension of the Cerrillo de Maracena School, Granada

Francesca Privitera

L'ampliamento della Scuola Cerrillo de Maracena (2013-2014) di Elisa Valero Ramos è il risultato di una paziente opera di limatura che trova la ragione primaria nel desiderio di 'precisione' che ispira il lavoro dell'architetta spagnola¹. Si tratta di quella ricerca di esattezza che riconosciamo anche nei progetti delle Residenze sperimentali e nella Chiesa di Playa Granada (2015-2016), le due opere granadine che insieme all'ampliamento della scuola hanno valso all'architetta il Swiss Architectural Award 2018. Guardando alla 'precisione' dalla prospettiva del fisico Giorgio Diaz de Santillana, che ne parla a proposito della precisione degli antichi nell'osservare i fenomeni astronomici, emerge una fondamentale relazione:

La precisione per gli antichi Egizi era simboleggiata da una piuma che serviva da peso sul piatto della bilancia dove si pesano le anime. Quella piuma leggera aveva il nome Maat, dea della bilancia. Il geroglifico di Maat indicava anche l'Unità di lunghezza, i 33 centimetri del mattone unitario, e anche il tono fondamentale del flauto².

Il racconto del fisico suggerisce il legame indissolubile che annoda la 'precisione' con i concetti di 'verità', 'misura' e 'armonia'. Ed è quella piuma leggera che soppesa l'icastico progetto di ampliamento della Scuola Cerrillo de Maracena, trasformando le prosaiche richieste della committenza in un progetto d'architettura poetico, nel quale la sintesi di poche e precise parole abilmente composte raccontano un'esatta idea di costruzione e al contempo generano bellezza³.

The extension of the Cerrillo de Maracena School (2013-2014) by Elisa Valero Ramos is the result of a patient process of filing which has as its primary reason the desire for 'precision' that inspires the work of the Spanish architect¹. It consists of the search for exactitude which we also recognise in her projects for the Experimental Residences and the Church of Playa Granada (2015-2016), the two works produced in Granada that, together with the extension of the school, earned the architect the Swiss Architectural Award for 2018. Looking at 'precision' from the perspective of physicist Giorgio Diaz de Santillana, who refers to it in connection to the precision of the ancients while observing astronomical phenomena, a fundamental relationship emerges:

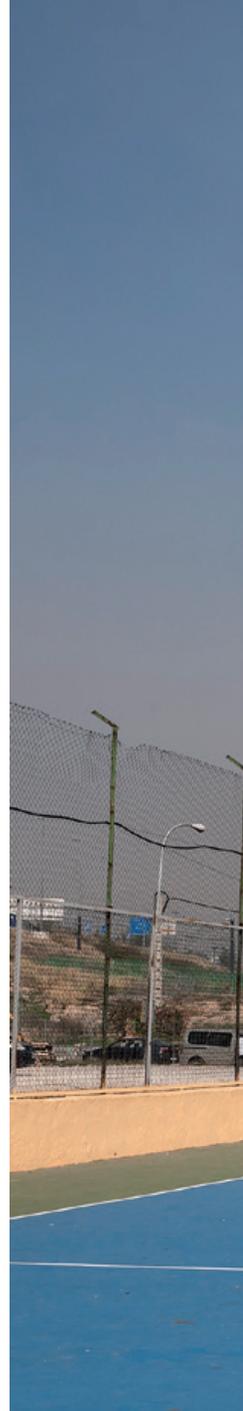
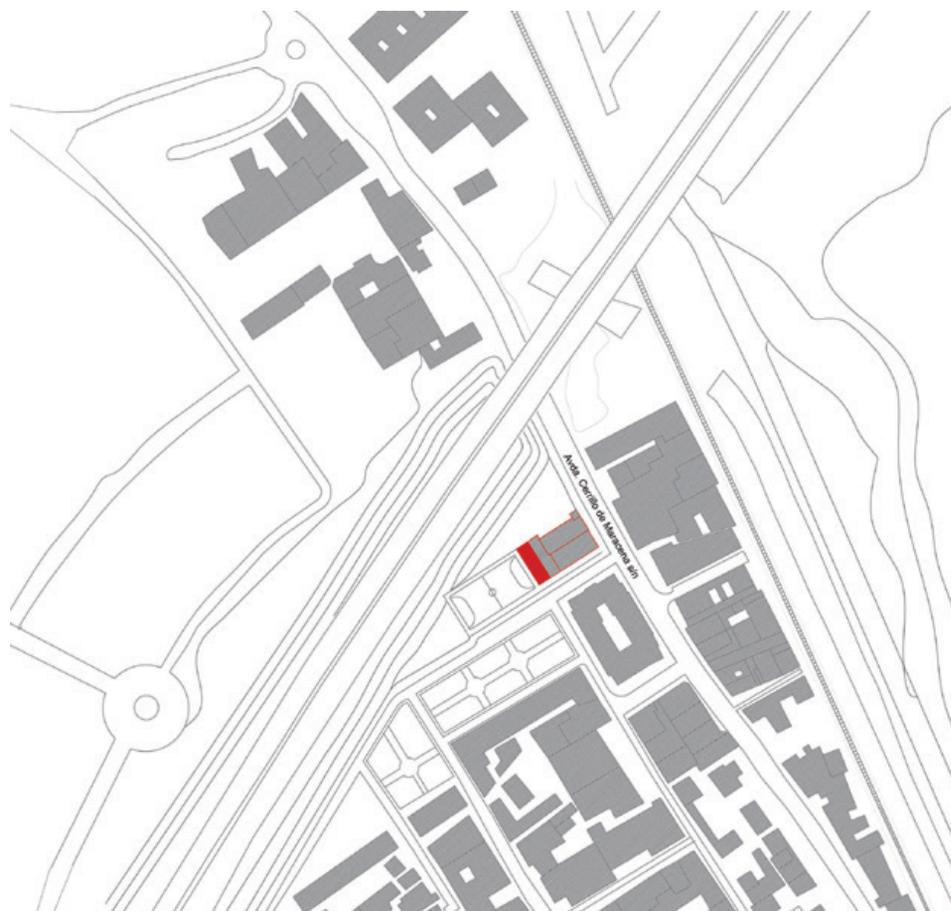
For the ancient Egyptians, precision was symbolised by a feather that served as a weight on the plate of the scales on which souls were weighed. That light feather was known as Maat, goddess of the scales. The hieroglyph of Maat also served to indicate the Unit Length, the 33 centimeters of the single brick, and also the fundamental tone of the flute².

The physicist's tale suggests the indissoluble link that ties 'precision' together with the concepts of 'truth', 'measure' and 'harmony'. And it is that light feather that weighs the icastic project for the enlargement of the Cerrillo de Maracena School, transforming the ordinary demands of the client into a poetic architectural project, in which the synthesis of a few precise and skillfully composed words narrate a precise idea of construction and at the same time generate beauty³.

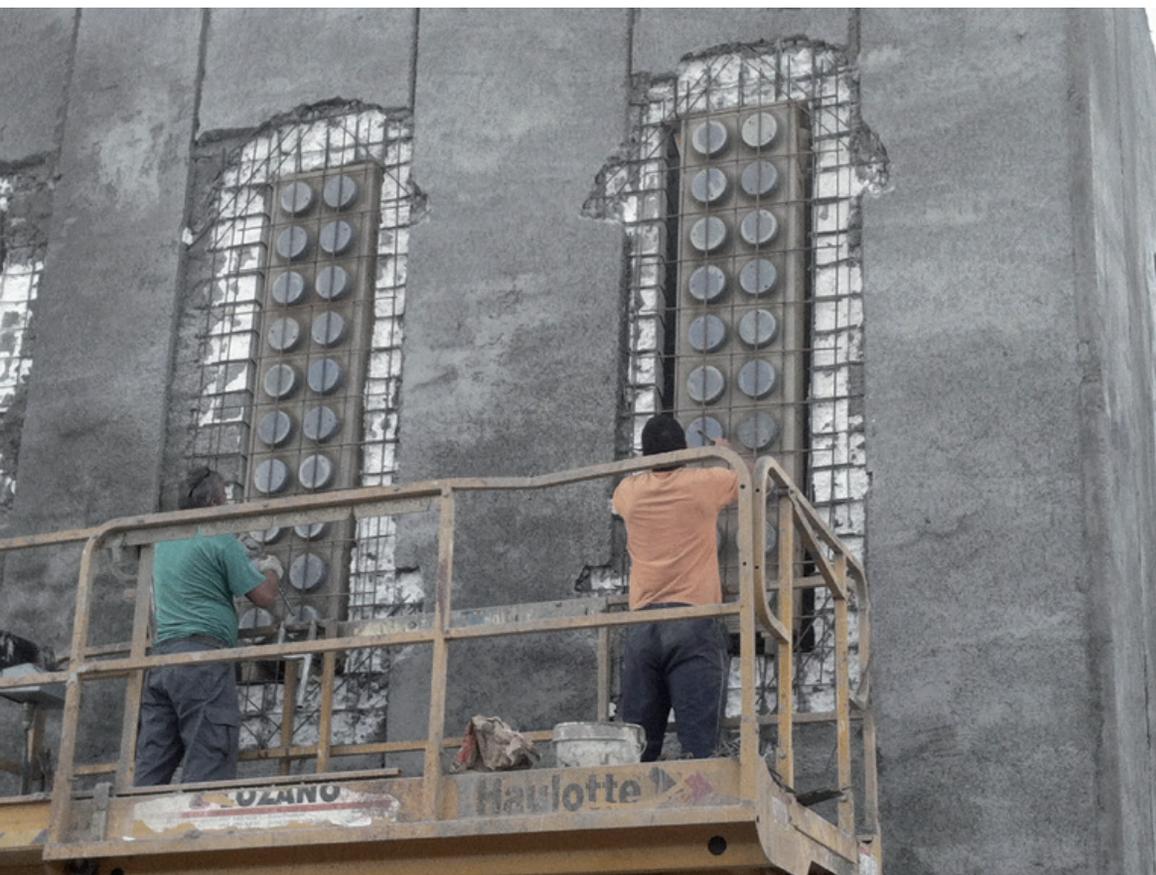


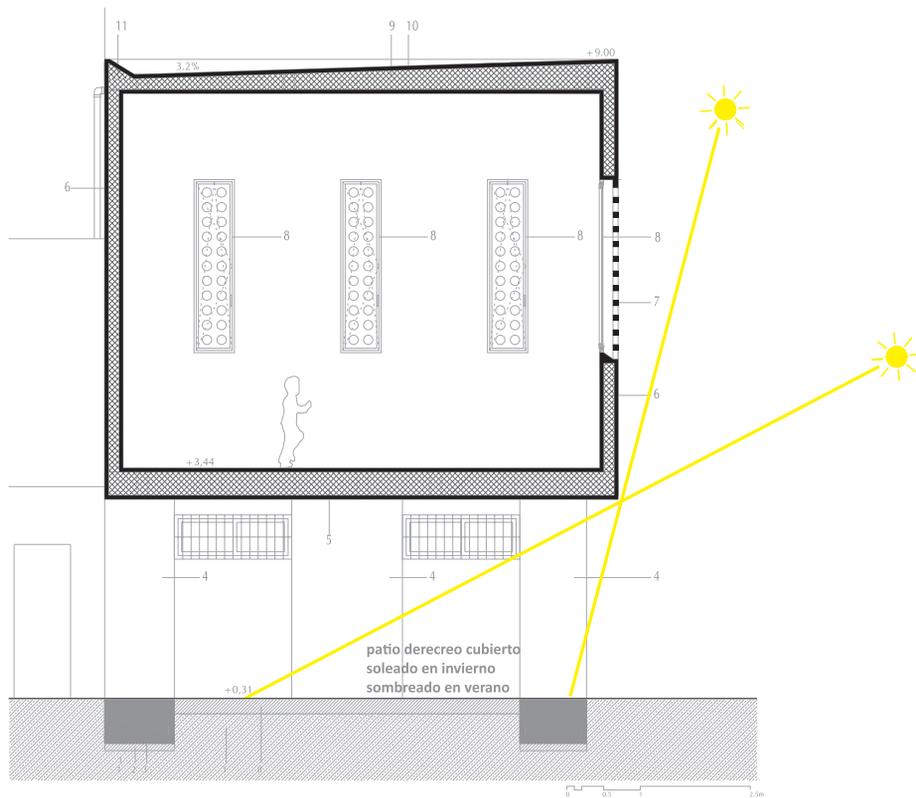
Ampliamento della Scuola Cerrillo de Maracena, Granada
Elisa Valero Ramos

Coordinatore dei lavori: Isabel Álvarez
Collaboratori: Leonardo Tapiz
Committente: Patronato San Juan de Ávila
Impresa: El Partal S.A.U.
Fotografie: Fernando Alda

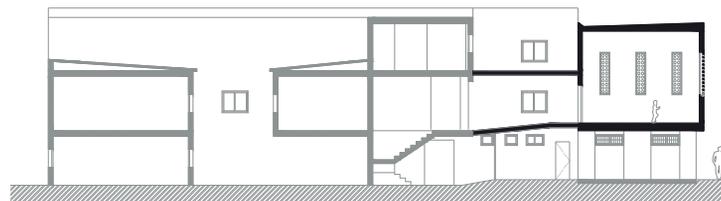




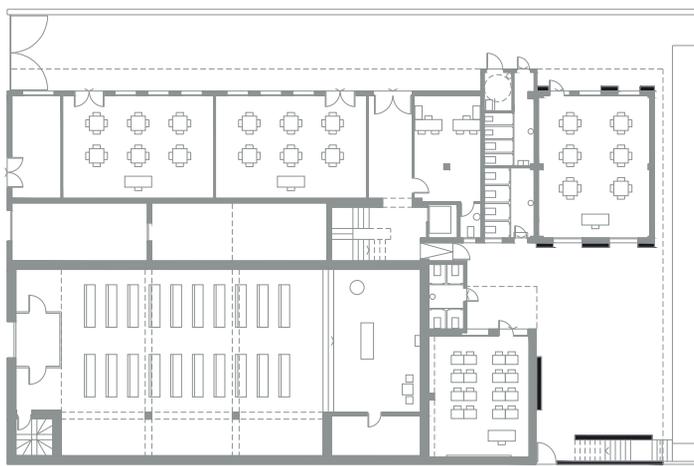




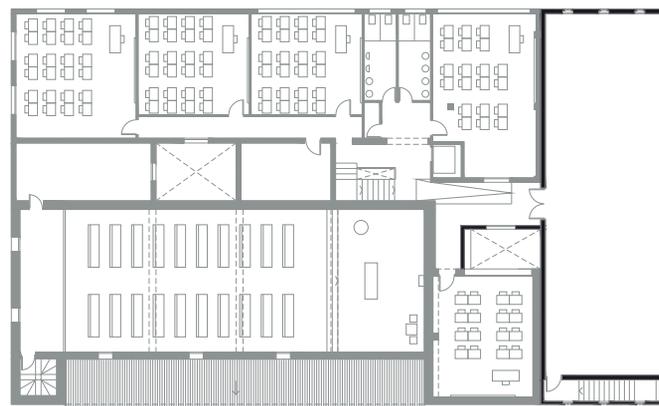
- 0 Losa existente de hormigón armado
- 1 Terreno natural compactado
- 2 Hormigón de limpieza H-20. Espesor 10cm
- 3 Zapata corrida de hormigón armado. Sistema ELESDDOPA
- 4 Muro de hormigón armado. Sistema ELESDDOPA
- 5 Forjado de sala usos múltiples de hormigón armado. Sistema ELESDDOPA
- 6 Muro de sala usos múltiples de hormigón armado. Sistema ELESDDOPA
- 7 Celosía de hormigón armado. Sistema ELESDDOPA
- 8 Ventana oscilobatiente de RPT de aluminio anodizado en su color con vidrio climait más seguridad (6+8+4+4)
- 9 Forjado de cubierta de sala usos múltiples de hormigón armado. Sistema ELESDDOPA
- 10 Lámina impermeabilizante autoprotégida de las láminas asfálticas de betún modificado con elastómeros SBS



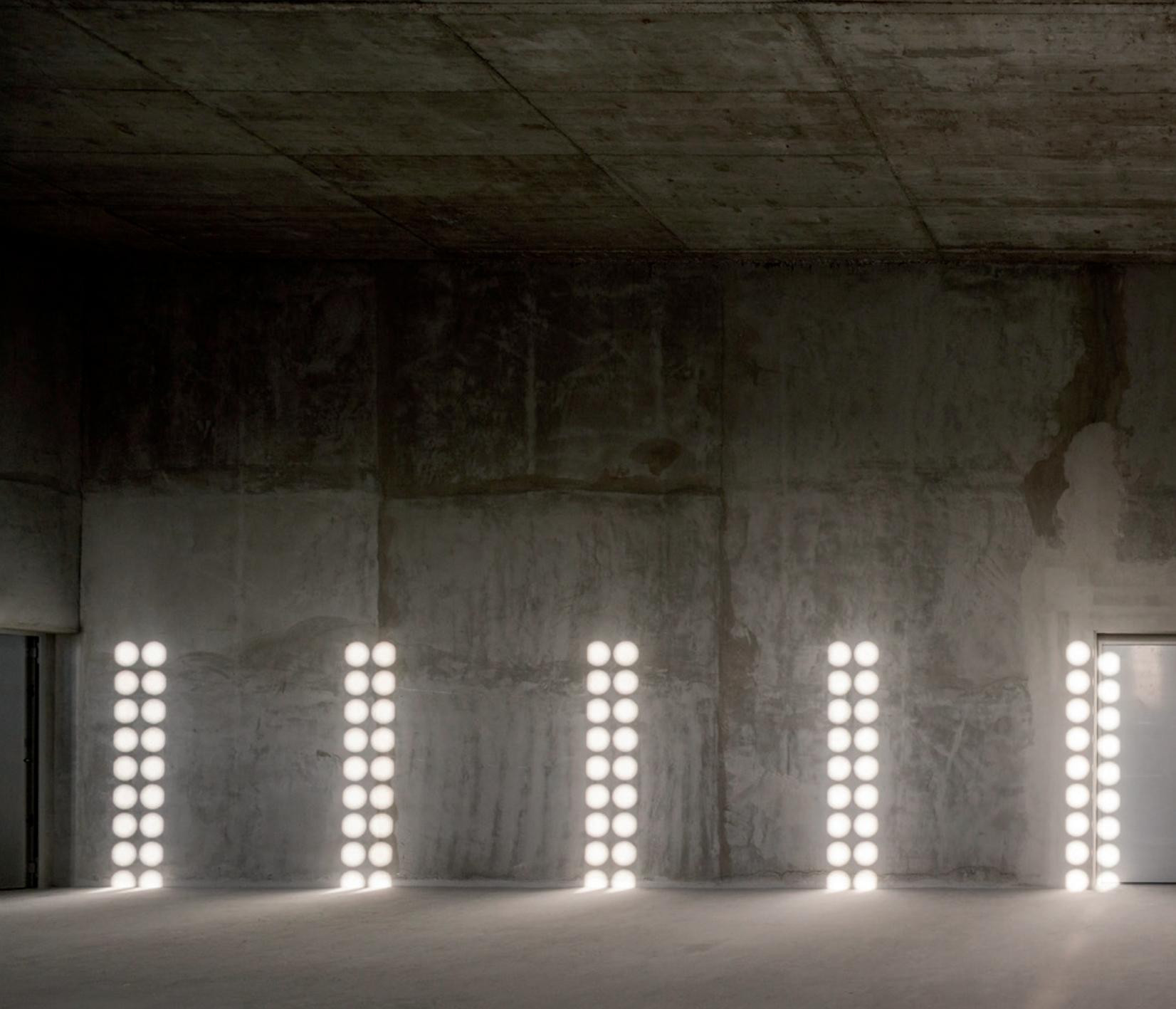
sección



planta baja



planta primera



p. 51
Vista interna della sala polivalente attraversata dai raggi di luce naturale
pp. 52-53
Planimetria generale con l'ampliamento della scuola evidenziato in rosso
Veduta dell'ampliamento, prospetto sud-ovest
pp. 54-55
In alto, viste dell'interno della sala polivalente nelle diverse ore del giorno
p. 54
Dettaglio delle gelosie circolari di cemento armato, sistema ELESDDOPA
p. 55
Sezione costruttiva trasversale, in evidenza lo studio dell'irraggiamento solare
dello spazio ricreativo coperto
Sezione trasversale e planimetrie alle quote 0,00 e +3.44 m
pp. 56-57
Rifrazioni luminose sul muro interno della sala
pp. 60-61
Veduta d'insieme notturna dell'ampliamento



È così che precisione e sensibilità, pensiero logico e pensiero poetico convergono in un progetto nel quale il compimento dei principi vitruviani di *utilitas* e *firmitas* giungono a *venustas*. Valero, infatti, grazie allo «sguardo attento»⁴ che consente all'architetto, come al tagliatore di diamanti, di trasformare la pietra grezza in una gemma preziosa⁵, risolve sia gli aspetti tecnico-costruttivi che quelli funzionali ed espressivi attraverso un unico gesto architettonico precisamente calibrato sulle condizioni che costituiscono le regole del progetto: il luogo, il programma, i vincoli economici e i tempi di realizzazione. Il programma funzionale richiesto dalla committenza è elementare: si tratta dell'adeguamento normativo di una scuola costruita negli anni cinquanta per scolarizzare i bambini senza risorse del periferico quartiere Cerrillo de Maracena, nella periferia nord di Granada, situato tra la strada di circonvallazione e la ferrovia. L'addizione comprende una sala polivalente, una scala di sicurezza e uno spazio ricreativo coperto, il tutto da realizzarsi con parsimonia di mezzi economici e con stringati tempi di esecuzione.

La strategia progettuale di Valero è riconoscibile anche in opere precedenti, paradigmatiche in questo senso sono il progetto del proprio studio nel quartiere El Realejo a Granada (2009) e quello per una galleria privata ipogea sulle colline di Madrid, realizzata per il collezionista Plácido Arango (2008). Si tratta di progetti improntati sulla precisione e semplicità sia costruttiva che linguistica, nei quali la definizione del volume e dello spazio interno sono affidate all'utilizzo di un unico materiale e all'uso sapiente della luce naturale che viene diretta all'interno attraverso perforazioni geometriche sulle pareti e sulla copertura.

Tuttavia, l'immagine frammentata di questo luogo periferico dall'identità incerta, e le limitate risorse economiche disponibili sembrano indurre l'architetta a una maggiore austerità espressiva, valorizzando al massimo le potenzialità del sistema costruttivo e tralasciando tutto ciò che non è strettamente necessario, così che l'economia di mezzi diviene, come per il maestro Félix Candela, un valore nel quale condensare etica ed estetica⁶.

Valero, infatti, traccia un segno architettonico assoluto, quasi perentorio: un parallelepipedo in cemento a vista, solido come la materia di cui è costruito, parzialmente sospeso da terra, sul quale l'architetta compone, con sensibilità spazialista, una sequenza di misurate e regolari perforazioni circolari, che come i 'buchi' sulle tele di Lucio Fontana suggeriscono spazialità nascoste.

L'assertivo corpo dell'ampliamento diviene, così, un elemento di misura e di ordine in un luogo in cui le relazioni e i rapporti di scala tra architettura e infrastrutture sono affidati al caso, un'architettura che con assoluta sincerità mostra la propria verità: «no pretende exponer nada ni aparentar nada sino no ser lo que es. Arquitectura para ser vivida»⁷.

Infatti, Valero compie sul progetto un costante esercizio di riduzione di ogni aggettivazione linguistica che trova una logica coerente nel sistema tecnologico costruttivo adottato. Si tratta di una doppia parete di calcestruzzo armato che racchiude nell'intercapedine uno strato di isolante, e nella quale è integrato il sistema di gelosie con fori circolari che caratterizza l'immagine dell'edificio⁸. Questo sistema consente la costruzione di una vera e propria 'scatola' di cemento nella quale non vi è soluzione di continuità tra pareti e solai, e dentro la quale Valero orchestra una inaspettata spazialità.

Le forature, reiterate come una stessa nota, introducono sulla spartana volumetria un sussurro che si contrappone al rumore della nostra epoca. Esse individuano sul prospetto un registro centrale sobriamente modulato, come quel «balbuco»⁹, quella «sobria modulacion vocal»¹⁰ che contraddistingue l'originario

In this way, precision and sensitivity, logical thought and poetic thought, converge in a project where the fulfillment of the Vitruvian principles of *utilitas* and *firmitas* achieve *venustas*. Valero, in fact, thanks to the "attentive gaze"⁴ that allows the architect, as it does the diamond-cutter, to transform the rough stone into a precious gem⁵, solves both the technical-constructive and the functional and expressive aspects of the project through a single architectural gesture that is calibrated with precision according to the conditions established by the rules of the project: the place, the programme, the economic and time constraints. The functional programme requested by the client is elementary: it consists in the regulatory adaptation of a school built in the Fifties to provide education to underprivileged children from the outlying district of Cerrillo de Maracena, in the northern suburbs of Granada, located between the ring road and the railway. The extension includes a multi-purpose hall, a safety staircase and a covered recreational space, all to be built with sparing economic means and under a tight schedule.

Valero's design strategy is also recognisable in previous works. Exemplary in this respect are the projects for her own studio in the El Realejo district in Granada (2009) and another for a private underground gallery in the hills of Madrid, built for the collector Plácido Arango (2008). These projects are marked by precision and simplicity, both in constructive and linguistic terms, in which the determination of the volume and of the internal space are entrusted to the use of a single material and to the skillful use of natural light, directed inside through geometric perforations on the walls and on the roof.

However, the fragmented image of this suburban place with an uncertain identity, as well as the limited economic resources available, seem to lead the architect to a greater expressive austerity, enhancing the potential of the building system to the maximum and leaving out everything that is not strictly necessary, in such a way that the economy of means becomes, as in the case of her teacher Félix Candela, a value that allows the architect to condense ethics and aesthetics⁶.

Valero, in fact, traces an absolute, almost abrupt architectural sign: a concrete parallelepipedon, solid as the material it is made of, partially suspended from the ground, on which the architect composes, with Spatialist sensibility, a sequence of measured and regular circular perforations, which, like the 'holes' on Lucio Fontana's canvases, suggest hidden spaces.

The assertive corpus of the extension thus becomes an element of measure and order in a place where the relations and scale between architecture and infrastructures are random, an architecture that shows its own truth with absolute sincerity: "no pretende exponer nada ni aparentar nada, sino no ser lo que es. Arquitectura para ser vivida"⁷.

In fact, Valero carries out through the project a constant exercise of reduction involving every linguistic adjective that finds a coherent logic in the chosen technological building system. It consists of a double wall of reinforced concrete that encloses a layer of insulation in the space between walls, with a system of shutters with circular holes that characterises the image of the building⁸. This system permits the construction of an actual concrete 'box' in which there is no interruption between walls and floors, within which Valero orchestrates an unexpected spatial arrangement.

The perforations, repeated like a single note, introduce on the spartan volumetry a whisper that contrasts with the noise of our day and age. They express a soberly modulate style on the facade, like the "balbuco"⁹, the "sobria modulacion vocal"¹⁰ that distinguishes the traditional *Cante Jondo*¹¹ of Andalusia. The holes, in

*Cante Jondo*¹¹ andaluso. Le bucatore, difatti, definiscono misurati valori spaziali, chiaroscurali e luministici: ombre circolari di giorno, circoli retroilluminati di notte.

Alla severa stereometria dell'esterno l'architetta contrappone, come in un'introversita architettura granadina, un'interiorità preziosa costruita di cemento e di luce.

Attraverso il *raumplan* Valero misura con esattezza il raccordo tra la preesistenza e la nuova volumetria, così da definire al contempo la nuova testa del plesso scolastico e sotto di essa uno spazio ricreativo coperto dalla plasticità vigorosa, nel quale l'ombra si addensa amplificando l'effetto di sospensione del blocco sovrastante. Le quote dei solai del primo piano della scuola e della sala polivalente sono allineate, ma la sala ha altezza doppia rispetto alla preesistenza, così da ottenere un effetto di compressione e decompressione dello spazio nel passaggio tra il disimpegno delle aule e la sala: le misure dello spazio, infatti, non dipendono dalle mere esigenze d'uso, ma dal rapporto tra spazio e abitanti, perché «come diceva Barragán, l'architettura si misura con il corpo»¹².

La sala è avvolta in un'atmosfera rarefatta, immersa nel silenzio: un silenzio che non soppianta la realtà, ma piuttosto ne coglie le dimensioni occulte e nascoste¹³. Qui Valero sembra intessere un sottile legame con una lontana tradizione orientale, grazie a quella maestria nel guidare e addomesticare la luce che sigilla l'opera dell'architetta spagnola.

La sala, infatti, evoca quell'universo irrealista nel quale evadere dalla realtà contingente, riconosciuto da Valero nell'architettura musulmana e nell'Alhambra¹⁴. I fori circolari delle gelosie di cemento, come in una *mashrabiyya*, sono attraversati da fasci luminosi che intagliano l'oscurità della sala e disegnano mutevoli ellissi di luce sul pavimento e sulle pareti, ammantando la spigolosa nudità del cemento di valori atmosferici e cromatico chiaroscurali. Al contempo questa luce sapientemente direzionata ci evoca gli effetti scenografici del barocco.

Infine, l'incursione dei raggi solari, calcolata con fisica precisione, trasfigura una 'ordinaria' sala polivalente in un magico strumento astronomico, una sorta di meridiana a camera oscura, nella quale i bambini della scuola potranno esperire il trascorrere delle ore del giorno e delle stagioni, e per la prima volta fare esperienza della piuma leggera di Maat: «Ancora una volta la bellezza non è evidente»¹⁵.

fact, determine measured spatial, chiaroscuro and lighting values: circular shadows by day, backlit circles by night.

The severe stereometry of the exterior is contrasted, by the architect, as in Granada's introverted architecture, by a precious interior constructed with cement and light.

Through the *raumplan*, Valero measures with exactitude the connection between the existing volume and the new, so as to simultaneously define the new front of the school complex and below it a vigorously plastic covered recreational space in which the shadow thickens, thus amplifying the effect of suspension of the block above. The levels of the first floor of the school and of the multipurpose hall are aligned, but the hall is twice as high as the previous one, which results in an effect of compression and decompression of the space in the passage between the hallway of the classrooms and the hall: the measures of the space, in fact, do not depend on mere usage requirements, but rather on the relationship between space and its inhabitants, because "as Barragán said, architecture is measured with the body"¹².

The hall is enveloped in a rarefied atmosphere, immersed in silence: a silence that does not replace reality, but rather captures its hidden and concealed dimensions¹³. In this way, Valero seems to weave a subtle connection with a distant Oriental tradition, thanks to that skillful guiding and taming of light that characterises the work of the Spanish architect.

The hall, in fact, evokes that unreal universe where one can escape from contingent reality, which Valero recognised in Muslim architecture and especially in the Alhambra¹⁴. The circular perforations of the concrete jalousies, as in a *mashrabiyya*, are traversed by beams of light that cut through the darkness of the room, drawing changing ellipses of light on the floor and walls, shrouding the angular nakedness of the concrete with atmospheric and chromatic chiaroscuro values. At the same time, this skillfully directed light evokes the scenographic effects of the Baroque.

Finally, the ingress of sunlight, calculated with the precision of a physicist, transfigures the 'ordinary' multi-purpose hall into a magical astronomical instrument, a sort of sundial in a camera obscura, in which the children of the school will feel the passing of the hours of the day and of the seasons, and experience, for the first time, the light feather of Maat: "Once again, beauty is not evident"¹⁵.

Translation by Luis Gatt

¹ Cfr. E. Valero Ramos, *La teoría del diamante y el proyecto de arquitectura*, ABADA Editores, Madrid 2021.

² G. Diaz de Santillana, in I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Arnoldo Mondadori Edizioni, Milano 1993, p. 65.

³ Cfr. A. Campo Baeza, *Principia architettonica*, Ediciones Asimetricas SL, Madrid 2012.

⁴ Cfr. E. Valero Ramos, cit.

⁵ *Ivi*.

⁶ In particolare sull'insegnamento di Candela: B. Federico, E. Valero Ramos, *L'architettura è creatrice di individualità viventi. Una conversazione con Elisa Valero Ramos*, in «Casabella», n. 910, 2020, pp. 28-30.

⁷ E. Valero, *Elisa Valero. Arquitectura 1998-2008*, Biblioteca TC, Valencia 2008, p. 13.

⁸ Si tratta del sistema costruttivo ELESDDOPA.

⁹ Il termine è usato in riferimento all'espressività vocale nel *Cante Jondo* da Federico García Lorca nella conferenza tenuta in occasione del *Concurso de Cante Jondo*, 13-14 giugno 1922, Granada. Il testo, pubblicato con il titolo *Arquitectura del Cante Jondo*, si trova in numerose raccolte sull'opera di Lorca, tra queste: F.G. Lorca, *Poema del Cante Jondo*, ed. Passigli, Firenze 2019.

¹⁰ M. de Falla, *La proposición del "Cante Jondo"*, in «El defensor de Granada», 1922, ora in R.M. Serrera, *Falla, Lorca y Fernando de Los Rios: tres personajes claves en el concurso de Cante Jondo de Granada de 1922*, in «Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae», n. 38, 2010, pp. 371-406, p. 384.

¹¹ De Falla, Lorca e Fernando De Los Rios celebrano il *Cante Jondo* perché espressione della 'vera' e primitiva tradizione musicale andalusa.

¹² E. Valero Ramos, cit., p. 31.

¹³ Cfr. C. Martí Arís, *Silencios elocuentes. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, Edizione UPC, Barcelona 2009. Trad. it. S. Pierini. C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, ed. Christian Marinotti, Milano 2020.

¹⁴ Cfr. E. Valero, *La materia intangible. La luz en la arquitectura*, TC Cuadernos General de ediciones de arquitectura, Valencia 2019, p. 81.

¹⁵ E. Valero Ramos, cit., p. 70.

¹ See E. Valero Ramos, *La teoría del diamante y el proyecto de arquitectura*, ABADA Editores, Madrid, 2021.

² G. Diaz de Santillana, in I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Arnoldo Mondadori Edizioni, Milan 1993, p. 65.

³ See A. Campo Baeza, *Principia architettonica*, Ediciones Asimetricas SL, Madrid 2012.

⁴ See E. Valero Ramos, *Op.cit.*

⁵ *Ibid.*

⁶ In particular on Candela's teachings: B. Federico, E. Valero Ramos, *L'architettura è creatrice di individualità viventi. Una conversazione con Elisa Valero Ramos*, in *Casabella*, n. 910, 2020, pp. 28-30.

⁷ E. Valero, *Elisa Valero. Arquitectura 1998-2008*, Biblioteca TC, Valencia, 2008, p. 13.

⁸ This is the building system known as ELESDDOPA.

⁹ The term is used by Federico García Lorca in reference of the vocal expression of the *Cante Jondo* during the conference held in Granada on the occasion of the *Concurso de Cante Jondo*, June 13-14, 1922. The text, published with the title *Arquitectura del Cante Jondo*, is included in several volumes on Lorca's work, among which: F.G. Lorca, *Poema del Cante Jondo*, ed. Passigli, Florence 2019.

¹⁰ M. de Falla, *La proposición del "Cante Jondo"*, in *El defensor de Granada*, 1922, also in R.M. Serrera, *Falla, Lorca y Fernando de Los Rios: tres personajes claves en el concurso de Cante Jondo de Granada de 1922*, in *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, n. 38, 2010, pp. 371-406, p. 384.

¹¹ De Falla, Lorca e Fernando De Los Rios celebrate the *Cante Jondo* because it is an expression of the 'true' and primitive musical tradition of Andalusia.

¹² E. Valero Ramos, *Op.cit.*, p. 31.

¹³ See C. Martí Arís, *Silencios elocuentes. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, Edizione UPC, 2009. Italian translation by S. Pierini. C. Martí Arís, *Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, ed. Christian Marinotti, Milan 2020.

¹⁴ See E. Valero, *La materia intangible. La luz en la arquitectura*, TC Cuadernos General de ediciones de arquitectura, Valencia 2019, p. 81.

¹⁵ E. Valero Ramos, *Op.cit.*, p. 70.





In Aquileia, the work of the two architects from Brescia, pupils and heirs to some of the most important Italian masters of exhibition design and museography, appears in its aptness, as the closing of a virtuous circle which, beginning precisely from the survey, from the historical and archaeological research, and from the diagnostic and conservative requirements, manages to make the ruins of the monument, therefore its most tangible dimension, become a active fact and not simply an entity to be preserved.

Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni

Musealizzazione dell'Aula meridionale del battistero della basilica patriarcale, Aquileia

Turning the southern Hall of the baptistery of the Patriarchal Basilica of Aquileia into a museum

Fabio Fabbrizzi

Karl von Lanckoroński, principe polacco nato a Vienna attorno alla metà dell'Ottocento, ha dedicato tutta la sua vita e il suo patrimonio al mondo dell'archeologia finanziando campagne di scavo in Asia Minore e in Italia. Giunto ad Aquileia alla fine del 1891 e accortosi dell'immenso valore storico e artistico della basilica patriarcale, chiama a sé lo storico dell'antichità Heinrich Swoboda, attivo presso l'Università di Praga, affinché rediga una approfondita storia delle fasi di sviluppo del complesso architettonico. Per eseguire i rilievi dell'insieme, von Lanckoroński si avvale di una personalità altrettanto competente, ovvero, quel George Niemann che dal 1893 al 1897, appena pochi anni prima di diventare Rettore dell'Accademia di Belle Arti di Vienna, compie uno straordinario lavoro di misurazione degli edifici che compongono il complesso, restituendone la descrizione e la consistenza tramite piante e alzati pubblicati poi nel volume *Der Dome von Aquileia* del 1906¹.

Le acquisizioni di questi primi lavori, il cui valore ha assunto un ruolo di canonicità anche negli sviluppi successivi, ha costituito il solido caposaldo di più di un secolo di scavi e di ricerche, i cui esiti vengono oggi conservati e rivelati tramite l'intervento di musealizzazione che Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni, vincitori di un concorso indetto ormai nel lontano 2004, hanno attuato per brani e per fasi successive.

Ad Aquileia, il lavoro dei due architetti bresciani, allievi ed eredi di alcuni tra i più importanti maestri della lezione italiana dell'allestimento e della museografia², appare nella sua appropriatezza, come la chiusura di una virtuosa circolarità che partendo proprio dal rilievo, dalle indagini storiche e archeologiche,

Karl von Lanckoroński was a Polish prince born in Vienna in the mid-19th century who dedicated his entire life and fortune to archaeology, financing excavation campaigns in Asia Minor and in Italy. When he arrived in Aquileia at the end of 1891 and became aware of the immense historical and artistic value of the patriarchal basilica, he called upon the historian of antiquity Heinrich Swoboda, who was then working at the University of Prague, to draw up a thorough history of the phases of development of the architectural complex. In order to carry out the survey of the complex, von Lanckoroński availed himself of the services of another equally competent individual, George Niemann, who from 1893 to 1897, just a few years before becoming Rector of the Academy of Fine Arts in Vienna, executed an extraordinary work of measuring the buildings that compose the complex, providing detailed descriptions through plans and views which were later published in the volume *Der Dome von Aquileia* in 1906¹.

The acquisitions of these first works, which have assumed a canonical role in later developments, constituted the solid cornerstone of more than a century of excavations and research, the results of which are now preserved and exhibited thanks to the intervention undertaken by Giovanni Tortelli and Roberto Frassoni, winners of a competition that was announced back in 2004, and implemented through successive sections and phases.

In the case of Aquileia, the work of the two architects from Brescia, pupils and heirs to some of the most important Italian masters of exhibition design and museography², appears in its aptness, as the closing of a virtuous circle which, beginning with the survey, then continuing with the historical and archaeological research,



nonché dalle esigenze diagnostiche e conservative, riesce a far diventare le rovine del monumento, quindi la dimensione più tangibile della sua testimonianza, un fatto vitale e non un'entità semplicemente da conservare. La rovina, infatti, contiene in potenza tutta la forza dell'architettura di cui è la memoria, perché nella sua nudità e nella sua scarnificazione, essa ha la capacità di mostrare all'unisono la carne e la vertebra dell'edificio, la sua pianta e la sua sezione, conducendoci dritti alla vera forza della forma e rivelandoci, come nulla riesce a fare meglio, l'essenza compositiva dello spazio.

Ma questo immenso patrimonio di fermenti incarnato dalla rovina può desolatamente rappresentare un solo cumulo di macerie se non si attuano quei meccanismi atti a restituire relazioni e implicazioni che in origine hanno dato senso al monumento, ovvero, se non si riesce a ripristinare colloqui interrotti, così come se non si riesce a nominare ragioni e intenzioni originarie e riferirle in un inedito processo di chiarificazione. La discriminante tra questi due opposti risiede sicuramente nella qualità del progetto architettonico contemporaneo atto alla musealizzazione delle stesse rovine, il quale può trattare ciò che rimane del monumento come una entità semplicemente da conservare e tutt'al più valorizzare, oppure, come un'entità alla quale va restituito il proprio senso sottratto dalle sue ragioni originarie, andando a declinare quel che resta fisicamente, all'interno di una nuova narrazione che metta insieme i vari frammenti superstiti con i diversi tempi dell'architettura e con l'insieme spesso incredibilmente vasto dei suoi sensi e dei suoi significati.

Tutti gli interventi realizzati nel complesso monumentale della Basilica di Aquileia, ruotano attorno alla cosiddetta Aula di Cromazio, ovvero, l'Aula Meridionale del Battistero, la *Südhalle*, scoperta nelle campagne di scavi volute da von Lanckoroński fin dalla fine dell'Ottocento ma successivamente rinterrata con la consapevolezza che la preziosità del pavimento musivo riportato alla luce necessitasse di una protezione permanente che al tempo non poteva essere garantita.

L'approccio progettuale seguito da Tortelli e Frassoni indica nella scelta dell'aggiunta volumetrica, finita di costruire a fianco del battistero nel 2011, la sola strada percorribile che sia capace, oltre a dare protezione e conservazione ai lacerti del IV secolo, di attuare anche la restituzione di un possibile senso originario del monumento scomparso, nella ricerca di quella continuità e assonanza che ogni opera contemporanea dovrebbe istituire nei confronti del proprio contesto.

Per questo si sceglie la strada della riconsegna di un generale equilibrio di insieme, una composizione di masse e di ritmi, piuttosto che un elaborato gioco di contrapposizioni basato sul dialogo tra il nuovo e l'antico. All'ossessiva e intellettualistica pratica della sintassi dichiaratoria, nella quale ogni elemento si stacca dall'altro nella sua singolare accentuazione – come un corrente approccio di maniera consiglierebbe – viene privilegiata la ricerca di una serena immagine ricostruttiva di inserimento. Un'immagine forse maggiormente prevedibile, a tratti banale e quindi per certi aspetti più 'popolare' che non elitaria, ma proprio per questa ragione, maggiormente efficace sul piano semantico, perché più felicemente concreta nell'apparire in tutta la sua compiutezza. In un campo come quello dell'archeologia, dove tutto è frammento, dove tutto è separazione e dove tutto è allusione a una unità andata irrimediabilmente infranta, questo intervento ha la forza di ricomporre tutti gli elementi in gioco in una narrazione che è al contempo segno e sostanza, significato e senso, linguaggio e contenuto, descrivendo nella sua interezza, la certezza di una nuova unità non semplicemente intravista, bensì realmente messa in atto.

and finally with the diagnostic and conservative requirements, manages to make the ruins of the monument, therefore its most tangible dimension, become an active fact and not simply an entity to be preserved. The ruin, in fact, potentially contains all the force of the architecture of which it is the memory, because in its nudity and in its defleshing, it is capable of showing simultaneously both the flesh and the vertebra of the building, its plan and its section, leading us straight to the true force of the form and revealing to us, as nothing can, the compositional essence of space.

Yet this immense heritage of ferment embodied by the ruin, can desolately appear as only a heap of rubble if we do not implement those mechanisms that are capable of restoring those relationships and implications which originally gave meaning to the monument, in other words, if we do not succeed in restoring interrupted conversations, or if we are not capable of naming original reasons and intentions, so as to then re-ferment them in a new process of elucidation. The discriminating factor between these two opposites most certainly lies in the quality of the contemporary architectural project for turning the ruins themselves into a museum, which has the choice of treating the remains of the monument solely as something to be preserved and at most valorised, or else as an entity whose own original meaning, based on its original reasons, must be restored, by interpreting any physical remains within a new narrative that puts together the various surviving fragments with the different eras of the architecture and with the often incredibly vast scope of its significances and meanings.

All the interventions carried out in the monumental complex of the Basilica of Aquileia, concern the so-called Aula di Cromazio, or Southern Hall of the Baptistery, the *Südhalle*, discovered since the late 19th century during the excavations under von Lanckoroński, yet buried again knowing well that in order to bring the precious mosaic floor to light, a permanent protection was required which at the time could not be guaranteed.

Tortelli and Frassoni's choice of the volumetric addition which was completed next to the baptistery in 2011, represented the only viable design approach capable of protecting and preserving the 4th century fragments while also implementing the restitution of the possible original sense of the lost monument, in search of the continuity and harmony that every contemporary work should establish with its context.

It is for this reason that the architect chose the path of restoring the general balance of the whole, a composition of masses and rhythms, rather than an elaborate game of contrasts based on the dialogue between the new and the old. Instead of the obsessive and intellectualistic practice of the declaratory syntax, in which every element is detached from the other in its singular process of highlighting – as a current approach would suggest –, the search for a serene reconstructive image of insertion is favoured. An image that is perhaps more predictable, at times banal and therefore in some respects more 'popular' than elitist, but precisely for this reason, more effective on a semantic level, since it is more successfully tangible in the way it appears in all its completeness. In a field such as that of archaeology, where everything is a fragment of something, where everything is separated and serves as an allusion to a unity that has been hopelessly lost, this intervention has the power of recomposing all the elements involved through a narrative which is both sign and substance, meaning and significance, language and content, thus describing in its completeness the certainty of a new unit which is not simply glimpsed but also enacted.

In its composition, the diacritical accents are in fact reduced to the minimum and limited to the skillful gesture of visually separating the new masonry which stands above from the original masonry

Nella sua composizione, gli accenti diacritici sono infatti ridotti al minimo e si limitano al gesto sapiente di separare visivamente la nuova muratura di elevazione dalle murature originarie di fondazione attraverso una semplice fuga d'ombra orizzontale, così come allo staccare la nuova copertura piana dall'esistente muratura in elevazione tramite una trave metallica posta parallelamente ad essa.

Come lo sono stati nel corso della storia molti degli edifici giunti fino a noi, anche il nuovo edificio posto a protezione dell'aula, fa propria quella caratteristica presente anche ad Aquileia, ovvero, quel nutrirsi della stessa materia costruttiva delle architetture del passato per la propria realizzazione. I blocchi di pietra arenaria e i residui dei mattoni romani ottenuti dagli scavi e altrimenti destinati alla discarica vengono, infatti, impiegati per costruire il paramento murario del nuovo volume parallelepipedo posto a protezione degli scavi. Si ottiene così, davanti al battistero che emerge dalle sue spalle, un parallelepipedo moderato e armonico, dotato di una misura e di un'appropriatezza caratterizzate da una sorta di 'silenziosità' che appare come il frutto dell'attenzione data sia alla dimensione generale che a quella del particolare, entrambe rivolte a ottenere un'astratta essenzialità di fondo che pare lavorare sugli assoluti. Il nuovo volume, infatti, sembra appartenere alla consistenza materica, geometrica e formale dell'esistente e appare, pur nella sua doverosa differenza, proprio 'come se ci fosse sempre stato', anche se la nuova forma non rinuncia a denunciare lo stato transitorio del proprio divenire. I suoi lunghi muri posti in parallelo alla preesistenza, vengono infatti lasciati non finiti nelle sue teste, a testimoniare la possibilità di futuri agganci, insieme alla volontà di esaltare il ruolo di momento intermedio di una sedimentazione che pare non avere fine, mentre il lato corto del volume, denuncia la propria nuova consistenza attraverso un paramento murario più regolare. Il lungo muro rivolto verso il battistero e verso il corpo che lo collega alla cattedrale presenta, invece, una grande apertura vetrata in modo da percepire l'esterno dall'interno e viceversa. Di notte, questa apertura consente di vedere da fuori i mosaici e gli altri resti illuminati artificialmente. Questo lungo spazio intermedio a cielo aperto e stretto tra due muri, rappresenta il cuore della composizione, il luogo dove l'interno e l'esterno si incontrano, dove la storia e il presente trovano un punto di relazione al contempo ideale e concreto.

Ma a ben guardare, la qualità dell'intervento è data, oltre che dall'accogliente aura generale ottenuta dalla sensibilità della forma e della materia, anche dal registro dei particolari e dei dettagli. Al gesto assoluto ed assertivo della ricostruzione, fa da controcanto quello più pacato di un'internità sfumata e avvolgente. La spinosa questione dell'espressività del contenitore architettonico che può andare a soverchiare quella del contenuto archeologico che lo protegge, viene abilmente risolta anche nello spazio interno con l'utilizzo di un rivestimento continuo in pannelli di acciaio trattato a polvere di colore bruno, montato indifferentemente sia sulle pareti che sul soffitto, in modo da ottenere un effetto omogeneo capace di uniformare e attutire la presenza della nuova architettura, dando così maggiore risalto ai mosaici esistenti. Il collegamento con il battistero avviene tramite un portale altomedievale murato nell'Ottocento e riaperto per l'occasione. Da questo portale, una grande piastra impercettibilmente sospesa sul piano archeologico e realizzata in acciaio con pavimentazione in pietra arenaria a spacco, consente di affacciarsi sulla vastità dello spazio dedicato alla conservazione dei resti musivi e apprezzarne la magnificenza, mentre analoghe piastre metalliche vengono collocate sulle lacune del mosaico ad accogliere altri resti archeologici.

of the foundations through a simple horizontal shadow gap, as well as detaching the new flat roof from the existing elevated masonry through the use of a metal beam placed parallel to it.

Like many of the buildings that have reached us throughout history, the new building that protects the hall presents the same feature as the one found in Aquileia, that is, it uses in its construction the same building material as the architecture of the past. The blocks of sandstone and the remains of Roman bricks found in the excavations, which otherwise would have been discarded, were used instead to build the walls of the new parallelepiped volume placed to protect the excavations. In this way, a moderate and harmonious parallelepiped is obtained in front of the baptistery that emerges from behind it, provided with a measure and an aptness characterised by a sort of 'silence' which appears to be the result of the attention given to both the general and the particular dimensions, aimed at obtaining an abstract simplicity that seems to work on absolutes. The new volume, in fact, seems to belong to the material, geometric and formal consistency of the existing and appears, all due differences considered, 'as if it had always stood there', even if the new form neither renounces nor declares the transitory state of its own becoming. Its long walls placed in parallel to the pre-existing structure are in fact left unfinished at its ends, thus allowing the possibility for future connections, as well as the wish to exalt the role as an intermediate moment of an apparently endless process of sedimentation, while the short side of the volume declares its new consistency through a more regular wall face. The long wall that faces the baptistery and the body that connects it to the cathedral presents, instead, a large glass opening which makes it possible to perceive the outside from the inside and vice versa. At night, this opening allows the mosaics and other artificially illuminated remains to be seen from the outside. This long intermediate open space between two walls represents the core of the composition, the place where interior and exterior meet, where history and the present find a point of relation that is both ideal and concrete.

Yet on closer inspection, the quality of the intervention is revealed not only by the cozy general aura obtained from the sensitive nature of form and matter, but also by the range and style of the details. The absolute and assertive act of reconstruction is counterbalanced by another, more subdued, that produces a veiled and entrancing interiority. The thorny issue concerning the expressiveness of the architectural container, which can overwhelm that of the archaeological content it protects, is skilfully solved, even in the interior space, through a continuous cladding of steel panels treated with brown powder, mounted both on the walls and on the ceiling, which results in a homogeneous effect that both unifies and attenuates the presence of the new architecture, thus highlighting even more the existing mosaics. The connection with the baptistery was obtained through the reopening of an early mediaeval gateway which had been walled up during the 19th century. From this portal, a large steel plate with sandstone paving, imperceptibly suspended over the archaeological level, allows the visitor to overlook the vastness of the space devoted to the preservation of mosaic remains and appreciate its magnificence, while similar metal plates are placed on the gaps of the mosaic to accommodate other archaeological remains.

Outside the reconstructed volume, the design of two separate squares, one made of stone and the other of greenery, recovers the site of the ancient buildings of the post-Theodorian quadriporticus and of Constantine's great horrea, that is the warehouses and storage rooms which originally were part of the overall complex, thus triggering a refined allusive process which recalls the size and strength of the past buildings without actually showing them.



Complesso monumentale della basilica patriarcale di
Aquilaia. Aula meridionale del Battistero (Südhalle) e
piazza Patriarcato
Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni
2009-2011

Committenti: Arcidiocesi di Gorizia, Fondazione Aquileia
Assegnazione: concorso internazionale, progetto vincitore
Attività: Progetto preliminare, definitivo, esecutivo,
direzione tecnica degli scavi, direzione lavori
Direzione Scientifica: Soprintendenza per i Beni
Archeologici del Friuli Venezia Giulia

p. 63

Lo spazio interstiziale tra la nuova Aula e il corpo del battistero

pp. 66-67

*Sezione longitudinale, sezione trasversale e pianta della nuova Aula
nelle quali si evidenzia il rapporto con l'adiacente battistero*

pp. 68-69

*Veduta di insieme dell'inserimento del nuovo volume nel contesto della basilica
e del battistero*

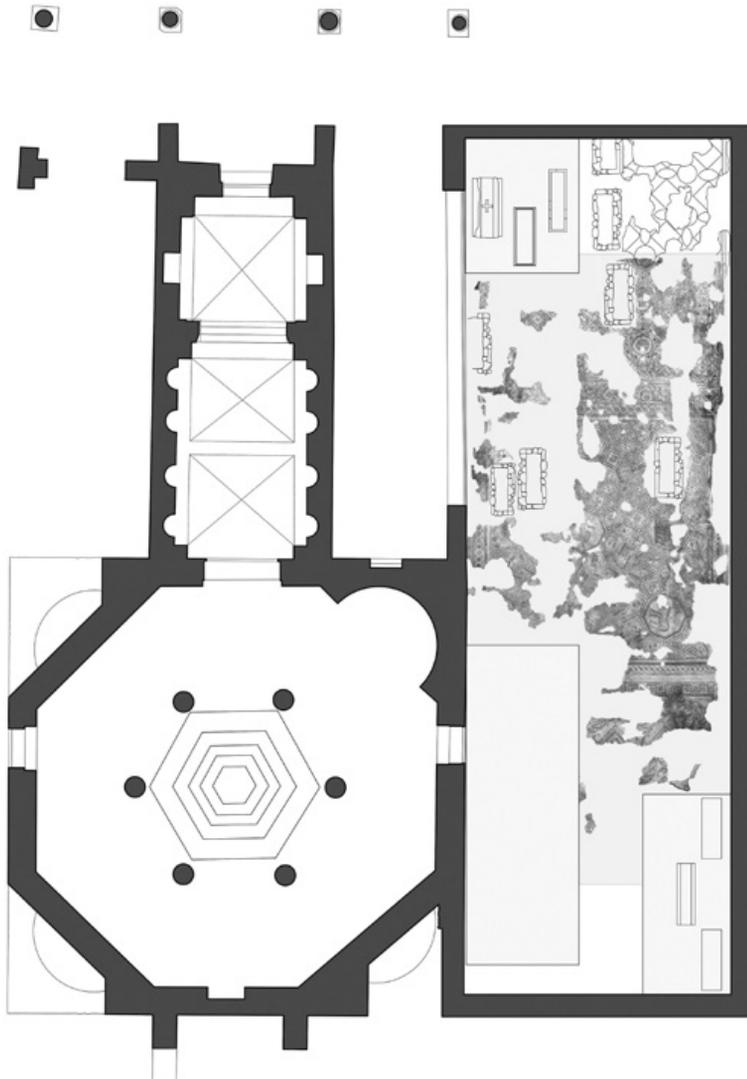
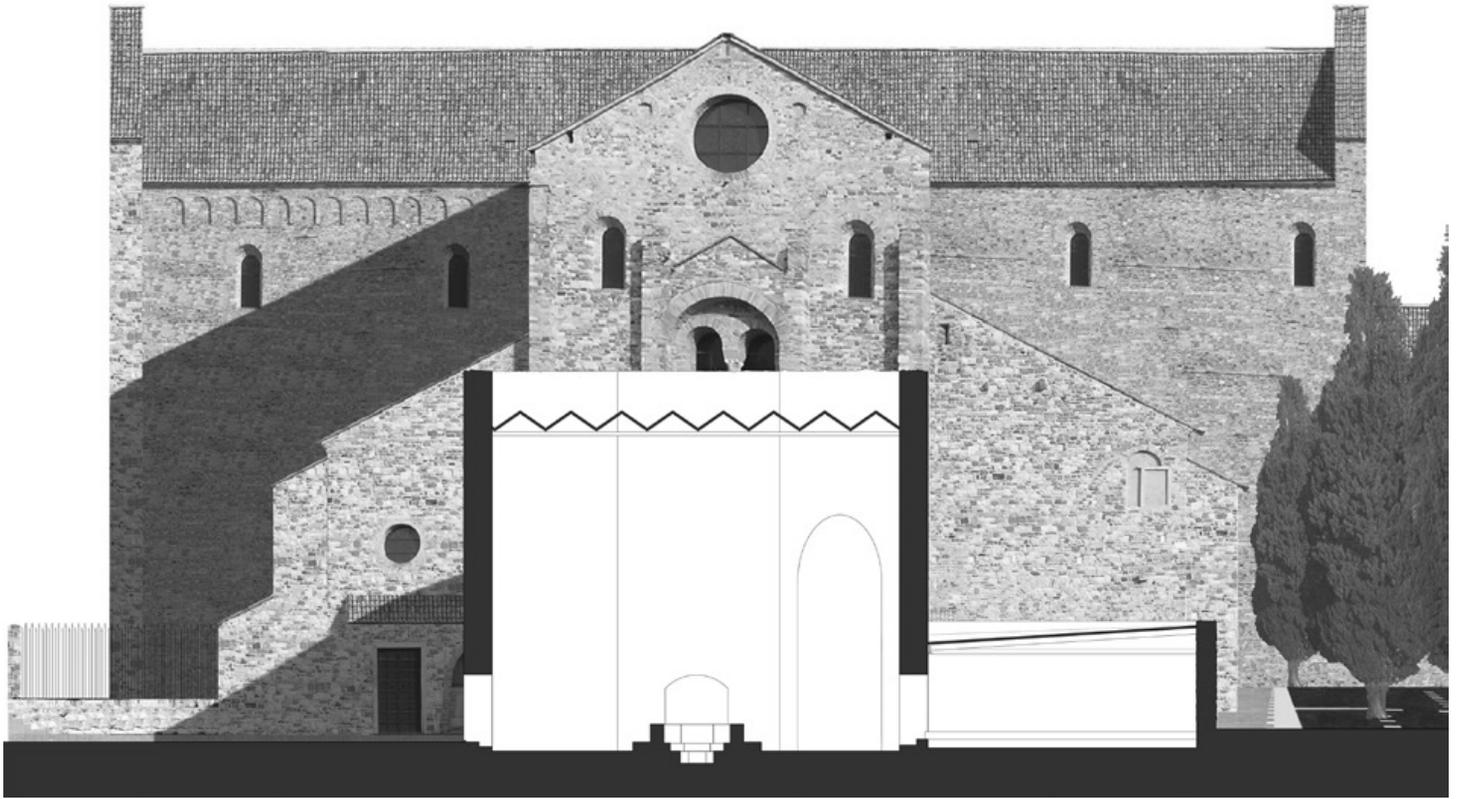
p. 71

Particolare del vano vetrato che permette di vedere i mosaici anche dall'esterno.

Planimetria delle parti archeologiche

pp. 72-73

Rapporto tra l'interno e l'esterno messo in atto dall'architettura della nuova Aula







All'esterno del volume ricostruito, il disegno di due distinte piazze, una di pietra e l'altra di verde, recupera il sedime delle antiche fabbriche del quadriportico post-teodoriano e dei grandi *horrea* di Costantino, cioè dei magazzini e dei depositi che in origine erano parte integrante dell'intero complesso, dando vita a un raffinato processo allusivo che rammemora la dimensione e la forza dei passati edifici, senza di fatto, mostrarli.

Questo intervento di musealizzazione *in-situ*, a distanza ormai di più di un decennio dalla sua realizzazione, offre intatta la messa in pratica dei principi basilari che ogni atto di conservazione del patrimonio storico dovrebbe necessitare, rispondendo fedelmente a quei criteri di minimo intervento, di reversibilità e di distinguibilità, cari alla tradizionale cultura italiana del restauro architettonico. A essi, si aggiunge quel sapiente intreccio interdisciplinare che prendendo l'avvio dalle acquisizioni scientifiche e storiche iniziate con gli studi austriaci, approda a una nuova tappa della sua evoluzione, concretizzandosi in una risposta progettuale che altro non è che un vero e proprio atto critico. Un atto capace di liberare nuovamente la forza del monumento attraverso una sua possibile odierna interpretazione, nella quale non risulta difficile scorgere, oltre alle applicazioni dei dettami e delle visioni professate dai vari personaggi quali Roberto Pane e Renato Bonelli, ovvero, i padri del cosiddetto restauro critico, non solo le necessità di conservazione, protezione e finanche di rivelazione, ma soprattutto una precisa e globale esigenza di nuova interpretazione. Infatti, attraverso la dimensione minimale e per certi versi scontata dell'intervento, i pezzi disvelati del passato riescono ad acquisire una loro prospettiva di relazione capace di innescare il processo ermeneutico su cui si fonda questo intero processo compositivo. Un processo di progettazione non per l'archeologia ma con l'archeologia, nel quale i frammenti del passato altro non sono che 'mattoni' per costruire il nuovo spazio.

Uno spazio nel quale si possa impostare il riconoscimento della rovina archeologica non solo nella sua fisicità ma anche nella sua doppia polarità storica ed estetica, in perfetta sintonia con l'ancora attualissimo pensiero di un altro maestro della lezione italiana del restauro e della museografia, ovvero, quel Cesare Brandi, che professava che il destino di ogni opera, di ogni monumento e quindi di ogni rovina archeologica, altro non sia che la sua auspicabile quanto necessaria «trasmissione al futuro»³.

¹ Cfr. K.G. Lanckoroński con G. Niemann, H. Swoboda, *Der Dome von Aquileia*, Verlag von Gerlach & Wiedlig, Wien 1906.

² Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni si laureano entrambi con Franca Helg portando avanti in tempi diversi temi di recupero contemporaneo di beni architettonici storici. Entrambi, sia durante che dopo la laurea, frequentano per molto tempo lo studio Albini Helg Piva, impegnandosi fattivamente in diverse concrete esperienze di progettazione museale. Prima di strutturarsi all'inizio degli anni Novanta in un proprio studio associato, entrambi frequentano anche lo studio BBPR a fianco di Lodovico Barbiano di Belgiojoso.

³ Cfr. C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1963.

This *in-situ* intervention destined to turn the site into a museum, presents intact the implementation of the fundamental principles which every act aimed at the preservation of the historical heritage should put into practice, faithfully responding to criteria of minimum intervention and discernibility, so dear to the traditional Italian culture of architectural restoration. These are supplemented with a wise interdisciplinary interweaving which, beginning from the scientific and historical acquisitions initiated with the Austrian studies, reaches a new stage in its evolution, crystallising in a design that is in itself a true critical act. An act that is capable of releasing once again the force of the monument through a possible current interpretation, which reflects, in addition to the application of the precepts and views professed by a series of figures, such as Roberto Pane and Renato Bonelli, that is, the fathers of the so-called critical restoration, the need for preservation, protection and even revelation, as well as, and especially, a specific and global need for new interpretation. In fact, through the minimal and in a certain way obvious dimension of the intervention, the unveiled pieces of the past manage to acquire their own perspective, generating relationships capable in turn of triggering the hermeneutic process on which the whole compositional process is based. A design process that is not developed for archaeology, but rather with archaeology, in which the fragments of the past are nothing but 'bricks' with which to build the new space.

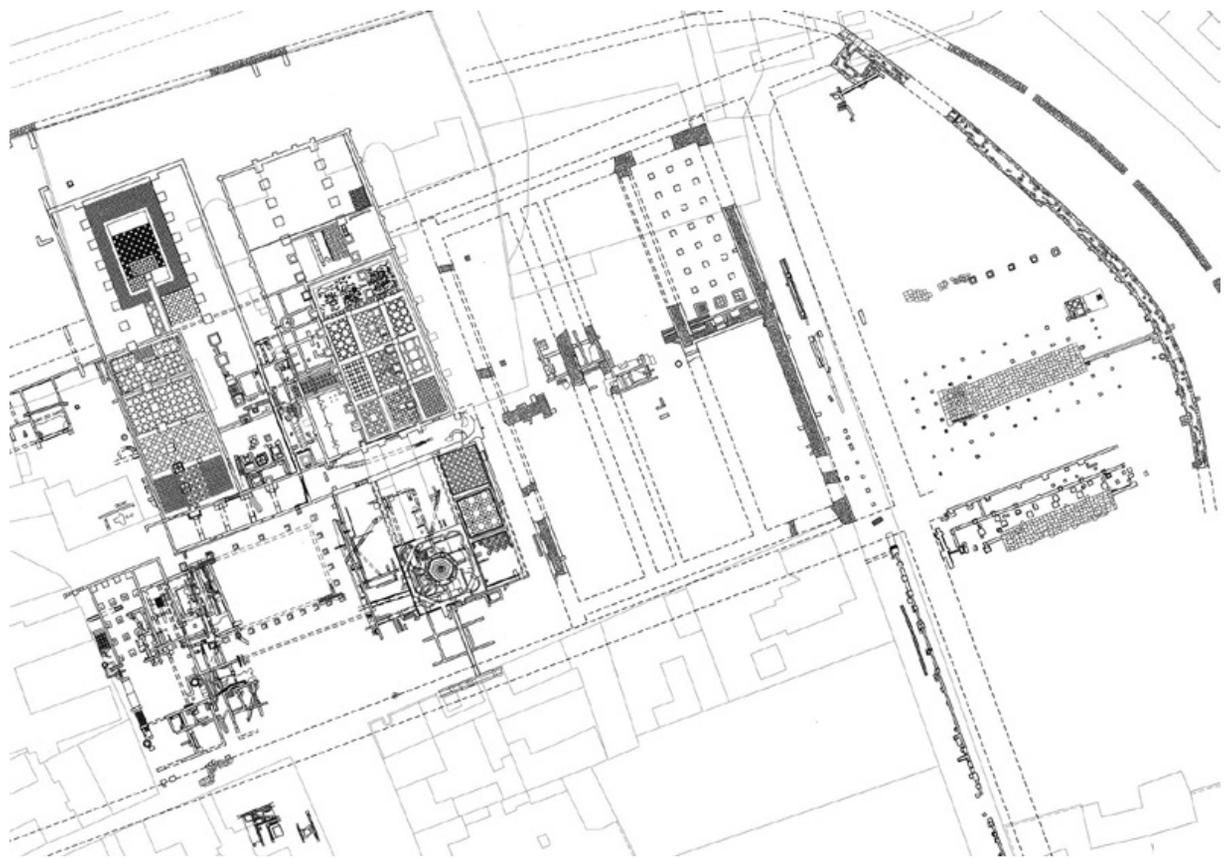
A space which provides the setting for the recognition of the archaeological ruin not only in its physical dimension, but also in its historical and aesthetic duality, in perfect harmony with the still relevant thought of another Italian master of restoration and museography, Cesare Brandi, who declared that the destiny of every work, of every monument and therefore of every archaeological ruin, is none other than its hopeful and necessary "transmission to the future"³.

Translation by Luis Gatt

¹ Cf. K.G. Lanckoroński, G. Niemann, H. Swoboda, *Der Dome von Aquileia*, Verlag von Gerlach & Wiedlig, Wien 1906.

² Giovanni Tortelli and Roberto Frassoni both graduated under Franca Helg, studying at different moments a variety of topics concerning the contemporary rehabilitation of historical architectural assets. Both also were habitual presences at studio Albini Helg Piva, and were involved in several projects of museum design. Before setting up an associated studio of their own, they both also collaborated with studio BBPR, together with Lodovico Barbiano di Belgiojoso.

³ Cf. C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Turin 1963.







With the Folkwang Library, Max Dudler achieved the 'ideal' synthesis of a decade of architectural research devoted to the study and preservation of cultural heritage, carried out by establishing a dialogue with the historical fabric of the European city, questioning the tradition of the field in order to rediscover the origins of the theme, and limiting his design inventions within a principle of continuity that does not exclude as an outcome the creation of original spaces.

Max Dudler

Biblioteca Folkwang, Essen

Folkwang Library, Essen

Simone Barbi

Sempre tenni le scritture [...] serrate e in suo ordine allogate nel mio studio quasi come cosa sacrata e religiosa¹.

Rendere tangibile riportando su un supporto documentale un qualsiasi concetto filosofico o scientifico, un rito o liturgia, un componimento poetico o sinfonico, è una esigenza primaria dell'uomo. Assumendo una corporeità propria, ogni espressione culturale diventa dunque Opera 'sacrata' ovvero distinta, contemplabile e trasmissibile.

Lo studio e la custodia di questi preziosi 'documenti' necessitano di luoghi adeguati e conformi a tali scopi, e se esiste, come sostenne E.L. Boullée, un soggetto destinato ad appassionare un architetto e, al tempo stesso, a stimolare il suo genio, questo è il progetto di una biblioteca pubblica, proprio perché con essa ha «l'opportunità rara di consacrare il suo talento agli uomini che con le loro opere hanno reso celebre il proprio tempo»².

Come costruire uno spazio che possa aspirare a rappresentare in maniera compiuta tale ambizione?

Interrogando la tradizione disciplinare si possono rinvenire le origini di un tema e usarle come materia di progetto, 'limitando' l'invenzione all'interno di un principio di continuità che non esclude esiti originali³.

In particolare nel Medioevo per biblioteca non si intendeva una sala né tanto meno un edificio, il termine più frequente era ancora *armarium*, il mobile nel quale erano custoditi i libri. Vere e proprie biblioteche vennero costruite solo a partire dal XV secolo, mentre precedentemente, quando gli *armaria* non erano più sufficienti, si allestivano degli spazi in luoghi preesistenti,

I always kept the writings [...] secured and in order in my study, almost as if they were something sacred and religious¹.

To make a philosophical or scientific concept, a rite or liturgy, or a poetic or symphonic composition tangible by securing it on a documentary support, is an essential human need. In acquiring a proper corporeal substance, every cultural expression becomes a 'sacred', in other words a work that is distinct, contemplative and transmissible.

The study and safeguarding of these precious 'documents' require places that are adequate and suitable for these purposes and, if there ever was, as E.L. Boullée maintains, a subject that both fascinates an architect and stimulates his imagination, it is the project for a public library, precisely because with it he has "the rare opportunity of devoting his talent to the men whose works have made their own eras famous"².

How can one build a space that can aspire to fully represent this ambition?

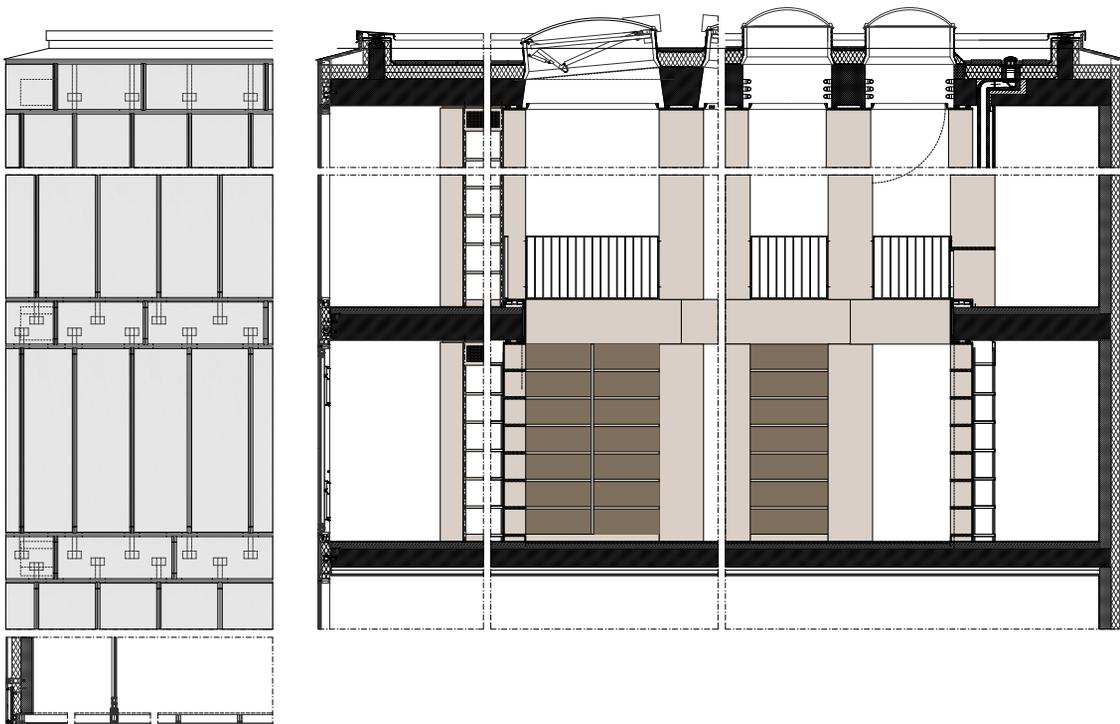
Inquiring into the tradition of the field, it is possible to revive the origins of a theme and to use them as the subject matter of a project, 'limiting' any inventions within a principle of continuity which, however, does not exclude as an outcome the creation of original spaces³.

In the Middle Ages in particular, the term library did not refer to a hall or a building, at the time the most frequent term used was still *armarium*, the piece of furniture in which books were kept. Actual libraries, as we know them today, were built only from the 15th century onwards, while previously, when the *armaria* were



Folkwang Library, Essen-Werden
Max Dudler
Concorso: 2006
Realizzazione: 2009-2012

Client: Duisburg branch of the Building and Real Estate Management Authority, North Rhine Westphalia.
Supported by the Alfried Krupp von Bohlen und Halbach Foundation
User: Folkwang University of the Arts
Project Manager: Alexander Bonte
General Contractor: Derichs u Konertz GmbH u Co KG, Krefeld
General Planners during the Construction Period: Nattler Architects
Structural Engineers: Leonhardt, Andrä und Partner
Beratende Ingenieure VBI, GmbH, Berlin
Building Services: Winkels Behrens Pospich
Ingenieure für Haustechnik GmbH, Münster
Construction Physics/Acoustics: Müller-BBM GmbH, Berlin
Photographer: Stefan Müller





p. 75

Dettaglio della facciata sulla Klemensborn

pp. 76-77

Disegni di dettaglio: facciata e sezione trasversale dell'aula di lettura

Ingresso alla Biblioteca Centrale di Musicologia del Distretto della Ruhr dalla Cour d'honneur dell'attuale sede della Folkwang University of Arts

p. 78

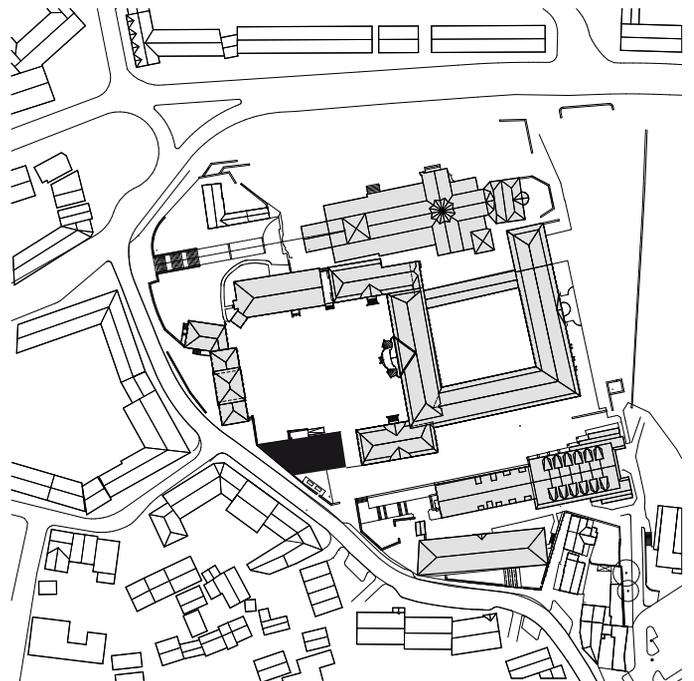
Prospetto sud. Su questo lato il volume parallelepipedo si deforma per adattarsi al confine del lotto e alla inclinazione della Klemensborn

p. 79

Prospetto nord. La composizione sfalsata dei pannelli di vetro evoca la apparecchiatura 'a correre' di un muro di pietra, arricchito da cinque listature orizzontali che, ricalcando i solai, traspongono in facciata la struttura spaziale interna.

Planimetria del complesso monumentale della Abbazia Benedettina di San Legerus, attuale sede della Folkwang University of Arts. La Biblioteca è collocata nell'angolo sud-ovest, sul lotto del Lazzeretto ottocentesco demolito nel 1969





spesso parti di cortili – tipologicamente affini agli *atriolum* romani, considerati come un prototipo dello *studiolo* – che venivano adibiti tanto per la conservazione, *archivum*, che per la consultazione, *studium*, dei testi⁴.

Con l'incarico per la Biblioteca Folkwang, Max Dudler coglie l'occasione per portare avanti una personale riflessione su un'idea di spazio dedicato alla «memoria del sapere»⁵ che dialoga con questi precedenti. È l'ultima di una serie⁶ di tre variazioni sull'ambiente per lo studio che, dopo la convincente intuizione realizzata a Münster e la sua successiva reinterpretazione in chiave monumentale a Berlino, trova a Essen, a conclusione di dieci anni di lavoro – tempo che intercorre tra la vittoria del primo concorso e la conclusione dell'ultimo cantiere – la misura giusta per una sintesi esemplare⁷, impostata su una composizione paratattica e concentrica; risultante in una teca⁸, forse un *armarium*, a scala urbana.

La costante di questa ricerca è la sala di lettura, caratterizzata da una spazialità 'cartesiana' e avvolgente, con cui l'autore dimostra la sua «straordinaria costanza nel perseguire temi e ipotesi, via via rielaborate nelle più disparate occasioni compositive»⁹ e con cui sostanzia in opere compiute «il principio della 'riduzione' come regola necessaria»¹⁰. Quella di Essen è disegnata come un *atrium* su più ordini, simmetrico e strutturato a partire da due elementi primari: lo scaffale dei libri, modulo portante, e lo spazio tra due scaffali, modulo portato, in cui Dudler ricava ad ogni livello gli studioli privati affacciati sul grande vuoto centrale illuminato dall'alto. Il rapporto tra pieno e bucatore d'ombra dei prospetti di questo interno dal carattere dichiaratamente urbano – disegnati come fossero un'astrazione di quelle scene fisse che nei teatri italiani del tardo rinascimento raffiguravano strade e piazze 'ideali', rivestiti in legno di ciliegio secondo una precisa logica tettonica – evoca il rigore¹¹ delle architetture dipinte nei quadri di Grosz¹².

Come le celle intorno ad un chiostro, gli scaffali cadenzano l'ambiente lasciando al deambulatorio perimetrale il compito di distanziare gli arredi fissi dal curtain-wall, composto dall'iterazione di dodici immagini fotografiche¹³, raffiguranti lastre di pietra locale, stampate sul lato interno del vetro, che l'autore usa per caratterizzare l'immagine dell'edificio e la sua «presenza sensuale nel luogo»¹⁴. Allo sguardo della città, il vagare degli studiosi in cerca dei libri appare come una mutevole e improvvisata coreografia, 'velata' dalla diafana corporeità dell'involucro con cui Dudler, 'escludendo' il paesaggio circostante, lascia entrare solo una morbida luce diffusa per avvicinare la biblioteca alla condizione di *locus amoenus*. Se l'architettura è scena fissa entro cui l'uomo si muove, abita, studia, la stratificazione dei tre ambienti concentrici – deambulatorio esterno; anello mediano con gli scaffali-studioli; aula interna – organizza il programma in una 'allegoria della concentrazione' strutturata su una logica centripeta, costruendo una sequenza di spazi che dalla confusione della città conducono al silenzio.

Leggendo quest'opera, «faticosamente semplice»¹⁵, preme evidenziare come Dudler dia corpo, nei fatti, ad un principio inattuale quanto fondativo della disciplina compositiva, ben espresso in un verso del Convivio, ovvero: «delle operazioni – ma potremmo usare il termine 'spazi' o 'forme' – non li fattori propriamente ma li trovatori semo»¹⁶.

Anche nella sua strategia insediativa l'edificio è la chiara «continuazione di un discorso già iniziato»¹⁷. Impostandosi sul sedime di un lazzaretto ottocentesco demolito nel dopoguerra, la biblioteca aiuta a richiudere il complesso monumentale dell'abbazia Benedettina di S. Ludgerus, ampliata in epoca barocca, ripristinando l'unitarietà e l'equilibrio della

no longer sufficient for accommodating the increasing number of books, spaces were designated for this purpose in pre-existing places, often sections of courtyards – typologically akin to the Roman *atriolum*, considered as a prototype of the *studiolo* – which were used both for the preservation, *archivum*, and consultation, *studium*, of the texts⁴.

With the commission for the Folkwang Library, Max Dudler took the opportunity to pursue a personal reflection on the idea of a space devoted to the "memory of knowledge"⁵ which enters into a dialogue with previous ones. It is the last in a series⁶ of three variations on study spaces which, after the first convincing and insightful experience in Münster, and followed by its re-interpretation in a monumental key in Berlin, finds in Essen, after ten years of work – the time that elapsed between winning the first competition and the conclusion of work at the last building site –, the right measure for an exemplary synthesis⁷ based on a paratactical and concentric composition; resulting in a display cabinet⁸, perhaps an *armarium*, on an urban scale.

The constant in his research is the reading room, characterised by a cozy 'Cartesian' spatiality, through which the architect demonstrates his "extraordinary constancy in pursuing themes and hypotheses, gradually reworked in the most disparate compositional occasions"⁹, and substantiates "the principle of 'reduction' as a necessary rule"¹⁰ in his completed works. The one in Essen is designed as an *atrium* on several orders, symmetric and with a structure based on two primary elements: the bookshelf, or bearing module, and the space between two shelves, or borne module, from which Dudler creates, on each level, individual study cubicles that face onto the large central void illuminated from above. The relationship between solids and shadow cavities of the fronts of this overtly urban interior – designed as if they were an abstraction of those stationary stages which in late Renaissance Italian theatres portrayed 'ideal' streets and squares, clad in cherry wood in accordance to a precise tectonic logic, evokes the rigour¹¹ of the architectures depicted in Grosz's paintings¹².

Like the cells around a cloister, the shelves are rhythmically distributed throughout the space, leaving to the surrounding corridor the task of distancing the fixed furnishings from the curtain-wall, composed by the repetition of twelve photographic images¹³, which depict slabs of local stone, printed on the inner side of the glass, which the author uses to portray the image of the building and its "sensual presence in the place"¹⁴. To the gaze of the city, the wandering of the scholars searching for books appears like a changing and improvised choreography, 'veiled' from the diaphanous corporality of the envelope with which Dudler, 'excluding' the surrounding landscape, allows only a soft diffused light to enter, thus drawing the library closer to the condition of *locus amoenus*. If architecture is the fixed stage within which man moves, lives, and studies, the layering of the three concentric spaces – external corridor; middle ring with the bookshelves and individual study cubicles; internal hall - organises the programme as an 'allegory of concentration', structured on a centripetal concept, thus constructing a sequence of space which lead from the confusion of the city towards silence.

In interpreting this "strenuously simple" work¹⁵, it is important to underline how Dudler is, in fact, giving substance to a principle that is as outdated as it is fundamental to the discipline of composition, and well expressed in a verse of the Convivio: "we are not, properly speaking, the makers of these activities – a word we could replace with 'spaces', or 'actions' – but merely those who have discovered them"¹⁶.

Also in terms of its placement strategy is the building a "clear continuation of an ongoing discourse"¹⁷. Located on the site of a

Cour d'honneur. Le sue misure non si impongono, piuttosto derivano dal dialogo con gli edifici circostanti, replicando la mole dell'ala prussiana antistante e arrestandosi, in altezza, alla gronda dell'edificio attiguo. È soprattutto con la peculiare deformazione che il volume parallelepipedo subisce adattandosi al Klemensborn che l'autore, rinunciando in parte alla ossessiva nitida 'purezza' che ne caratterizza l'opera, testimonia la natura eminentemente urbana della sua arte del costruire e conferma la logica deduttiva del suo metodo progettuale dove, nelle asciutte geometrie e nei volumi scarnificati, il «comporre si avvale dell'intaglio senza concedere spazio alcuno alla modellazione»¹⁸.

Con questo progetto «fondamentalmente inattuale»¹⁹ – per scala d'intervento, essenzialità ed economia espressiva – prende corpo un'idea «quieta, ma non indifferente»²⁰ che sembra poter inserirsi nel solco di quella generosa, e seminale, collezione di prototipi per la nuova città che Hilberseimer – autore tedesco a cui l'opera, il pensiero e il rigore di Dudler sono affini, se non «paragonabili»²¹ – propose, già nel 1925, per la Grosstadtbauten.

¹ L.B. Alberti, *I libri della Famiglia*, in C. Grayson (a cura di), *Opere Volgari*, vol. I, Bari 1960, p. 219.

² A. Ferlenga (a cura di), *Étienne-Louis Boullée. Architettura. Saggio Sull'arte*, Einaudi, Torino, 2005, p. 79.

³ Dudler citando un passo di *Natura e arte* di Goethe, scrive: «La limitazione è la sola regola che può darci libertà». M. Dudler, *Ricostruire la città*, in F.S. Fera, A. Trentin con S. Boldrin (a cura di), *Max Dudler. Architetture*, Clueb, Bologna 2006, p. 11.

⁴ C. Cieri Via, *Il luogo della mente e della memoria*, in C. Cieri Via (a cura di), *Wolfgang Liebenwein, Studiolo. Storia di una tipologia e di uno spazio culturale*, Panini, Modena 1988, p. X.

⁵ S. Boldrin, F.S. Fera, *Max Dudler. Architettura dal 1979*, Electa, Milano 2012, p. 422.

⁶ In ordine cronologico: Biblioteca Diocesana di Münster (1° premio al concorso del 2002, realizzazione: 2003-2005); Jacob und Wilhelm Grimm Centre della Humboldt-Universität di Berlino (1° premio al concorso del 2004, realizzazione: 2006-2009); Biblioteca Folkwang a Essen (1° premio al concorso del 2006, realizzazione: 2009-2012).

⁷ Con questo termine ci si riferisce alla chiarezza compositiva dell'edificio con cui l'autore ottiene una unità spaziale complessa, espressa con una sintassi asciutta, paragonabile agli schematici 'modelli' architettonici che Ludwig Hilberseimer disegna per il suo libro *Grosstadtbauten* o agli atipici bozzetti – cfr. la serie *Silent architecture* degli 'entwürfe' – di Simon Ungers, ma in questo caso concreta e radicata alla cultura della città storica europea come le opere del maestro Oswald Mathias Ungers.

⁸ Nella relazione di progetto l'autore illustra il concept col termine: «vetrina museale».

⁹ S. Boldrin, F.S. Fera, cit., p. 9.

¹⁰ *Ivi*, p. 11.

¹¹ V.M. Lampugnani, *L'architettura senza qualità. Osservazioni sull'opera di Max Dudler* in S. Boldrin, F.S. Fera, cit., p. 50.

¹² F. Neumeyer, *Manhattan Transfer*, in M. Caja (a cura di), *Ludwig Hilberseimer. Grosstadtbauten e altri scritti di arte e architettura*, Clean, Napoli 2010, p. 32

¹³ Realizzate con la collaborazione del fotografo Stefan Müller. Questa soluzione riprende e sviluppa una intuizione precedente, del 2003, presentata per il progetto, non realizzato, del padiglione del Gran Casinò di Baden in Svizzera (cfr. S. Boldrin, F.S. Fera, cit., pp. 386-387).

¹⁴ M. Dudler, cit., p. 14.

¹⁵ R. Capozzi, *La composizione 'essenziale' nelle architetture di Hilberseimer*, in M. Caja (a cura di), cit., p. 157.

¹⁶ Dante, *Convivio*, Trattato IV, Capitolo IX, verso 6.

¹⁷ M. Dudler in una conversazione con F.S. Fera dice: «Mi sembra particolarmente importante concepire la costruzione della città come continuazione di un discorso già iniziato», in A. Trentin (a cura di), *Oswald Mathias Ungers: una scuola*, Electa, Milano 2004, p. 72.

¹⁸ F. Dal Co, *Newtonismo per gli architetti*, in S. Boldrin, F.S. Fera, cit., p. 15.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ V.M. Lampugnani, *L'architettura senza qualità. Osservazioni sull'opera di Max Dudler*, in S. Boldrin, F.S. Fera, *Max Dudler. Architettura dal 1979*, Electa, Milano 2012, p. 50.

19th-century leper hospital which was demolished after the war, the library helps to close the monumental complex of the Benedictine Abbey of St. Ludgerus, expanded during the Baroque period, restoring the unity and balance of its Cour d'honneur. Its size is not imposing, but rather derives from a dialogue with the surrounding buildings, replicating the mass of the Prussian wing across from it and limiting its height to that of the eaves of the adjacent building. It is above all through its peculiar deformation that the parallelepiped-shaped volume undergoes in adapting itself to the Klemensborn that the author, renouncing in part to the obsessive clear 'purity' that characterises his work, expresses the eminently urban nature of his building craft and confirms the deductive logic of his design method where, in the dry geometries and in the volumes that have been reduced to essentials, the act of "composing avails itself of carving while allowing no space to modelling"¹⁸.

With this "fundamentally out-dated"¹⁹ project – in terms of scale of intervention, simplicity and economy of expression – a "quiet, yet not indifferent"²⁰ idea takes shape which seems capable of inserting itself in the furrow of that generous, and seminal, collection of prototypes for the new city that Hilberseimer – a German architect whose work, thought and rigour are akin, if not "equatable" to Dudler's²¹ – had proposed, already in 1925, for the Grosstadtbauten, or building of large cities.

Translation by Luis Gatt

¹ L.B. Alberti, *I libri della Famiglia*, in C. Grayson (ed.), *Opere Volgari*, vol. I, Bari 1960, p. 219.

² A. Ferlenga (ed.), *Étienne-Louis Boullée. Architettura. Saggio Sull'arte*, Einaudi, Torino, 2005, p. 79.

³ Dudler, quoting a passage from Goethe's *Nature and Art*, writes: "Limitation is the only rule that can give us freedom". M. Dudler, *Ricostruire la città*, in F.S. Fera, A. Trentin and S. Boldrin (eds.), *Max Dudler. Architetture*, Clueb, Bologna 2006, p. 11.

⁴ C. Cieri Via, *Il luogo della mente e della memoria*, in C. Cieri Via (ed.), *Wolfgang Liebenwein, Studiolo. Storia di una tipologia e di uno spazio culturale*, Panini, Modena 1988, p. X.

⁵ S. Boldrin, F.S. Fera, *Max Dudler. Architettura dal 1979*, Electa, Milan 2012, p. 422.

⁶ In chronological order: the Diocesan Library in Münster (1st prize of the 2002 competition, built in: 2003-2005); Jacob und Wilhelm Grimm Zentrum of the Humboldt-Universität of Berlin (1st prize of the 2004 competition; built in: 2006-2009); Folkwang Library in Essen (1st prize of the 2006 competition, built in: 2009-2012).

⁷ This term refers to the compositional clarity of the building through which the author obtains a complex spatial unity, expressed with a dry syntax, comparable to the schematic architectural 'models' that Ludwig Hilberseimer drew for his book *Grosstadtbauten* or to the non-site sketches by Simon Ungers – see for example Simon Ungers' *Silent architecture* series from the 'entwürfe' –, yet in this case tangible and rooted in the culture of the historical European city, like the works of Oswald Mathias Ungers.

⁸ In the project report the author illustrates the concept by using the term "museum display cabinet".

⁹ S. Boldrin, F.S. Fera, *Op.cit.*, p. 9.

¹⁰ *Ivi*, p. 11.

¹¹ V.M. Lampugnani, *L'architettura senza qualità. Osservazioni sull'opera di Max Dudler*, in S. Boldrin, F.S. Fera, *Op.cit.*, p. 50.

¹² F. Neumeyer, *Manhattan Transfer*, in M. Caja (ed.), *Ludwig Hilberseimer. Grosstadtbauten e altri scritti di arte e architettura*, Clean, Naples 2010, p. 32

¹³ Produced in collaboration with the photographer Stefan Müller. This solution re-takes and develops a previous intuition which dates back to 2003, presented for the project, never carried out, for the pavilion of the Grand Casino in Baden, Switzerland (cf. S. Boldrin, F.S. Fera, *Op.cit.*, pp. 386-387).

¹⁴ M. Dudler, *Op.cit.*, p. 14.

¹⁵ R. Capozzi, *La composizione 'essenziale' nelle architetture di Hilberseimer*, in M. Caja (ed.), *Op.cit.*, p. 157.

¹⁶ Dante, *Convivio*, Book IV, Chapter IX, verse 6.

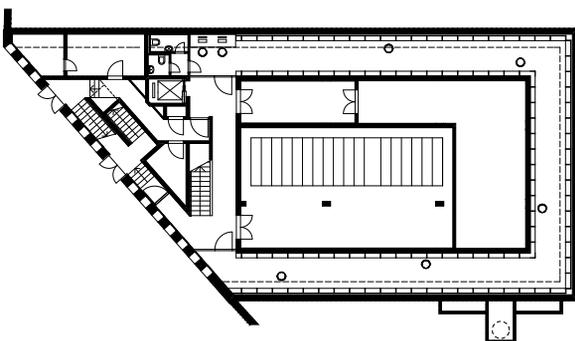
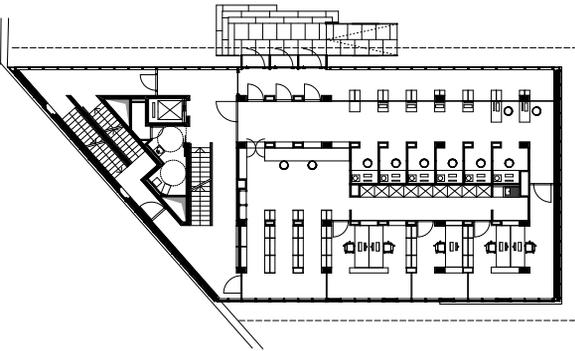
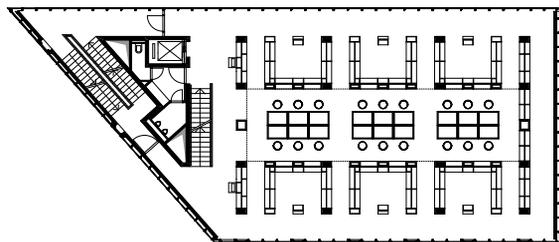
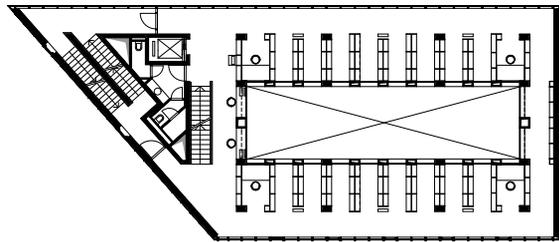
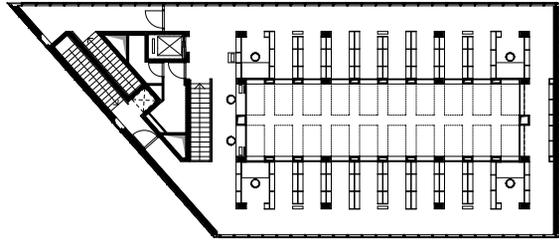
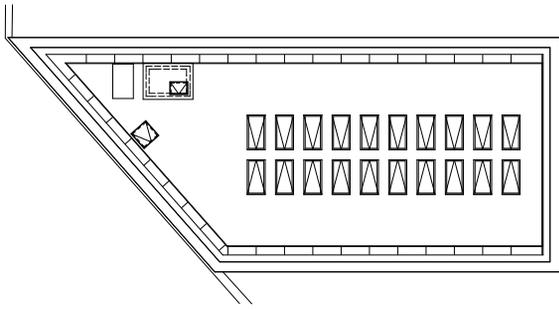
¹⁷ In a conversation with F.S. Fera, M. Dudler said: "It seems particularly important to me to conceive the construction of the city as a continuation of an ongoing discourse", in A. Trentin (ed.), *Oswald Mathias Ungers: una scuola*, Electa, Milan 2004, p. 72.

¹⁸ F. Dal Co, *Newtonismo per gli architetti*, in S. Boldrin, F.S. Fera, cit., p. 15.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ V.M. Lampugnani, *L'architettura senza qualità. Osservazioni sull'opera di Max Dudler*, in S. Boldrin, F.S. Fera, *Max Dudler. Architettura dal 1979*, Electa, Milano 2012, p. 50.



pp. 82-83

Piante dei vari livelli della biblioteca

Dall'alto: Copertura; Piano 3°; Piano 2°; Piano nobile (quota di calpestio della Sala di lettura centrale); Piano terra con ingresso dalla Corte d'onore, Piano seminterrato adibito a magazzino e pozzo librario, con uscita di emergenza sulla Klemensborn

Prospetto sud

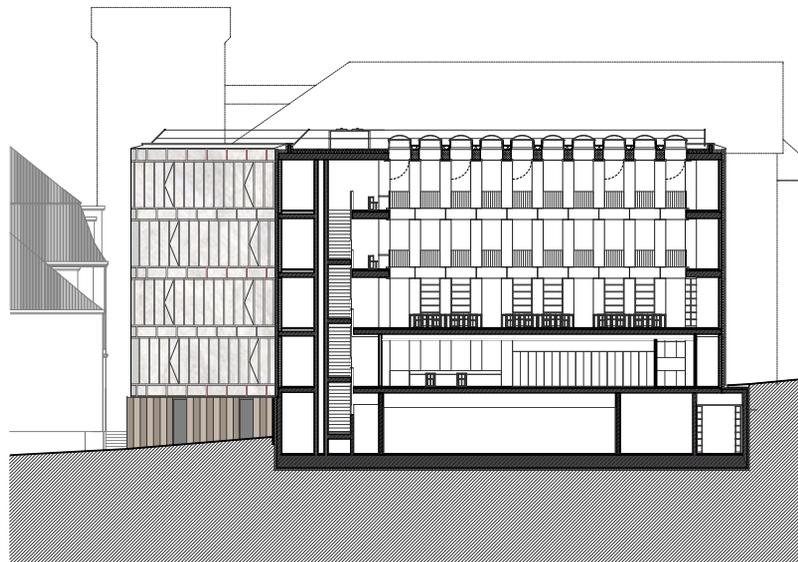
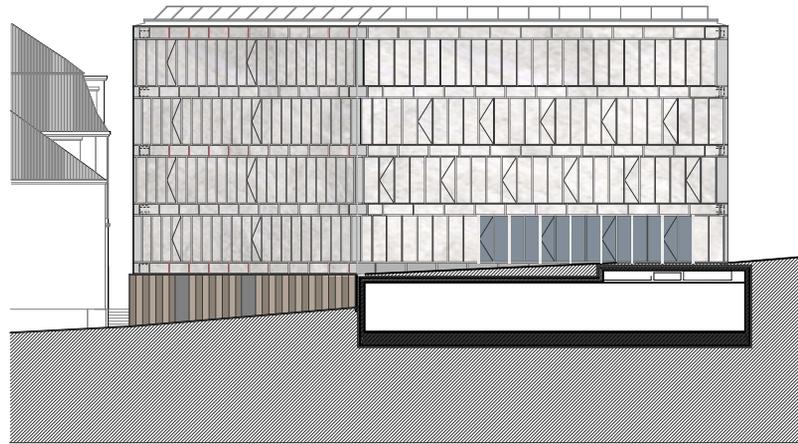
Sezione est-ovest

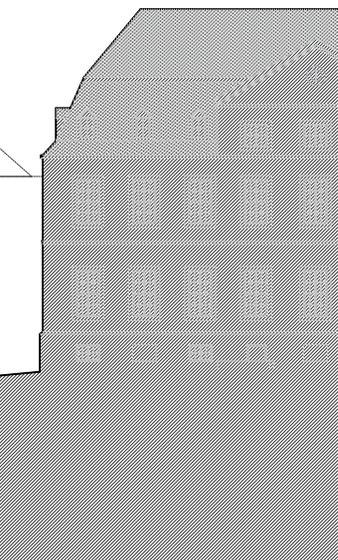
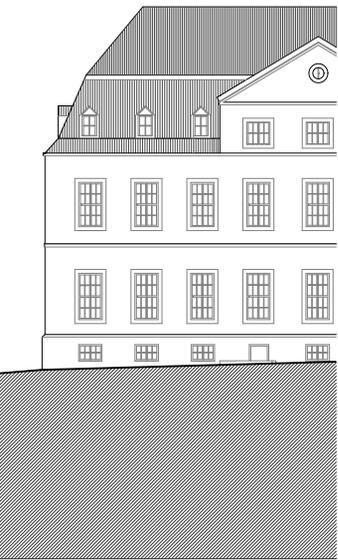
Spazio di lavoro con vista sulla sala di lettura

pp. 84-85

Sala di lettura

Vista della facciata attraverso la parete rivestita in ciliegio che avvolge la sala di lettura









The process of mediation between nature and artifact resists as one of the cornerstones of the 'Scandinavian movement', within a modernity that lies in balance between the functionalist spirit and memories that become destiny, in the artisanal application of the observation of Nature as a territory of experience. The Wadden Sea Center is therefore a celebratory palimpsest, informed by a series of design hypotheses which in turn become questions addressed by the architecture to the observer.

Dorte Mandrup

Wadden Sea Center, Ribe

Wadden Sea Center, Ribe

Michelangelo Pivetta

Una nuova architettura ha fatto la sua comparsa, un'architettura che continua a impiegare gli strumenti delle scienze sociali, ma che abbraccia anche lo studio di problemi psicologici – l'umano sconosciuto nella sua totalità. Questo studio ha dimostrato che l'arte architettonica continua ad avere risorse inesauribili e mezzi che sgorgano direttamente dalla natura e dalle inesplicabili reazioni delle emozioni umane¹.

Ai tempi di Gorm il Vecchio, padre di Harald Blåtand Gormsen (Aroldo Dentebulo figlio di Gorm), primo re cristiano di Danimarca, il territorio estroflesso nel Mare del Nord della penisola su cui egli governava era costellato di insediamenti dove le *Langhus* erano tipologia insediativa identitaria. Fino almeno al XI secolo, i territori del nord Europa erano segnati da insediamenti umani che utilizzavano un antichissimo, quasi archetipico, tipo architettonico risalente alle 'origini' e legato indissolubilmente con l'epopea dei popoli norreni. La parcellizzazione di quelle comunità in aggregazioni di clan familiari e in sostanza autosufficienti, influiva necessariamente nell'opera umana del costruire e dell'aggregarsi in sistemi autonomi più o meno complessi. La città, cosa al tempo ancora del tutto mediterranea, venne molto più tardi con la costituzione e soprattutto consolidamento delle strutture di governo che trasferirono le memorie di quei territori e di quelle genti dalla leggenda alla storia.

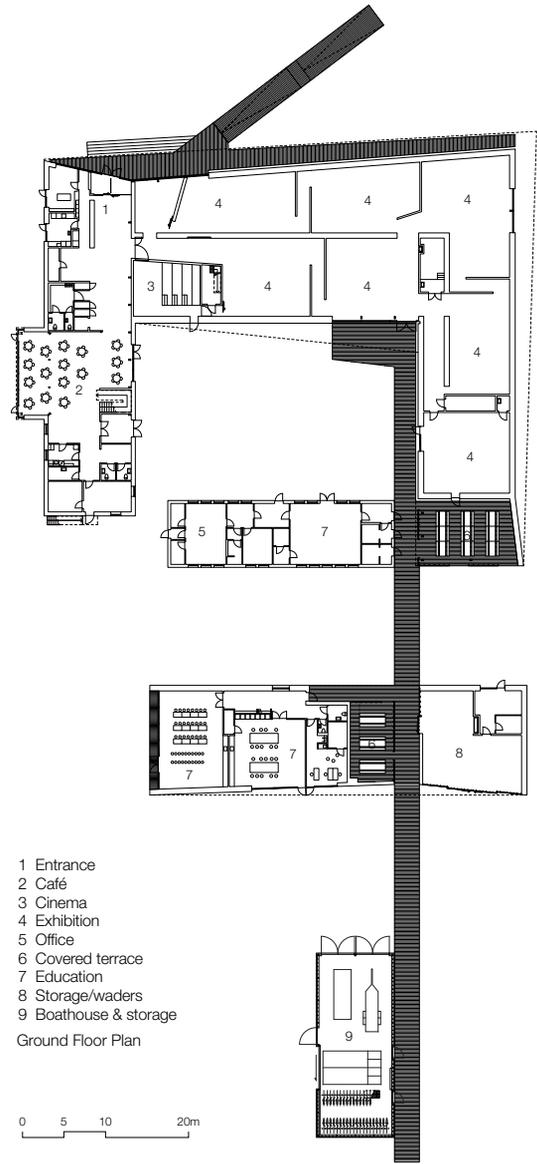
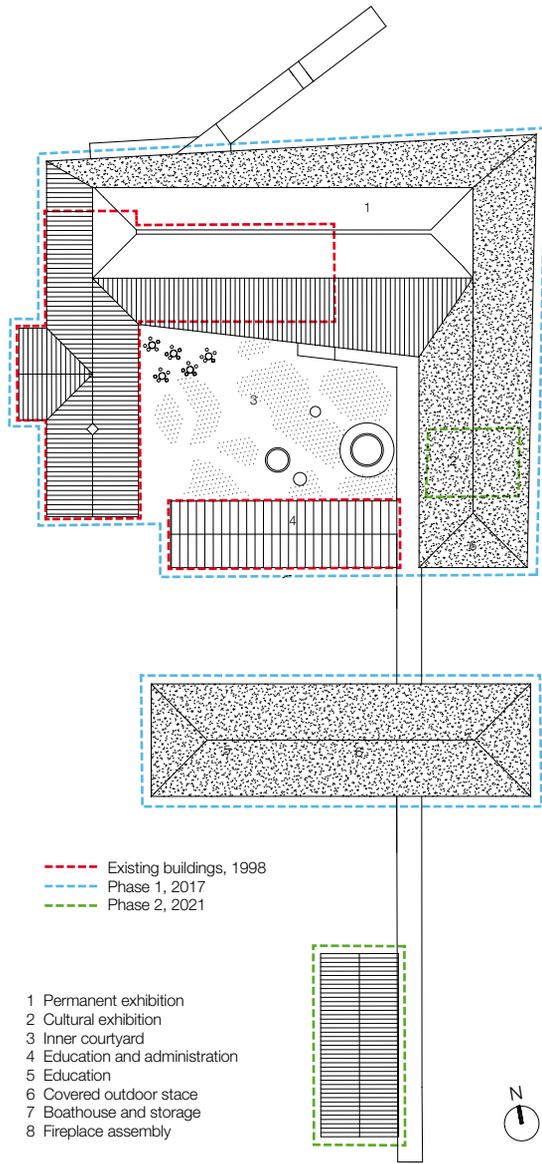
Le 'lunghe case' definiscono un sagace sviluppo di tecniche costruttive legate all'uso del legname come risorsa materiale, in cui la sagoma 'lunga', appunto, dell'edificio è determinata non tanto da esigenze funzionali di qualche tipo, ma più che

A new architecture has appeared, an architecture which continues to utilise the tools of social sciences, yet also embraces the study of psychological issues – the human element which is still unknown in its entirety. This study has demonstrated that the art of architecture continues to have inexhaustible resources and means that flow directly from nature and from the unexplainable reactions of human emotions¹.

In the days of Gorm the Old, father of Harald Blåtand Gormsen (Harald Bluetooth, son of Gorm), first christian king of Denmark, the territory that opened toward the North Sea of the peninsula over which he ruled was dotted with settlements in which the *Langhus* was the identifying settlement type. At least until the 11th century, the human settlements in the territories of Northern Europe used a very ancient, almost archetypal, architectural type which went back to the 'origins' and was inextricably linked to the epic of the Norse peoples. The subdivision of those communities into aggregations of essentially self-sufficient family clans necessarily influenced the human work aimed at the construction and grouping together of more or less complex autonomous systems. The city, which at the time was an entirely Mediterranean phenomenon, came much later with the establishment and especially the consolidation of the government structures that transferred from legend to history the memories of those territories and those peoples.

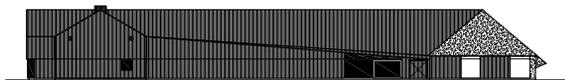
The 'long houses' represent a clever development of construction techniques related to the use of timber as a material resource, in which the 'long' outline of the building is determined not so much by some type of functional need, but rather by the linear and se-







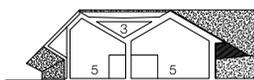
North facade



South facade



Longitudinal section



Cross section

- 1 Entrance
- 2 Wardrobe
- 3 Service area
- 4 Cinema
- 5 Exhibition



p. 87
Fronte introflesso nel prospetto nord
 p. 88
Pianta delle coperture con l'individuazione delle fasi edificatorie e pianta del piano terra
Prospetto nord di accesso al nuovo edificio
 p. 89
Particolare del prospetto nord
Prospetti e sezioni



Vista del prospetto sud e scorcio del lato est della corte interna dove risulta possibile verificare la diversità dei materiali di rivestimento



Wadden Sea Centre, Denmark
2017
Dorte Mandrup

Client: City of Esbjerg
User: Wadden Sea Centre
Landscape Architect: Marianne Levinsen Landscape
General Contractor: Bo Michelsen A/S
Exhibition Design: JAC Studios + Jason Bruges & No Parking
Light Design: Fortheloveoflight
Engineering, Construction: Anders Christensen Rådgivende Ingeniører ApS
Engineering, Installations: Steensen Varming
Photo: Rasmus Hjortshøj - COAST

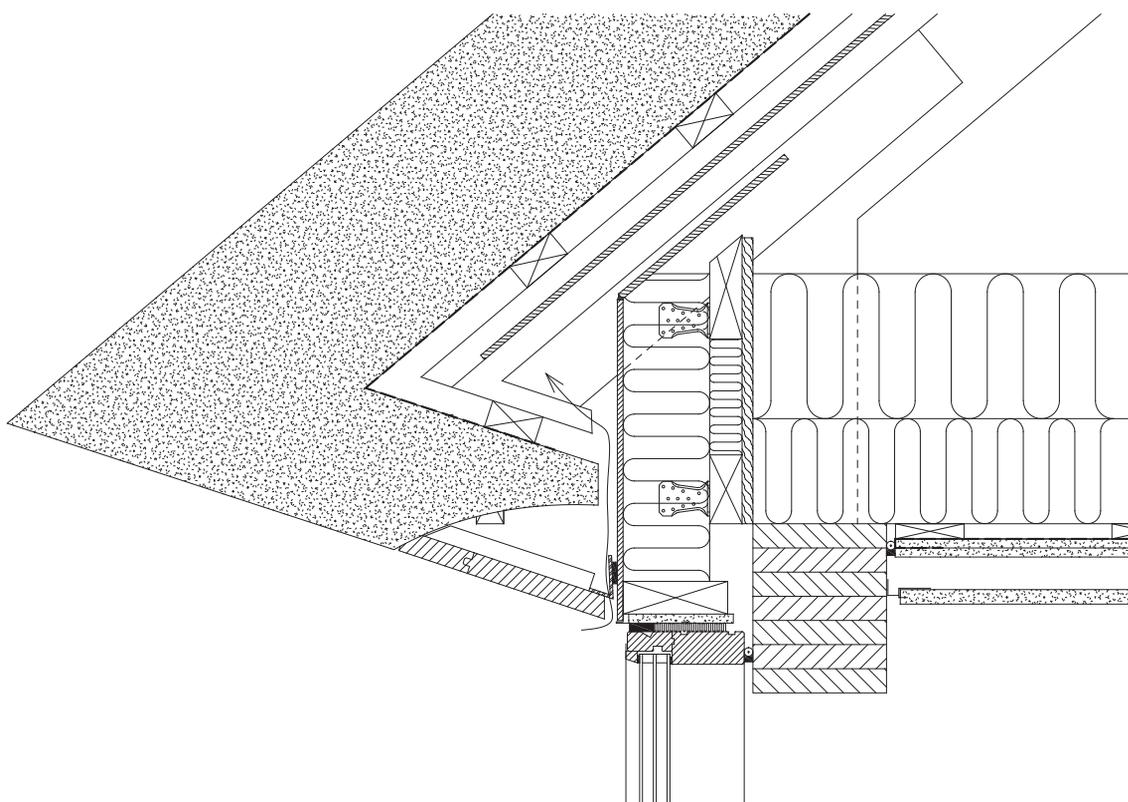
pp. 92-93

Dettaglio costruttivo del rivestimento in 'thatch'

Corte interna

pp. 96-97

Spazio espositivo interno dove l'informale semplicità degli spazi rimanda al concetto di 'hygge' proprio della cultura danese





altro dalla ripetizione in serie lineare di campate larghe quanto possibile sulla base delle dimensioni naturali dei tronchi e delle capacità di resistenza del materiale stesso. Un processo raffinato di incastri e di equilibri rigorosi che il tempo e la lentissima evoluzione ha raffinato in modo sublime. Ciò è intervenuto evidentemente come sapere tecnico anche in altri territori come quello degli oggetti e dell'architettura navale che, nella realizzazione delle raffinatissime *drekar*², ha fatto di strumenti per la navigazione veri oggetti di culto e di identificazione identitaria dei popoli vichinghi. Il rapporto quindi tra edificio e contesto in cui si insedia è straordinariamente segnato dal fatto che lo stesso territorio diviene edificio fornendo il legname, la materia, attraverso minute e precise mosse tecniche di mediazione. Da foresta ad edificio, attraverso un'impronta umana ridotta al minimo necessario che situa, in modo molto interessante, queste architetture appena più in qua della capanna del 'mito' cara all'abate Laugier³, anzi prossime proprio a quel punto in cui lo sviluppo della mentalità tecnica dell'uomo attuò la modifica della Natura a fini di sopravvivenza. Con buona approssimazione unendo in una unica identità, seppur policroma, i paesi scandinavi, la *liaison* tra Natura ed artificio, strategia imprescindibile per l'architettura del Nord Europa, è da ritenere centrale nell'espressione della sua tradizione. Fin dal vigoroso modernismo storico di Gunnar Asplund al «naturalismo organico»⁴ di Alvar Aalto, ma limitandoci anche alla sola Danimarca da Arne Jacobsen, Henning Larsen, Kaare Klint, Jacob Blegvad, Strandby Kirke, Vilhelm Wohlert per concludere con Jørn Utzon della Can Lis il processo di mediazione tra natura e artefatto resiste come uno dei capisaldi del 'movimento' scandinavo all'interno di una modernità posata in equilibrio tra uno spirito funzionalistico originato dalla antropologica necessità di utilizzare al meglio il materiale disponibile e, dall'altro quella reminiscenza che diviene destino nell'applicazione artigianale delle osservazioni pratiche e speculative della Natura come territorio esperienziale.

Il Wadden Sea Center di Dorte Mandrup, risulta essere una sorta di epitome quindi, palinsesto celebrativo in questa traccia, informato da una serie di ipotesi progettuali che divengono interrogativi rivolti dall'architettura all'osservatore. L'edificio sembra porre di continuo la domanda utile alla conferma della propria autorevolezza ad esistere, ad insediarsi in quei luoghi, ripetendo: mi riconosci?

Dal punto di vista compositivo, l'architettura si propone come evoluzione dell'impianto preesistente secondo le consolidate strategie dell'avvolgimento e dell'ampliamento. Il risultato in definitiva è un edificio totalmente nuovo, in cui il preesistente è assimilato all'interno della nuova configurazione tanto che la sua testimonianza risulta sfumata fino a scomparire. La gestione volumetrica dello spazio diviene matrice linguistica di fondamentale valore e questo rende l'edificio diverso dalle *Langhus*, e per certi versi opposto: lo spazio che potremmo definire 'romanico' di quelle antiche architetture, qui, nel progetto di Dorte Mandrup, cambia il proprio registro compositivo fino a poterlo interpretare come 'rinascentale'. La struttura, evidente e ossessiva delle *Langhus* scompare dietro omogenee pareti bianche che costantemente espongono lo spazio quale volume d'aria circoscritto dalla semplicità, informato dalla luce ma disegnato dall'ombra, divenendo pratica declaratoria, soggetto della composizione e non semplice risultante.

Forse tornando al discorso di commiato di Aalto ad Asplund qui potremmo dire che vi è uno 'spazio umanistico', conformato a quel principio o concetto di informale e confortevole semplicità foriera di felicità che proprio i danesi definiscono con il termine *hygge*. La funzione perciò viene relegata ad una prassi lineare

rial repetition of spans that are as wide as possible, depending on the natural size of the tree logs and the resistance capacity of the material itself. A refined process of interlockings and of rigorous balances that time and the very slow rate of evolution fine-tuned to a sublime level. This process obviously intervened in the form of technical knowledge also in other areas such as the production of naval objects and architecture, and in particular in the construction of the refined *drekar*², instruments for navigation which for the Viking peoples became actual objects of worship and identification. The relationship between building and the territory in which it is located is therefore strongly marked by the fact that the territory itself becomes a building by providing the timber, the material, through minute and precise technical mediation gestures. From forest to building through a human imprint that has been reduced to the minimum necessary and which very interestingly situates these architectures just on this side of the cabin in the 'myth', so dear to abbot Laugier³, in fact near the point at which the development of the technical attitude of man undertook the modification of Nature for survival purposes. With good approximation, uniting the Scandinavian countries in a single identity, even if polychrome, the *liaison* between Nature and artifice, an essential strategy for the architecture of Northern Europe, is to be considered central in the expression of its tradition. Grouping together the Scandinavian countries with a certain degree of accuracy as a single identity, albeit with their differences in hue, this *liaison* between Nature and artifice, which has been an essential strategy in Northern European architecture, is to be considered as central in the expression of its tradition. From the vigorous historical modernism of Gunnar Asplund to Alvar Aalto's «organic naturalism»⁴, but also limited within the Danish context to Arne Jacobsen, Henning Larsen, Kaare Klint, Jacob Blegvad, Strandby Kirke, Vilhelm Wohlert, and finally Jørn Utzon and his Can Lis, the process of mediation between nature and artifact resists as one of the cornerstones of the Scandinavian 'movement' within a modernity that stands in balance between, on the one hand, a functionalist spirit that originates in the anthropological need to use the available materials as best as possible and, on the other, that reminiscence which becomes destiny through the artisan application of practical and speculative observation of Nature as territory of experience.

Dorte Mandrup's Wadden Sea Center therefore turns out to be an epitome, a celebratory palimpsest of this trace, informed by a series of design hypotheses which in turn become questions addressed by the architecture to the observer. The building seems to be continuously asking the question necessary for confirming its own grounds for existing, for settling in that place, to be repeatedly asking: do you recognise me?

From the point of view of the composition, the building proposes itself as the evolution of the pre-existing structure, in accordance with the consolidated strategies of envelopment and extension. The ultimate result is a completely new building, in which the pre-existing structures are assimilated within a new configuration, to such an extent that its presence fades out to the point of disappearance. The volumetric management of space becomes a linguistic matrix of fundamental value and this makes the building different, and in some ways opposite, to the *Langhus*: the space, that we may define as 'Romanesque', of those ancient architectures, in Dorte Mandrup's project changes its compositional register to the point that it can be interpreted as 'Renaissance'. The evident and obsessive structure of the *Langhus* disappears behind uniform white walls that are constantly exposing the space as a volume of air defined by simplicity, informed by light yet designed by the shadows, thus becoming a declaratory practice, a subject of the composition, rather than a simple result.

Perhaps, returning to Aalto's parting words to Asplund, we could

di spazi sequenziali in cui l'osservatore è accompagnato con la snellezza e schiettezza di una contemporaneità educata e perfettamente conscia del fatto di proporsi quale evoluzione di una narrazione positiva che da almeno un secolo definisce l'operato degli architetti scandinavi. L'edificio in sé proprio per questo potrebbe essere in effetti qualsiasi cosa, ospitare nel tempo qualsiasi altra funzione e questa sua manifesta tendenza lo rende disponibile a vincere il proprio tempo, proponendosi al futuro secondo quella che può essere definita una delle chiavi interpretative della buona architettura. Per il resto, l'utilizzo di una struttura altamente performante e radicata in una contemporaneità distinta dall'immanenza tecnologica, trascende un'immagine tradizionale, grazie anche diffuso utilizzo del *thatched roof*, o *stråtag* in danese, in grado di essere, ancora una volta, *medium* tra la Natura circostante, il contesto tradizionale della zona e il proprio essere oggetto contemporaneo.

I materiali di rivestimento e di copertura, giocano quindi una fondamentale partita in questa ricostruzione di una immagine archetipica, operano una coraggiosa analisi, raccolgono a piene mani dalla tradizione edificatoria e incontrano, senza negoziazioni escatologiche o retoriche sovrabbondanti, un immaginario collettivo in cui questi materiali e queste forme sono profondamente radicati. Nel sapiente gioco chiaroscuro utilizzato nei prospetti, scavati, intagliati profondamente attraverso la piegatura dei piani inclinati, sembra emergere a tratti anche la formazione scultorea dell'autrice, predisposta alla tensione geometrica delle superfici a qualsiasi scala. Al contempo, le aperture e le superfici, attraverso una lettura a posteriori, sembrano essere superfici aerodinamiche ad affrontare i forti venti di burrasca delle coste dei mari del Nord, ma anche quei lunghi periodi invernali in cui il sole sembra non voler più risalire dall'orizzonte.

Se volessimo interpretare le parole di Manfredo Tafuri al riguardo del Manierismo⁵, non potremmo che inserire questo progetto in un filone di continua affermazione di quella visuale dell'architettura e dell'arte che partendo da Bramante e Raffaello e superando i secoli, sembra aver contaminato ciclicamente il pensiero del mondo occidentale ben più di quel che la critica è abituata a proporre.

Per la sua capacità di reinterpretare senza clonare e di manipolare senza svilire, determinando nuove condizioni semantiche originate dalla chiara narrazione critica del proprio tempo, in definitiva, anche questo progetto di Dorte Mandrup può essere inserito a buon titolo in quella condizione, nota e ormai consolidata, del 'manierismo nordico'.

say here that there is a 'humanist space', that conforms to the principle or concept of informal and comfortable simplicity, harbinger of happiness, which the Danes call *hygge*. This function is therefore relegated to a linear practice of sequential spaces in which the observer is accompanied with the thinness and straightforwardness of an educated contemporaneity that is perfectly aware of the fact that it proposes itself as the evolution of a positive narrative that has defined the work of Scandinavian architects for at least a century. The building itself could, in fact, be anything, it could host through time any other function, and this manifested tendency allows it to emerge victorious in its own time, proposing itself to the future according to what can be defined as one of the interpretative keys of good architecture. As to the rest, the use of a high-performance structure, deeply rooted in a contemporaneity that is distinct from technological immanence, transcends a traditional image, thanks also to the widespread use of the thatched roof, or *stråtag* in Danish, which can once again become a *medium* between the surrounding nature, the traditional context of the area and its own being a contemporary object.

The cladding and roofing materials play a fundamental role in this reconstruction of an archetypal image, since they undertake a courageous analysis, freely tapping into the building tradition and meeting, without eschatological negotiations or excessive rhetoric, a collective imagination in which these materials and these forms are deeply rooted. In the wise and skillful play of *chiaroscuro* used in the facades, hollowed out and deeply carved through the folding of the inclined planes, the sculptural background of the author seems to emerge, which tends to the geometric tension of the surfaces at any scale. At the same time, the openings and surfaces seem to be arranged, through an *a posteriori* reading, as aerodynamic surfaces prepared not only to face the strong gale-force winds of the North Sea coasts, but also those long winters in which the sun seems unwilling to rise from the horizon.

If we wished to interpret Manfredo Tafuri's words concerning Mannerism⁵, we would have to include this project in a line of continuous affirmation of that vision of architecture and art which, beginning with Bramante and Raphael and traversing the centuries, seems to have cyclically contaminated Western thought to a greater degree than what the critics usually believe.

In conclusion, due its ability to reinterpret without cloning and to manipulate without degrading, while determining new semantic conditions that originate in the clear critical narration of its own time, this project by Dorte Mandrup could for good reason be included within that consolidated trend known as 'Nordic Mannerism'.

Translation by Luis Gatt

¹ A. Aalto, *Asplund in Memoriam*, in P. Reed (a cura di), *Alvar Aalto 1898-1976*, Electa, Milano 1998, p. 21.

² Una *dreki*, plurale *drekar*, più note per un errore di trascrittura come *drakkar*, sono le celebri imbarcazioni realizzate dai popoli nordici, che hanno reso possibile l'espansione vichinga attorno al X secolo in tutta Europa e oltre l'Atlantico. Le imbarcazioni che avevano anche aspetti rituali, come spesso avveniva per i popoli antichi, rappresentavano l'eccellenza dell'arte dei maestri carpentieri norreni, forse vera origine della raffinata tradizione ancora oggi nota nel campo del disegno industriale scandinavo. Tra le più note la Nave di Roskilde che lunga circa 35 m è conservata in Danimarca nell'omonimo museo.

³ Marc-Antoine Laugier, formatosi gesuita e poi abate benedettino, pubblicò sul frontespizio dell'edizione del 1755 del suo *Essai sur l'architecture* l'ormai notissimo disegno dell'artista Charles Eisen, divenuto nel tempo manifesto di una interpretazione dell'architettura quale litificazione della Natura, processo quasi alchemico di traslazione dal biologico al manufatto attraverso il sapere umano.

⁴ C. Dardi, *Semplice lineare complesso l'acquedotto di Spoleto*, Edizioni Kappa, Roma 1987, p. 22

⁵ «L'architettura diviene esplorazione di se stessa, rivolge verso di sé le armi della critica, e deve convalidare ogni nuovo dubbio insorgente con un faticoso lavoro formale. A tale inquieto processo, [cui] si dà per convenzione l'appellativo di Manierismo», M. Tafuri, *L'Architettura dell'Umanesimo*, Editori Laterza, Roma-Bari 1980, p. 133.

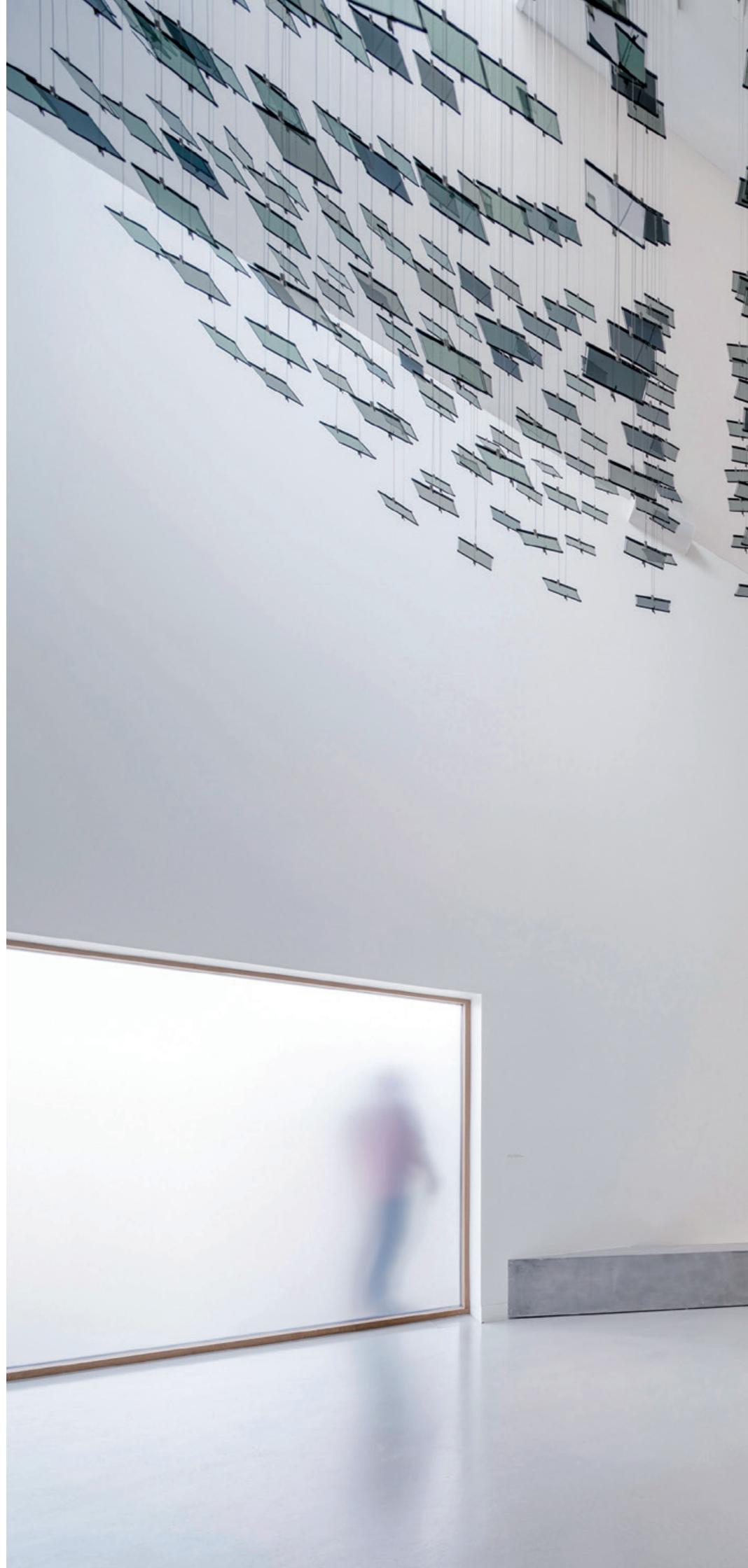
¹ A. Aalto, *Asplund in Memoriam*, in P. Reed (ed.), *Alvar Aalto 1898-1976*, Electa, Milan 1998, p. 21.

² The *dreki*, plural *drekar*, yet better known due to an error of transcription as *drakkar*, are the celebrated longships of the Nordic people, which permitted the Viking expansion around the 10th century throughout Europe and beyond the Atlantic. The ships, which also had ritual aspects, as was often the case among ancient peoples, represented the excellence of the art of the Norse shipwrights, and perhaps stand as the true origin of the refined tradition of Scandinavian industrial design, still renowned today. One of the most famous is the Ship of Roskilde, which is approximately 35 metres long and exhibited at the Viking Ship Museum in Roskilde, Denmark.

³ Marc-Antoine Laugier, who trained first as a Jesuit and later became a Benedictine abbot, published on the frontispiece of the 1755 edition of his *Essai sur l'architecture* the well-known drawing by the artist Charles Eisen, which has since become the emblem for an interpretation of architecture as a lithification of Nature, as an almost alchemical process of translation from the biological to that which is constructed through human knowledge.

⁴ C. Dardi, *Semplice lineare complesso l'acquedotto di Spoleto*, Edizioni Kappa, Rome 1987, p. 22

⁵ "Architecture becomes the exploration of itself, it directs towards it the tools of criticism, and must corroborate every new doubt that arises through a laborious formal process. This restless process, [which] by convention is given the name of Mannerism", M. Tafuri, *L'Architettura dell'Umanesimo*, Editori Laterza, Rome-Bari 1980, p. 133.





FUGLENE'S
TRÆK

— THE WAY THEY LIVE — THE MOVEMENT OF

Emilio Cecchi's photographs, like his extraordinary Taccuini, or notebooks, can be considered as essential and complementary to his writings, bringing together notes, poetic intuitions and ancient reminiscences. In their lyrical confession and in the deciphering of the most hidden features of classical architecture, the snapshots from the journey to Greece (1934) show how they contain their own "spatial and temporal arabesque", a peculiar quality of evoking "other" meanings which represent the soul of the depth of Cecchi's visual interpretations.

Fotografie del viaggio in Grecia di Emilio Cecchi Photographs from Emilio Cecchi's Greek journey

Caterina Lisini

«Grande privilegio essere nati all'ombra del Partenone: questo scheletro di marmo che non butta ombra. Si riceve in eredità una generatrice di luce interna e un paio di occhi trasformato-ri»¹. Con queste parole nei primi anni Quaranta Alberto Savinio circoscrive l'orizzonte della propria visionaria poetica metafisica, proiettando contemporaneamente una luce, metaforica ma chiarificatrice, su quel vasto rapporto con la cultura greca di cui è intriso il classicismo dei percorsi intellettuali e artistici di molti protagonisti dell'Europa del primo Novecento.

In quegli stessi anni anche Emilio Cecchi, ormai affermato e autorevole *essayist*, fa riferimento alla propria città natale quale origine del denso mondo poetico che sovrintende le proprie istanze critiche e figurative: «*Suoni di Firenze*: non alludo ai gridi di venditori ambulanti, al rumore folkloristico; ma alla risonanza atmosferica. Come la sento tutta diversa da questa Roma, quando torno là, nelle stradette intorno al Berchielli. Quando uno lavora e scrive là, è accompagnato da tutt'altra aura, fatta da quelle prospettive, e da quelle mura. [...] Grave cosa avere disertata questa atmosfera. La memoria è muta; un buco di silenzio»². E Firenze per Cecchi non è da intendersi solo come luogo di affezione, quanto piuttosto come paradigma pietrificato, nell'arte e nell'architettura del Quattrocento toscano, del 'classico' come «metodo d'arte», come capacità di guardare e decifrare la realtà, di astrarre e trasporre una specifica civiltà in un registro assolutamente ideale e universale, quale solo l'Atene tra il quinto e quarto secolo era stata capace di fare. Cecchi fa proprio l'accostamento Firenze-Atene nella maniera in cui era stato indagato e nobilitato dai «nuovi umanisti: il Burckhardt, il

"It is a great privilege to be born in the shadow of the Parthenon: this marble skeleton that casts no shadow. It delivers a heritage that generates an interior light and a pair of eyes with the capacity to transform"¹. With these words, pronounced in the early Forties, Alberto Savinio defined the horizon of his own visionary metaphysical poetics, while also casting a metaphorical yet clarifying light on the vast relationship with Greek culture that imbued the classicism of the intellectual and artistic paths of many of the central figures of early 20th-century Europe.

During those same years, Emilio Cecchi, by then established as an authoritative *essayist*, also refers to his native city as the origin of the dense poetic world that subtends his critical and figurative activities: "*Suoni di Firenze* (Sounds of Florence): I am not alluding to the cries of street vendors, to folkloristic noise; but rather to the atmospheric resonance. How different I feel it to be to the one in Rome, when I return there, among the little streets around the Berchielli. When one works and writes there, one is accompanied by an entirely different aura, composed of those perspectives and those walls. [...] It is a serious thing to have deserted this atmosphere. Memory is mute; a hole of silence"². For Cecchi, Florence is not to be understood only as a place of affection, but rather as a paradigm petrified in 15th century Tuscan art and architecture, of the 'classical' as "art method", as the capacity to look at reality and to decipher it, to abstract and transpose a specific civilisation to a completely ideal and universal register, in a way that only Athens was capable of doing between the fourth and fifth centuries. Cecchi makes the Florence-Athens juxtaposition, as it was investigated and ennobled by the "new humanists: Burckhardt, Berenson and



p. 99

Delfi, vista della valle verso il mare, EC_Grecia_I_41

pp. 100-101

Delfi, Santuario di Atena Pronaia, EC_Grecia_I_57

Epidauro, Teatro, EC_Grecia_II_102

pp. 102-103

Micene, Tomba circolare regale e mura della città, EC_Grecia_II_90

Argo, Teatro, EC_Grecia_II_75

pp. 104-105

Olimpia, Tempio di Zeus, EC_Grecia_I_52

Olimpia, il figlio Dario su un frammento del Tempio di Hera, EC_Grecia_I_50

p. 106

Eleusi, Acropoli con sarcofago raffigurante scene della caccia mitologica al cinghiale di Calidone, EC_Grecia_III_167

pp. 108-109

Atene, Tempio di Zeus Olimpio, EC_Grecia_II_109

Atene, Partenone, EC_Grecia_III_168

Fotografie di Emilio Cecchi, 1934, © Fondo Emilio Cecchi, Archivio Contemporaneo Bonsanti, Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Viesseux di Firenze.

Si ringrazia l'Archivio Contemporaneo Bonsanti nelle persone della direttrice Gloria Manghetti e di Fabio Desideri, gli Eredi Cecchi, in particolare Masolino D'Amico, la Regione Toscana, per l'autorizzazione alla consultazione e alla riproduzione



Berenson, il Wölfflin. I quali non più lo deducevano da un ragguaglio di imitazioni figurative, ma badavano alla spontanea affinità sia degli intenti, sia dei metodi seguiti nella interpretazione del vero, e all'intrinseca eccellenza dei significati»³.

Così pur immersa nella contemporaneità, la lente del suo sguardo critico è continuamente percorsa da un respiro classico, accomunante quasi istintivamente grecità e fiorentinità: «Donatello si confermava nel solo ed unico metodo d'arte che la prima Rinascenza aveva trovato. Il metodo di tornare ad interpretare il vero; di ricostruire dalle basi un vitale rapporto fra la natura e l'espressione artistica; [...]. Metodo che, dopo la Grecia, per l'ultima volta trionfa in Firenze. E se nessuno come Donatello fu un greco antico, ciò fu soprattutto perché nessuno fu fiorentino come lui»⁴.

Nel 1934 Emilio Cecchi compie assieme al figlio sedicenne Dario un viaggio in Grecia che si svolge dal 29 giugno al 16 luglio: un viaggio breve se paragonato ai soggiorni in Inghilterra e in America e alla perlustrazione del Messico, ma certamente desiderato e da tempo progettato. Il viaggio in Grecia è per Cecchi il viaggio 'assoluto', il viaggio della tradizione, l'opportunità non di una scoperta ma di un'immersione dal contemporaneo a ritroso nel tempo, in quella Grecia «ragna di versi, che quasi sempre, oltre al paesaggio, tirano con sé le figure»⁵, costante presenza nella sua prosa di scrittore.

Ne è testimonianza l'entusiasmo delle parole indirizzate alla moglie, fin dai primi giorni: «Il Partenone e il Museo dell'Acropoli sono al di sopra della aspettativa, cosa che succede di rado», scrive il 1 luglio; e pochi giorni dopo, il 5 luglio alla conclusione della gita a Delfi, ancora più incisivamente: «l'insieme delle rovine, i monti, il paese, straordinari». Un'atmosfera di distesa felicità si coglie anche nella lettera del figlio Dario, dello stesso 1 luglio, che tratteggia un rapido schizzo del padre: «non so dove andremo ma credo che l'illustre fumatore di Papastratos voglia

Wölfflin, who no longer deduced it from a comparison of figurative imitations, but rather identified it in the spontaneous affinity both of the intentions and of the methods followed in the interpretation of the truth, and the intrinsic excellence of the meanings»³.

Thus, although immersed in contemporaneity, the lens of his critical gaze is continually traversed by a classical influence, almost instinctively bringing together the Greek and Florentine spirits: «Donatello confirmed his belief in the one and only method of art that early Renaissance had found. The method of interpreting once again the truth; of reconstructing from its foundations a vital relationship between nature and artistic expression; [...] a method which, after Greece, triumphed for the last time in Florence. And if nobody was like an ancient Greek as much as Donatello, it is above all because nobody was as Florentine as him»⁴.

Emilio Cecchi took a trip to Greece with his sixteen-year old son Dario between June 29 and July 16, 1934: a brief journey when compared to his visits to England and the United States and his exploration of Mexico, yet certainly wished for and planned for a long time. For Cecchi, the trip to Greece was the 'absolute' journey, the voyage of tradition, the opportunity not for discovery, but for an immersion which from the contemporary dives back into that Greece which like «a web of verses that, in addition to the landscape, the figures almost always carry with them»⁵, is a constant presence in his writing.

An example of this is the enthusiasm in the words addressed to his wife, after the first few days of his journey: «The Parthenon and the Museum of the Acropolis exceed my expectations, something that occurs only rarely», he wrote on July 1st; and a few days later, on July 5th, after his visit to Delphi, even more incisively: «the ensemble of the ruins, the mountains, the country, are extraordinary». An atmosphere of relaxed happiness is also evident in the letter from the son, Dario, written on that same July 1st, in which he sketches a brief description of his father: «I do not know where



arronzare colla Leica»⁶. Cecchi è in viaggio con la sua macchina fotografica, una moderna Leica, che ha probabilmente sostituito altri apparecchi fotografici già posseduti fin dal 1930, forse meno versatili e maneggevoli. La non comune pratica della fotografia, almeno per l'epoca, dimostra che, pur fotografo non di mestiere, egli è comunque un dilettante appassionato e di talento, interessato alle nuove tecniche di produzione delle immagini che sente congeniali alle proprie spiccate attitudini visive e inventive, riversate nel «prestigioso splendore formale»⁷ dei suoi scritti. In quegli stessi anni Trenta prende avvio infatti la pubblicazione su riviste di settore e testate giornalistiche di diversi saggi di cinematografia dello scrittore, affatto secondari per la messa a fuoco del suo sguardo, che culmineranno pochi anni dopo nelle collaborazioni con Soldati e Lattuada nel campo della sceneggiatura.

Il *corpus* fotografico del viaggio in Grecia, circa duecento immagini in gran parte mai pubblicate e solo di recente oggetto di penetranti incursioni critiche⁸, ci restituisce, accanto alla Grecia immota e solenne degli itinerari classici, una Grecia paesana, domestica e chiassosa, abitata da stirpi diverse, percorsa da un lieve sentore d'Oriente. Un cospicuo numero di immagini è costituito da pretesti d'occasione: scatti catturati nei porti di attracco (tra tutti il Pireo e il porto di Candia), tra la folla dei mercati, dal treno e dalle minuscole e affollate stazioni ferroviarie, tra l'animazione dei tavolini all'aperto. Un'adesione istintiva alla realtà che consente alla mobilissima fantasia di Cecchi di costruire un reportage fotografico di un viaggio insieme reale e intemporale, tramato di suggestioni figurative e letterarie come la prosa del prediletto Montaigne.

Accanto a queste, appena meno numerose, le immagini della Grecia rurale, agricola e campestre: pianori e colline quasi immutate attraverso i secoli, abitate da animali – asini, greggi, cavalli – e punteggiate da tettoie di paglia «alzate

we're going but I think the illustrious smoker of Papastratos wants to bustle about with his Leica»⁶. Cecchi is traveling with his camera, a modern Leica, which probably replaced other cameras that he had owned since 1930, and which perhaps were less versatile and manageable. His practice of photography, at the time still an uncommon activity, shows that, although not a photographer by profession, he was however a passionate and talented amateur, interested in the new techniques for producing images which he feels congenial to his own visual and inventive stances applied to the "prestigious formal splendour"⁷ of his writings. In those same years during the Thirties, in fact, several of his essays on cinematography were published in specialised magazines and in newspapers. These essays were by no means secondary in terms of understanding his vision, and culminated a few years later in his collaboration as a screenwriter with Soldati and Lattuada.

The photographic *corpus* that resulted from the journey to Greece, consisting of approximately two hundred images, most of which have never been published and have only recently been the object of any serious critical attention⁸, gives us back, together with the static and solemn Greece of the classical itineraries, a rustic Greece, domestic and noisy, inhabited by different races, with a slight hint of the Orient. A remarkable number of images consist of occasional opportunities: shots taken at the docks (Piraeus and the port of Heraklion, especially), among the crowds in the markets, from the train and of the tiny and crowded railway stations, among the bustle of outdoor tables. An instinctive adherence to reality that allowed Cecchi's highly motile imagination to construct a photographic reportage of a journey that was both real and timeless, woven with figurative and literary suggestions like the prose of his beloved Montaigne.

Alongside these, only slightly less numerous, are images of a rural, agricultural and pastoral Greece: plains and hills which have remained almost unchanged throughout the centuries, inhabited by



su quattro antenne; alle quali era appeso un graticcio, per dormirvi il pastore a mezz'aria»; figure solitarie all'aratro nei campi, là dove «su quei costoni arsicci e sassosi, i solchi erano graffiature superficiali, disordinate»; distese di piantagioni di tabacco animate da cavalli che «monotonamente girano norie e bindoli»⁹; fino a una straordinaria immagine di donne al lavoro sull'aia dove la lunga prospettiva dei muri di divisione fondiaria si perde nei rilievi del paesaggio che sbiadiscono sullo sfondo. Sono istantanee di un paese remoto scrutato in profondità dove appare come, in Grecia, «l'antico' sia poco separabile dal 'moderno'», non per i caratteri pittoreschi e folcloristici, ma per un «un segreto più vago, e intimo e toccante. In simili paesi, l'antico e il recente coesistono in unità ingenua; che non è stata turbata né ravvivata, da quello che, approssimativamente, si chiamerebbe un bisogno di vita e cultura moderna. Il presente non vi ha tempo»¹⁰.

Del viaggio in Grecia escono sulla terza pagina del Corriere della Sera, quasi in presa diretta, una prima serie di corrispondenze tra il luglio e l'agosto 1934 poi ampliata, per la favorevole accoglienza riscossa presso i lettori, fino al dicembre dello stesso anno; pochi sono i resoconti aggiunti in corrispondenze degli anni 1935-1936, quando lo scrittore sta già lavorando alla loro riunificazione in quello che sarà il suo secondo libro di viaggi. *Et in Arcadia ego*, il volume delle peregrinazioni elleniche, viene pubblicato nel luglio del 1936: probabilmente il più omogeneo della produzione odepiorica dell'autore per la «continuità del tessuto [e] la fusione compattissima dei passaggi»¹¹, è considerato «il bellissimo libro»¹² a cui faranno riferimento con profonda ammirazione sia Cesare Brandi che Alberto Arbasino nell'accingersi alla medesima impresa. Nell'apparato iconografico di cui è corredato il volume a stampa, Cecchi non fa uso delle proprie immagini fotografiche, come avviene invece in *Messico*, se non in soli due scatti, simbolici e particolarmente densi di significati

animals – donkeys, herds, horses – scattered with straw canopies “raised on four posts; from which hung a trellis, for the shepherd to sleep in mid-air”; solitary figures plowing in the fields, where “on those sharp and stony ridges, furrows were superficial, disordered scratches”; expanses of tobacco plantations inhabited by horses that “monotonously turn norias and chain pumps”⁹; as well as an extraordinary image of women at work on the threshing floor where the long perspective of the land division walls is lost in the geographical features of the landscape fading into the background. These are shots of a remote country scrutinised in depth which reveal how, in Greece, “it is difficult to separate the ‘ancient’ from the ‘modern’”, not as a result of the picturesque and folkloristic features, but rather of “a more vague, intimate and touching secret. In countries such as this the ancient and the recent coexist in naïve communion; which has not been disturbed nor revived by what we could roughly call a need for modern life and culture. The present has no time”¹⁰.

Almost in real time, a first series of dispatches from the trip to Greece appear on the third page of the Corriere della Sera between July and August 1934, later continued, due to the favorable reception of the readers, until December of that same year; precious little is added during the years 1935-1936, when the writer was already working on their collection into what would be his second travel book. *Et in Arcadia ego*, the book about his Hellenic pilgrimage, was published in July, 1936: probably the most homogeneous of his odepioric production in terms of the “continuity of the fabric [and] the very compact fusion of the landscapes”¹¹, it is “the very beautiful book”¹² referred to by both Cesare Brandi and Alberto Arbasino when they are preparing themselves for the same undertaking. In the iconographic apparatus that accompanies the printed volume, Cecchi does not use his own photographs, as he did in *Messico*, except for two symbolic shots that are particularly dense with “other” meanings. The first of these portrays the intense atmosphere of the ruins at Olympia, while the other depicts



‘altri’, che ritraggono, l’uno, ravvicinato, le intense rovine di Olimpia, l’altro, una statua funebre della necropoli del Ceramico di Atene sullo sfondo del paesaggio urbano in incipiente trasformazione. Alla stregua dei formidabili *Taccuini*, le fotografie, gelosamente custodite dall’autore, vanno intese non soltanto come strumenti essenziali all’istanza di decifrazione della realtà che muove l’anima del Cecchi elzevirista: esse sono, soprattutto nel caso del viaggio in Grecia dove le folgoranti parole degli appunti sono scarse, l’anima, il filo conduttore che accende l’intera narrazione. Al tempo stesso nonostante la tecnica imperfetta, ciascuna inquadratura fotografica, come la composizione cinematografica di cui Cecchi scrive a lungo, contiene «in se stessa un caratteristico arabesco spaziale e temporale, un proprio ritmo»¹³ che non è solo indice di un particolarissimo stile, ma indizio sicuro della capacità di appuntarsi sulla soglia di ciascuna apparenza sensibile, proprio là dove potrebbe stare per rivelarsi quella verità, quella intelligibilità «del pietrificato e dell’impenetrabile della natura»¹⁴. È «l’attitudine, scrive Contini, di chi a ogni passo sente formicolarsi attorno significati segreti, sensi reconditi, e prende a scrutare sistematicamente l’essenza di queste novità»¹⁵.

In una delle prime escursioni del viaggio, dedicata alla visita dei santuari di Delfi, la macchina fotografica di Cecchi indugia con continuità a ritrarre il profondo «scoscendimento su cui stanno aggrappate le rovine», includendo nelle inquadrature ampi campi del paesaggio naturale, ripreso anche in sequenze di scatti, come a sottolineare con convinzione che a dominare, più che i reperti archeologici, è la «maestà di quella valle, vero scenario da sacre apparizioni». Così il sito del santuario di Atena Pronaia è un costone murato ricolmo di multiformi reperti, incastonato nelle solenni «scogliere» del Parnaso, quasi puntato ad indicare il precipitare dei rilievi sullo sfondo; e anche il teatro del sacrario di Apollo è una verticale ripida di pietre, appena contenuta dai

a funeral statue from the necropolis of Kerameikos in Athens against the backdrop of the incipient transformation of the urban landscape. In the same way as the formidable *Taccuini*, the photographs, jealously guarded by the author, should be understood not only as essential tools for deciphering the truth of what moves the soul of Cecchi the journal reporter: they are also, especially in the case of the journey to Greece where the dazzling words of the notes are few, the soul, the thread that illuminates the entire narrative. At the same time, despite the imperfect technique, each photographic frame, like the cinematographic composition Cecchi has written so much about, contains “within it a spatial and temporal arabesque, a rhythm of its own”¹³, which is not only a sign of a very unique style, but also an clear indication of the capacity to affix on the threshold of each sensory appearance, precisely where the truth, the intelligibility “of the petrified and the impenetrable of nature”¹⁴, is about to be revealed. It is “the attitude, writes Contini, of someone who feels the brewing at every step of the way of significant secrets, hidden meanings, and begins to systematically scrutinise the essence of these novelties”¹⁵.

In one of the first excursions undertaken during their trip, devoted to the visit of the sanctuaries of Delphi, Cecchi’s camera repeatedly portrays the deep “slope on which the ruins cling”, including in the frames wide shots of the natural landscape, also photographed as sequences of shots, as if to underline with conviction that the dominant theme, even more than the archaeological ruins, is the “majesty of the valley, true scenery of sacred apparitions”. Thus the site of the sanctuary of Athena Pronaia is a walled ridge teeming with varied findings, set in the solemn “cliffs” of Mount Parnassus, almost pointing to the series of elevations in the background; and also the theatre at the sanctuary of Apollo is a steep vertical stone structure, barely contained by the walls of the proscenium and the colossal base of the temple, and open onto the bare and primordial nature. From the top of the theatre,



muri del proscenio e dal colossale basamento del tempio, aperta sulla natura spoglia e primordiale. Dalla sommità del teatro uno straordinario scatto fotografico volge lo sguardo verso le profondità aspre del paesaggio che si spingono fino all'orizzonte del mare, e sembra evocare, in un istante, il senso di vuoto che emana dalle minuzie dei resti archeologici di fronte all'immensità del luogo, dove «la moltitudine dei monumenti senza più volto si disfa e s'uguaglia alla montagna indifferente e una tra le massime testimonianze umane torna in polvere e natura cieca»¹⁶. Ed è probabilmente la stessa immagine fotografica a suscitare alla pagina le parole del brano *D'un tramonto a Delfo*, insieme rivelazione di inesorabili leggi fisiche e tramonto di una intera civiltà: «Dentro alle risecature e ai frastagli del golfo di Salona, il mare era durissimo lapislazzuli, incastrato nel bronzo. Ma i monti dietro ai quali calava il sole, screziati, madreperlacei, trasparivano uno sull'altro, come velario su velario, dando un senso placidamente luminoso e vaporoso di distanze che s'interprenetassero all'infinito. Tutto sembrava immobile». E improvvisamente «ogni cosa traboccò e si scancellò nella sera»¹⁷. Dopo Delfi, nel percorrere il «Peloponneso a precipizio»¹⁸, Cecchi ricostruisce, con l'inquietudine dello sguardo, il cammino delle varie fasi della civiltà greca nella storia, lette in un susseguirsi di immagini insieme fotografate e tradotte in parole, sempre concentrate tra umanità e natura, dall'«infernale» e sinistra Argolide alla luminosità classica di Atene.

Le istantanee dedicate a Micene percorrono, come stupite, le enigmatiche *tholos* e le alte mura delle fortificazioni dagli enormi massi sbozzati, che sembrano sorgere, roccia su roccia, dal

an extraordinary photograph directs the gaze towards the rugged depths of the landscape, which reaches as far as the horizon of the sea, and seems to evoke, in an instant, the sense of emptiness that emanates from the minutiae of the archaeological ruins when contrasted with the immensity of the place, where “the multitude of now faceless monuments disintegrates and matches the indifferent mountain and one of the greatest legacies of mankind returns to dust and blind nature”¹⁶. And it is probably that same photographic image that suggested the words from *D'un tramonto a Delfo*, both a revelation of inexorable physical laws and twilight of an entire civilisation: “Within the jagged indentures of the Gulf of Salona, the sea was a hard lapis lazuli, set in bronze. Yet the mountains behind which the sun fell, mottled, pearly, shone one above the other, like a velarium on a velarium, producing a placidly luminous and vaporous sense of infinitely interpenetrating distances. Everything seemed motionless”. And then suddenly “everything overflowed and disappeared in the evening”¹⁷.

After Delphi, as he travels through the “craggy Peloponnese”¹⁸, Cecchi reconstructs through the restlessness of his gaze the path of the various phases of Greek civilization throughout history, interpreted as a succession of images both photographed and then translated into words, always focusing on humanity and nature, from the “infernal” and sinister Argolis, to the classical luminosity of Athens.

The snapshots of Mycenae depict, almost with astonishment, the enigmatic tholos and the high walls of the fortifications with their enormous hewn boulders, which seem to rise, rock upon rock, from that perched and solitary place, immortalising the force of the



luogo arroccato e solitario, eternando la forza del mito degli Achei. Nello scatto più evocativo la potenza delle cortine di pietra, che avvolgono il recinto del sepolcreto regale, satura l'intera inquadratura, con effetto di imponente nudità, confinando lo scenario naturale, spoglio e deserto, ad una sottile striscia del margine superiore del fotogramma. «Micene, scrive Cecchi, è *ante litteram*. Non sa quello che ha partorito. [...] Assediata fra le rupi, con ai piedi la informe necropoli, sta con una naturale protervia, con una durezza incomparabile, una dannata innocenza. Le mura, la rocca, i bastioni, hanno d'una bolgia dove il fuoco s'è spento; delle vestigia d'un castello maledetto»¹⁹.

Se la regione di Delfi è intrisa di sacralità, di premonizioni e vaticini che aleggiano nelle sue sconfinite prospettive, fino all'irreparabile deserto del tramonto della cultura greca, il suolo di Micene rappresenta l'arcaico albore della civiltà ellenica, capace di trasfondere l'intero mondo drammatico delle guerre e degli eroi epici nella durezza della sua architettura. E ovunque nell'intera opera di Cecchi le apparenze sensibili della realtà appaiono impenetrabili e inesplicabili, densi misteri decifrati e conquistati alla ragione dalle civiltà umane con le loro forme d'arte, dove la sostanza della 'natura' sembra ripetutamente pervasa dall'«ansia di camminare su un suolo cavo, pieno di agguati; il continuo avvertimento d'una regione dell'essere nascosta, un gran sospetto di stregonerie»²⁰.

Diverso è il timbro delle fotografie che ritraggono le vestigia e i capolavori della Grecia classica, esplorati con la medesima passione in Attica, nella stessa Argolide, in Elide e, naturalmente, in Arcadia.

myth of the Achaeans. In the most suggestive shot, the power of the stone curtains which surround the enclosure of the royal burial ground, saturates the entire frame, producing an imposing effect of bareness, limiting the natural scenery, empty and deserted, to a thin strip on the upper edge of the frame. "Mycenae," Cecchi writes, "is *ante litteram*. It knows not what it has given birth to. [...] Besieged among the cliffs, with the shapeless necropolis at its feet, it stands with a natural arrogance, with an incomparable toughness, a damned innocence. The walls, the fortress, the ramparts, bring to mind a place of bedlam where the fire has been extinguished, the remains of an accursed castle"¹⁹.

If the region of Delphi is imbued with sacredness, full of premonitions and prophecies that hover in its boundless views, all the way to the irreparable desert of the twilight of Greek culture, the soil of Mycenae represents the archaic dawn of Hellenic civilisation, capable of infusing the whole dramatic world of wars and epic heroes into the harshness of its architecture. And throughout Cecchi's work the sensory appearances of reality are presented as impenetrable and inexplicable, as dense mysteries deciphered and conquered by human civilisations through their art forms, where the substance of 'nature' seems to be continuously pervaded by the "anxiety of walking on a hollow ground, full of ambushes; the continuous premonition of a hidden region of being, a great suspicion of witchcraft"²⁰.

There is a different approach to the photographs that portray the remains and masterpieces of classical Greece, explored with the same passion in Attica, in Argolis itself, in Elis, and in Arcadia, of course.

At Epidaurus, Cecchi carefully examined the construction of the



A Epidauro Cecchi esamina con attenzione la costruzione del teatro, riprendendolo più volte, con sorprendente intuito fotografico: dal basso, dal piano dell'orchestra, quasi ad immergersi nel disegno dello spazio avvolgente; poco più in alto, dal palcoscenico, a fissarne le proporzioni auree delle gradinate; dalla sommità della cavea, a sperimentarne le visioni dell'occhio, sempre tenendo nel campo delle inquadrature il rapporto costante con lo sfondo naturale. Fino a concludere, quasi con allegria: «Teatri greci, quello di Epidauro se li mangia tutti. Costruzione del quarto secolo, conservazione quasi perfetta, acustica esemplare. Da un lato, snella, la duplice porta per il coro. [...] La boscaglia del monte Kynortion fascia la cavità teatrale e la riempie di rezzo. Il verde cupo degli alberi e il calcare bluastro delle cinquantacinque file di sedili compongono nel paesaggio l'accordo di colori più delicato»²¹.

Ad Olimpia la modulazione delle immagini si fa solenne di fronte all'«austero paradiso umanistico» del sacro centro religioso della Grecia. È il luogo dove Cecchi esegue il maggior numero di scatti – il tempio di Zeus e quello di Hera, la Basilica con l'officina di Fidia, la palestra e lo stadio – riprendendo le rovine da angolature diverse, in campi lunghi o ravvicinati, in piena luce o da profondi coni d'ombra, soffermandosi più volte sulle «pietre gloriose e debellate».

Traspare dalle immagini, spesso intrecciate al fogliame degli alberi che avvolgono il sito di una sovrumana *pietas*, come il diario fotografico del viaggio nasconde al suo fondo istantanee di paesaggi d'anima dell'autore. Disseminata di testimonianze del culmine di una civiltà insuperata, Olimpia «opera d'arte, tutta ordinata e consapevole», nella sua conclusa armonia si trasforma in un «poetico romitaggio», dove il Cecchi «povero feticista» di immagini trova un approccio di appagata serenità. Così lo scatto del «mare impietrato», che mostra i rocchi delle gigantesche colonne del tempio di Zeus distesi a terra e ravvicinati tanto da

teatre, taking numerous pictures of it with surprising photographic intuition: from below, from the level of the orchestra, as if immersing himself in the design of the surrounding space; a little higher up, from the stage, to fix the golden ratio of the tiers; from the top of the cavea, to experiment with the visions of the eye, always keeping within the frame the constant relationship with the natural background. Finally to conclude, almost with joy: "Of all the Greek theatres, none surpasses the one at Epidauros. Built in the fourth century, almost perfectly preserved, with remarkable acoustics. On one side, slender, the double door for the chorus. [...] The woods of Mount Kynortion surround the cavity of the theatre and fills it with shade. The dark green of the trees and the bluish limestone of the fifty-five rows of seats produce the most delicate harmony of colour in the landscape."²¹.

At Olympia, the modulation of the images becomes solemn before the "austere humanistic paradise" of Greece's sacred religious center. It is the place where Cecchi takes the greatest number of photographs – the temple of Zeus and that of Hera, the Basilica with Phidias' workshop, the gymnasium and the stadium –, depicting the ruins from different angles, in long shots or close-ups, in full light or from deep cones of shadow, lingering several times on those "glorious and vanquished stones".

It is clear from the images, often intertwined with the foliage of the trees that envelope the site with a superhuman *pietas*, how the photographic diary of the journey conceals, deep down, snapshots of landscapes from the author's soul. Scattered with remains of the culmination of an unsurpassed civilisation, Olympia as a "work of art, all ordered and conscious", in its completed harmony is transformed into a "poetic hermitage", where Cecchi the "poor fetishist" of images finds a haven of satisfied serenity. Thus, the shot of the "petrified sea", which shows the rocks of the gigantic columns of the temple of Zeus lying on the ground and so near as to reveal that they are sculpted in limestone imbued with the most

rivelare di esser scolpiti in un calcare intriso delle più svariate concrezioni animali, nell'immortalare un «mare diventato sasso e ordine architettonico»²² dissolve improvvisamente i confini tra umano e natura, riassumendo in una sola immagine l'incanto enigmatico della classicità greca.

In altri casi alcuni fotogrammi, particolarmente intensi ed espressivi, sembrano evocare profonde risonanze con il senso ineluttabile del trascorrere del tempo, come a presagire l'ineffabile 'aura', quasi benjaminiana, che può circondare un'immagine fotografica, a riprova della profondità delle interpretazioni visive di Cecchi.

Nella città di Argo una suggestiva istantanea inquadra a tutto campo il fianco ripido della collina di Larissa, dove appare la filigrana appena ombreggiata delle antiche gradinate del teatro, un tempo uno dei più maestosi della Grecia del IV secolo. «Uno spettro d'anfiteatro» chiosa Cecchi, di cui solo emerge «a fior di terra l'incerta dentatura di qualche gradino, sotto agli stocchi delle agavi»²³. Eppure proprio questa apparente assenza, stemperata tra le linee del paesaggio, è in grado di svelare con una palpabile intensità l'attitudine estetica dei greci verso il luogo, il loro senso ctonio, il loro istinto nell'intagliare la terra senza mediazioni né ambientamenti. «Non era, ci ricorda Cesare Brandi, un amore paesistico, manco a dirlo, un romanticismo naturale avanti lettera, ma proprio il rispetto topico del luogo, delle fattezze naturali del luogo»²⁴.

Un analogo senso 'magico' scaturisce dalla fotografia ripresa nell'acropoli di Eleusi, dove il prezioso sarcofago marmoreo con la mitica caccia al cinghiale di Meleagro e degli eroi greci si staglia su uno sfondo di capannoni e ciminiere fumanti della nuova città industriale, accostabile, in un cortocircuito temporale, alle metafisiche costruzioni pittoriche di Giorgio de Chirico, protese alla decifrazione dei nuovi misteri della modernità. Eleusi è un luogo profanato in cui la sacralità è esiliata ma, misteriosamen-

varied animal concretions, in immortalising a "sea that has become stone and architectural order"²² suddenly dissolves the boundaries between human and nature, synthesising in a single image the enigmatic enchantment of Greek classicism.

In other cases some photographs, particularly intense and expressive, seem to evoke deep resonances with the inescapable sense of the passing of time, as if prefiguring the ineffable, almost Benjaminian "aura", that can surround a photographic image, further confirming the depth of Cecchi's visual interpretations.

In the city of Argos, a suggestive photograph fully frames the steep side of the hill of Larissa, revealing the barely shaded filigree of the ancient steps of the theatre which during the 4th century was one of the most majestic in Greece. "A spectre of an amphitheater", Cecchi points out, of which only "the uncertain teeth of some steps emerge, close to the ground, under the stalks of the agaves"²³. And yet it is precisely this apparent absence, diluted among the lines of the landscape, that is able to reveal with palpable intensity the aesthetic attitude of the Greeks towards the place, their chthonian sense, their instinct in carving the earth without mediation or acclimatisation. "It was not, Cesare Brandi reminds us, "a love for the landscape nor, needless to say, a natural romantic attraction ante litteram, but precisely the respect of the place, for the natural features of the place"²⁴.

A similar 'magical' sense arises from the photograph taken at the acropolis of Eleusis, where the precious marble sarcophagus depicting the mythical hunt of the Calydonian Boar by Meleager and the Greek heroes stands out against the warehouses and smoking chimney stacks of the new industrial city, comparable to the metaphysical pictorial constructions by Giorgio de Chirico, aimed at deciphering the new mysteries of modernity. Eleusis is a profaned place from which sacredness has been exiled yet, mysteriously, in certain photographic images it still seems able to extend symbols to our contemporary civilisation. "All our thoughts – Cecchi intuiti-



te, in certi tagli fotografici è ancora in grado di indirizzare simboli alla nostra civiltà contemporanea. «Tutti i nostri pensieri, sembra intuire Cecchi, sollecitano e muovono il passato. Il passato che non ha volto se non lo guardiamo. Ma tutte le volte che lo guardiamo ha mutato volto»²⁵.

Nell'Atene culla del genio attico Cecchi esegue uno scatto particolarmente ispirato: un frammento del tempio di Zeus Olimpico è racchiuso in un'istantanea compositivamente perfetta, dove la linea orizzontale dell'antica colonna, quasi deposta a terra, spartisce il fotogramma in due metà esatte di terra e cielo, mentre al centro si erge una colonna superstita a significare la vicinanza con le divinità cosmiche. Quasi un compendio simbolico della Grecia classica e della civiltà corale della *polis*, dove natura e architettura, spiritualità e materia si combinano indissolubili in un paesaggio umano e naturale di cielo e di sasso. In modo analogo all'immagine del Partenone, ritratto in controluce, saldo e armoniosamente plastico tra le pietre colpite dal sole, in un'Acropoli che è «come una chiesa scoperchiata e riempita di cielo». Sulla soglia dell'inesprimibile Cecchi sintetizza, con poche parole, che «del Partenone non si riesce a dire molto di più, quando s'è detto che è ineffabile come un bicchier d'acqua», come a sottolineare la semplicità della perfezione, l'esatta proporzione della massa architettonica che «trapassa in scultura, misteriosamente come un tronco si converte in fogliame»²⁶, l'«assoluto» della Grecia intera.

Molti anni più tardi, Cecchi rivela quasi in una confessione: «Un saggista ed un critico, alla fine dei conti, sarà sempre lo storico e il commentatore d'una realtà effettuale, in cui egli abita, e di cui cerca di rivelare ed interpretare certi aspetti e significati più segreti. Il suo discorso è più sommesso, ed in certo senso gli appartiene meno del discorso del romanziere o del grande poeta. Non tanto nella sua pagina parla il suo talento personale quanto la voce stessa della vita e delle cose»²⁷.

tively seems to realise – stimulate and move the past. A past that has no face if we do not look at it. Yet whenever we look at it, it has changed face»²⁵.

In Athens, the cradle of Attic genius, Cecchi takes a particularly inspired picture: a fragment of the temple of Olympian Zeus is enclosed in a snapshot which is perfect from the point of view of the composition, where the horizontal line of the ancient column, which appears almost as if laid down on the ground, divides the frame into two exact halves of earth and sky, while a surviving column stands in the center as if to signify the closeness to the cosmic divinities. Almost a symbolic compendium of classical Greece and of the choral civilisation of the polis, where nature and architecture, spirituality and matter were inseparably combined in a human and natural landscape made of sky and stone.

In a way that is similar to the image of the Parthenon, depicted against the light, firm and harmoniously malleable among the sunstruck stones, in an Acropolis that is “like an uncovered church filled with the sky”. On the threshold of the inexpressible, Cecchi summarises, in a few words, that “not much more can be said about the Parthenon, once it has been said that it is as ineffable as a glass of water”, as if to emphasise the simplicity of perfection, the exact proportion of the architectural mass that “is transformed into sculpture, as mysteriously as the way in which a trunk turns into foliage”²⁶, the ‘absolute’ of Greece as a whole.

Many years later, Cecchi revealed, almost as in confession: “An essayist and a critic, when all is said and done, will always be the historian and commentator of an actual reality, in which he dwells, and of which he seeks to reveal and interpret certain of its more secret aspects and meanings. His speech is more subdued, and in a certain sense belongs to him less than the speech of the novelist or the great poet does to them. It is not so much his personal talent that speaks on his page, as the very voice of life and things”²⁷.

Translation by Luis Gatt



¹ A. Savinio, *Isadora Duncan*, in Id., *Narrate, uomini, la vostra storia*, Adelphi, Milano 1984, p. 229.

² E. Cecchi, *Taccuini*, a cura di N. Gallo e P. Citati, Mondadori, Milano 1976, p. 595.

³ E. Cecchi, *Fiorentinità*, conferenza nella sala Maggiore di Palazzo Strozzi a Firenze del 1° aprile 1950, ora in Id., *Fiorentinità e altri saggi*, Sansoni Editore, Firenze 1985, p. 19.

⁴ E. Cecchi, *Donatello*, Tumminelli, Roma 1942, ora in Id., *Fiorentinità e altri saggi*, cit., p. 47.

⁵ E. Cecchi, *Et in Arcadia ego*, Hoepli, Milano 1936, p. 39.

⁶ Le citazioni delle lettere di Emilio Cecchi sono tratte da E. Cecchi, *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Mondadori, Milano 1997, p. 1822. La citazione della lettera del figlio, assieme alle informazioni sugli apparecchi fotografici posseduti da Cecchi, sono tratte da C. Miracle, *L'illustre fumatore di Papastratos colla Leica. Sull'archivio fotografico di Emilio Cecchi*, in «Quaderni del Pens», n. 4, 2021, p. 13.

⁷ C. Garboli, *'Aiuola di Francia' di Emilio Cecchi*, in Id., *La gioia della partita*, Adelphi, Milano 2016, p. 97.

⁸ Cfr. L. Weber, *Et in Arcadia ego: i taccuini fotografici di Emilio Cecchi*, in «Ermeneutica letteraria», 2020, XVI, pp. 173-181; C. Miracle, *L'illustre fumatore di Papastratos colla Leica. Sull'archivio fotografico di Emilio Cecchi*, cit., pp. 13-34.

⁹ E. Cecchi, *Et in Arcadia ego*, cit., pp. 36-37, 77.

¹⁰ *Ivi*, pp. 12-13.

¹¹ G. Contini, lettera a Emilio Cecchi del 6 agosto 1936 in P. Leoncini (a cura di), *L'onestà sperimentale. Carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini*, Adelphi, Milano 2000, p. 34.

¹² Dedicazione a Emilio Cecchi, in C. Brandi, *Viaggio nella Grecia antica*, Editori Riuniti, Roma 1990 (edizione ampliata rispetto all'originale del 1954), p. 3.

¹³ E. Cecchi, *Figaro e la sua gran giornata*, in F. Bolzoni, *Emilio Cecchi fra Buster Keaton e Visconti*, Centro sperimentale per la cinematografia, Roma 1995, p. 199.

¹⁴ E. Cecchi, *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*, citato in G. Contini, *Emilio Cecchi, o della natura (Dal Kipling a Messico)*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Le Monnier, Firenze 1947, p. 121.

¹⁵ G. Contini, *Emilio Cecchi, o della natura (Dal Kipling a Messico)*, cit., p. 121.

¹⁶ E. Cecchi, *Et in Arcadia ego*, cit., pp. 49, 45, 51.

¹⁷ *Ivi*, p. 41.

¹⁸ G. Contini, lettera a Emilio Cecchi del 1 giugno 1936 in P. Leoncini (a cura di), *L'onestà sperimentale. Carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini*, cit., p. 28.

¹⁹ E. Cecchi, *Et in Arcadia ego*, cit., pp. 67-68.

²⁰ G. Contini, *Emilio Cecchi, o della natura (Dal Kipling a Messico)*, cit., p. 126.

²¹ E. Cecchi, *Et in Arcadia ego*, cit., p. 85.

²² *Ivi*, pp. 92-95.

²³ *Ivi*, p. 79.

²⁴ C. Brandi, *Op.cit.*, p. 41.

²⁵ E. Cecchi, *In una galleria di statue*, in Id., *L'osteria del cattivo tempo*, Corbaccio, Milano 1942, ora in Id., *Saggi e viaggi*, cit., p. 250.

²⁶ E. Cecchi, *Et in Arcadia ego*, cit., pp. 137, 134-135.

²⁷ Intervista a Emilio Cecchi, in AA.VV., *Confessioni di scrittori. Interviste con se stessi*, ERI, Torino 1951, pp. 30-34.

¹ A. Savinio, *'Isadora Duncan'*, in A. Savinio *Narrate, uomini, la vostra storia*, Adelphi, Milan 1984, p. 229.

² E. Cecchi, *Taccuini*, (ed.) N. Gallo and P. Citati, Mondadori, Milan 1976, p. 595.

³ E. Cecchi, *'Fiorentinità'*, conferenza held at the Sala Maggiore of Palazzo Strozzi in Florence on April 1, 1950, in *Fiorentinità e altri saggi*, Sansoni Editore, Florence 1985, p. 19.

⁴ E. Cecchi, *Donatello*, Tumminelli, Rome 1942, also in *Fiorentinità e altri saggi*, *Op.cit.*, p. 47.

⁵ E. Cecchi, *Et in Arcadia ego*, Hoepli, Milan 1936, p. 39.

⁶ The quotations from the letters by Emilio Cecchi are taken from E. Cecchi, *Saggi e viaggi*, (ed.) M. Ghilardi, Mondadori, Milan 1997, p. 1822. The quotation of the letter from his son, together with the information on the photographic equipment owned by Cecchi are taken from C. Miracle, *L'illustre fumatore di Papastratos colla Leica. Sull'archivio fotografico di Emilio Cecchi*, in *Quaderni del Pens*, n. 4, 2021, p. 13.

⁷ C. Garboli, *"Aiuola di Francia" di Emilio Cecchi*, in C. Garboli, *La gioia della partita*, Adelphi, Milan 2016, p. 97.

⁸ Cf. L. Weber, *'Et in Arcadia ego: i taccuini fotografici di Emilio Cecchi'*, in *Ermeneutica letteraria*, 2020, XVI, pp. 173-181; C. Miracle, *'L'illustre fumatore di Papastratos colla Leica. Sull'archivio fotografico di Emilio Cecchi'*, *Op.cit.*, pp. 13-34.

⁹ E. Cecchi, *Et in Arcadia ego*, *Op.cit.*, pp. 36-37, 77.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 12-13.

¹¹ G. Contini, letter addressed to Emilio Cecchi on August 6, 1936 in P. Leoncini (ed.), *L'onestà sperimentale. Carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini*, Adelphi, Milan 2000, p. 34.

¹² Dedication to Emilio Cecchi, in C. Brandi, *Viaggio nella Grecia antica*, Editori Riuniti 1990 (expanded edition of the original of 1954), p. 3.

¹³ E. Cecchi, *'Figaro e la sua gran giornata (1931)'*, in F. Bolzoni, *Emilio Cecchi fra Buster Keaton e Visconti*, Centro sperimentale di Cinematografia, Rome 1995, p. 199.

¹⁴ E. Cecchi, *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*, quoted in G. Contini, *'Emilio Cecchi, o della natura (Dal Kipling a Messico)'*, in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Le Monnier, Florence 1947, p. 121.

¹⁵ G. Contini, *'Emilio Cecchi, o della natura (Dal Kipling a Messico)'*, p. 121.

¹⁶ E. Cecchi, *Et in Arcadia ego*, pp. 49, 45, 51.

¹⁷ *Ibid.*, p. 41.

¹⁸ G. Contini, letter to Emilio Cecchi dated June 1, 1936 in P. Leoncini (ed.), *L'onestà sperimentale. Carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini*, p. 28.

¹⁹ E. Cecchi, *Et in Arcadia ego*, *Op.cit.*, pp. 67-68.

²⁰ G. Contini, *'Emilio Cecchi, o della natura (Dal Kipling a Messico)'*, p. 126.

²¹ E. Cecchi, *Et in Arcadia ego*, *Op.cit.*, p. 85.

²² *Ibid.*, pp. 92-95.

²³ *Ibid.*, p. 79.

²⁴ C. Brandi, *Op.cit.*, p. 41.

²⁵ E. Cecchi, *'In una galleria di statue'*, in E. Cecchi, *L'osteria del cattivo tempo*, Corbaccio, Milan 1942, also in *Saggi e viaggi*, p. 250.

²⁶ E. Cecchi, *Et in Arcadia ego*, *Op.cit.*, pp. 137, 134-135.

²⁷ E. Cecchi, in *Confessioni di scrittori. Interviste con se stessi*, ERI, Turin 1951, pp. 30-34.

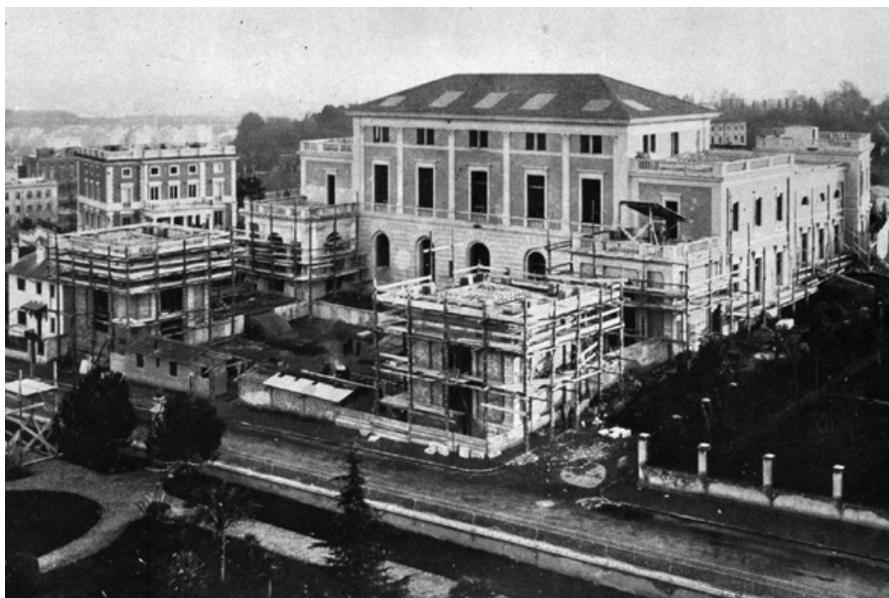
Whether at the American School of Architecture in Rome, or at its successor, the American Academy in Rome, conceived by McKim to compete with the École des Beaux-Arts in Paris and the Académie de France, the Roman sojourn represents a fundamental experience for the intellectual and creative growth of the best American architects, archaeologists, writers and artists, such as Kahn, Venturi, Labatut, or Kreutheimer. All blessed by the double gaze of Janus, the Genius Loci who knows how to reveal, without contradictions, the continuity between past and present.

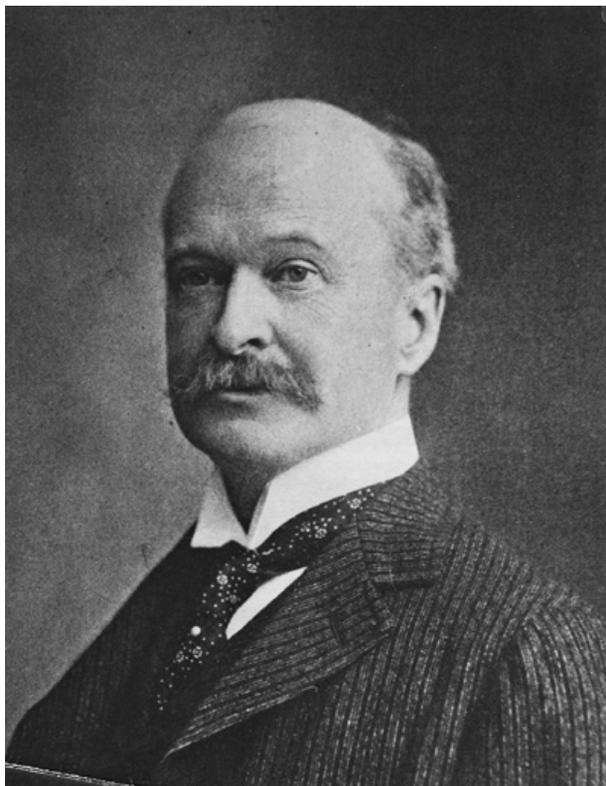
Sguardi di architetti dall'Accademia Americana di Roma Gazes of architects from the American Academy in Rome

Andrea Volpe

«Dobbiamo conoscere in profondità il passato e non imitarlo, bensì – attraverso l’analogia – appropriarci dei suoi risultati»¹. Con questa citazione di un celebre aforisma di Viollet-Le-Duc, Gustavo Giovannoni riassume il senso del suo contributo dedicato alle *Case Civili* nel terzo volume de *L'Arte Moderna del Fabbricare*. Edito nel 1916, il saggio dell'architetto, urbanista e storico dell'architettura è seguito dalla sezione *Delle abitazioni signorili* curata da Filippo Galassi². Tema più generale che sovrintende l'intera pubblicazione è il rapporto che gli architetti, gli ingegneri devono avere con la grande tradizione architettonica nel loro 'moderno' operare di costruttori dei nuovi quartieri residenziali delle città italiane. Problematiche, metodologie e tesi di una 'vecchia Italia' che diverrà bersaglio, quindici anni più tardi, dei giovani Razionalisti e della *Tavola degli Orrori*³ di Bardi. Ma intanto, nel 1916, a favorire i rapporti che consentirono al Galassi di collaborare con Giovannoni è la ricerca di uno stile nazionale per l'architettura del Regno, a partire dal dibattito sulle trasformazioni urbanistiche per Roma Capitale⁴. Ambito, quello capitolino, dove ha un ruolo fondamentale l'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura⁵. In questa sede maturano i rapporti di reciproca stima fra Giovannoni e Galassi, divenuto membro e segretario dell'Associazione già nel corso del primo anno della sua costituzione, Vice Presidente dal 1896 e infine Presidente nel 1901⁶. Grazie alla conoscenza del mondo professionale, culturale e politico della Roma a cavallo dei secoli XIX e XX, alla sua brillante carriera di architetto e soprattutto ai contatti col mondo degli *expat* americani e inglesi allora residenti a Roma⁷,

“We must know the past in depth and not imitate it, but rather – through analogy – appropriate its results”¹. With this quotation from a famous aphorism by Viollet-Le-Duc, Gustavo Giovannoni summarises the meaning of his contribution on Civil Houses in the third volume of *L'Arte Moderna del Fabbricare*. Published in 1916, the essay by the architect, urban planner and historian of architecture, is followed by the section *Delle abitazioni signorili*, edited by Filippo Galassi². The more general theme that underlies the publication as a whole is the relationship that architects and engineers must have with the great architectural tradition in their “modern” operation as constructors of the new residential districts of Italian cities. Issues, methodologies and theses of an ‘old Italy’ that fifteen years later would become the target of the young Rationalists and of Bardi’s *Tavola degli Orrori*³. In the meantime, in 1916, it was the search for a national architectural style for the Kingdom, starting with the debate on the urban transformation of Rome, that would favour Galassi’s collaboration with Giovannoni⁴. In the case of the capital, in particular, the Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura would play a fundamental role⁵. It is in this context that the relationship of mutual esteem between Giovannoni and Galassi developed, with the latter becoming member and Secretary of the Association during the first year of its constitution, Vice President in 1896 and finally President in 1901⁶. Thanks to his knowledge of the professional, cultural and political contexts of Rome towards the late 19th and early 20th centuries, to his brilliant career as an architect and especially to his contacts with the American and English *expat* milieus in Rome⁷, Galassi





Galassi diverrà l'architetto che assieme a Gorham Phillips Stevens, Direttore della School of Fine Arts dell'American Academy, trasformerà in realtà il sogno di una sede permanente dell'Accademia nell'Urbe. Collaborazione, quella fra i due, che non si limiterà alla sola progettazione esecutiva e alla costruzione del piano redatto da William Rutherford Mead e dallo studio McKim, Mead & White di New York, ma che proseguirà in altri lavori.

Da questi brevi cenni sulla realizzazione dell'edificio che oggi la ospita⁸, si colgono dunque i temi che da sempre costituiscono l'essenza stessa dell'Academy: rigoroso studio dei codici della tradizione, adesione allo spirito dell'Antico e libera ricerca di interpretazioni e analogie con ciò che offre Roma e la sua storia; tutto in un continuo confronto, scambio e collaborazione fra i borsisti statunitensi e studiosi italiani.

Un duplice sguardo volto sui due lati dell'Oceano Atlantico e su tempi nuovi e antichissimi, perfettamente riassunto dall'emblema di Giano bifronte, il nume tutelare dell'omonimo colle, che orna la facciata dell'edificio inaugurato nel 1914.

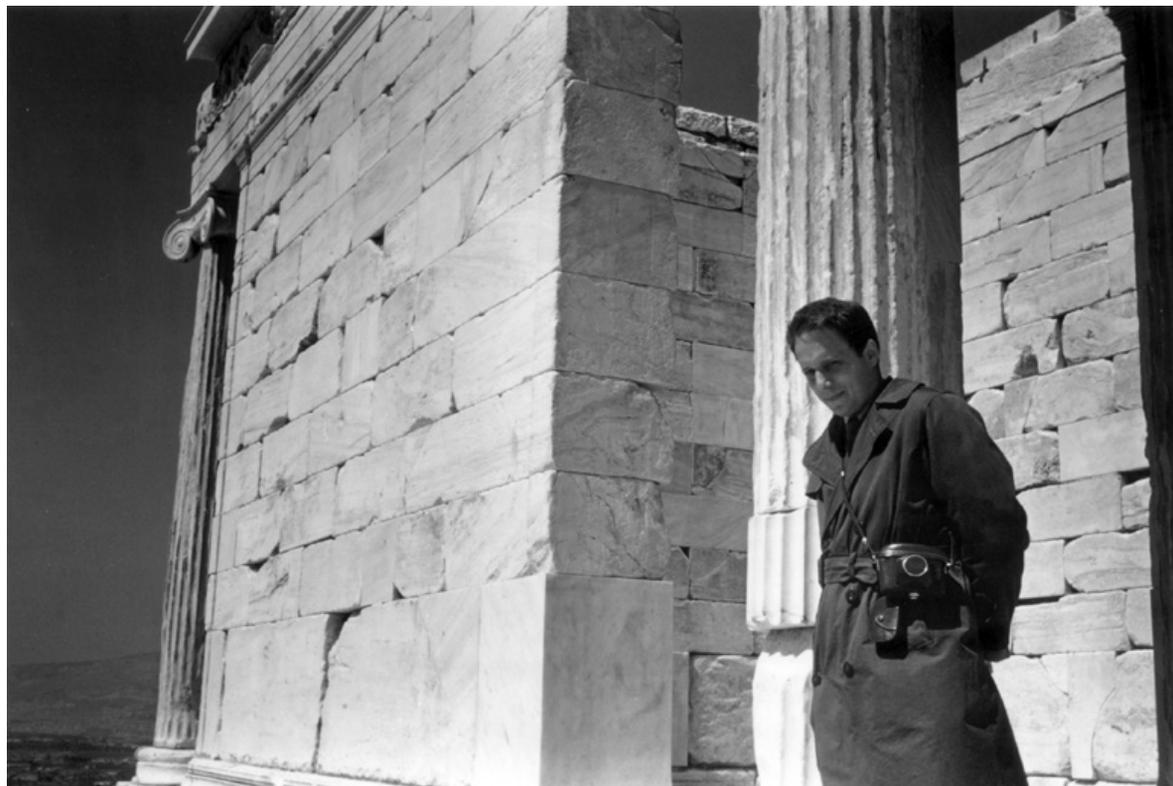
Vicenda quella dell'American Academy cominciata anch'essa attorno agli Novanta del secolo XIX, quando i più brillanti architetti e artisti americani furono chiamati dal direttore dei lavori Daniel Burnham a dare il loro contributo alla Columbian World Exposition di Chicago del 1893, organizzata per celebrare i quattrocento anni dalla scoperta dell'America. Fra questi Frederick Law Olmsted, Richard M. Hunt, Louis Sullivan e Francis Davis Millet, uno dei pittori accademici più noti dell'epoca poi presente e strategicamente operativo a Roma nelle importanti

would become the architect who, together with Gorham Phillips Stevens – Director of the School of Fine Arts of the American Academy, would transform into a reality the dream of a permanent headquarters of the Academy in the Eternal City. A collaboration which would not be limited to the executive design and construction of the plan drafted by William Rutherford Mead and studio McKim, Mead & White di New York, but would extend to other projects.

From these brief notes on the construction of the building that now accommodates it⁸, we can grasp the themes that always represented the very essence of the Academy: rigorous study of the codes of tradition, adherence to the spirit of Antiquity and free search for interpretations and analogies with that which Rome and its history offer; all in a continuous dialogue, exchange and collaboration between American and Italian scholars.

A double gaze directed to both sides of the Atlantic Ocean and on ages new and ancient, perfectly represented by the emblem of the two-faced Janus, the tutelary deity of the hill of the same name, which decorates the facade of the building, inaugurated in 1914.

The events surrounding the story of the American Academy also began during the last decade of the 19th century, when the most brilliant American architects and artists were summoned by the Director of Works Daniel Burnham to contribute to the Columbian World Exhibition in Chicago in 1893, organised to celebrate the 400th anniversary of the discovery of America. Among them were Frederick Law Olmsted, Richard M. Hunt, Louis Sullivan and Francis Davis Millet, one of the most famous academic painters of the time, who was later present and strategically active in Rome dur-



fasi che precedono la costruzione della nuova sede. Ma soprattutto è Charles Follen McKim, fondatore del celebre studio newyorchese il primo promotore di una Scuola di Architettura Americana nell'Urbe che potesse ambire a misurarsi con l'École des Beaux-Arts di Parigi e con l'Académie de France à Rome. Istituzioni che ogni anno conferivano i Prix de Rome, il fondamentale viatico per la crescita intellettuale dei migliori architetti e artisti francesi e il modello auspicato per un'analogha formazione 'sul campo' dei borsisti statunitensi.

Un'idea quella di McKim, maturata nel clima collaborativo e di comunione di intenti che governò la costruzione di quella effimera *White City* che divenne il modello stilistico dell'architettura istituzionale di tutti i *Capitols* delle città americane, delle sedi delle *corporations* e dei *department stores* dei magnati della *Gilded Age*⁹. Un algido *American Renaissance* che esprimeva perfettamente l'ambizione degli Stati Uniti di mostrarsi degno erede dei più alti valori civili lasciati da Atene e Roma.

È dunque nelle sere passate nella casa in legno fatta costruire da Burnham per presidiare il cantiere della International Columbian Fair¹⁰, che prende forma la magnifica ossessione di costruire un ponte culturale tra Roma e New York¹¹. McKim, che ha conoscenza diretta dell'École des Beaux-Arts di Parigi avendovi studiato per tre anni dal 1867¹², coinvolgerà nel progetto di una scuola d'architettura a Roma lo stesso Burnham per contattare i suoi facoltosi committenti e i più abienti esponenti di Chicago chiedendo loro di sostenere economicamente l'impresa. Lo stesso farà lui a New York, potendo contare sulla liberalità e sulla solidità finanziaria di colleghi, clienti e benefattori.

ing the important phases preceding the construction of the new headquarters. But above all it was Charles Follen McKim, founder of the famous New York studio, who was the first to promote an American School of Architecture in Rome that could aspire to compete with the École des Beaux-Arts in Paris and the Académie de France à Rome. Institutions which every year conferred the Prix de Rome, providing essential support for the intellectual growth of the best French architects and artists and seen as the desired model for a similar 'in the field' training for American fellows.

McKim's idea developed in the climate of collaboration and communion of intentions that governed the construction of the ephemeral *White City* which became the stylistic model for the institutional architecture of all the Capitols in American cities, the headquarters of corporations and department stores belonging to the magnates of the *Gilded Age*⁹. A cold *American Renaissance* that perfectly expressed the ambition of the United States to present itself as the worthy heir of the highest civil values bequeathed by Athens and Rome.

It was therefore in the evenings spent in the wooden house built by Burnham to supervise the construction of the Columbian World Exhibition¹⁰ that the magnificent obsession to build a cultural bridge between Rome and New York began to take shape¹¹. McKim, who had direct knowledge of the École des Beaux-Arts in Paris, since he studied there for three years between 1867¹² and 1869, would involve Burnham in the project of a school of architecture in Rome, contacting his wealthy clients and the most affluent members of Chicago's society, asking them to support the project economically. He would do the same in New York, thanks to the

Mecenatismo che avrà modo di esperire direttamente con Seth Low: il Presidente del Columbia College. Colui che saprà trasformarlo in un ateneo aperto alla città ispirato ad un'ideale acropoli greco-romana. Low donerà un milione di dollari per la nuova biblioteca del campus, il cui incarico sarà affidato a McKim, Mead & White. McKim curerà personalmente il progetto guardando al Pantheon e ponendo al contempo le basi per la realizzazione della nuova istituzione romana.

Ispirandosi al modello interdisciplinare sperimentato per l'esposizione di Chicago egli non si opporrà alla fusione dell'apena nata American School of Architecture con l'American School of Classical Studies.

È così che dalle prime otto stanze affittate nel 1894 in Palazzo Nuñez Torlonia su via Condotti, la Scuola di Architettura passerà dopo un anno a condividere il Casino di Villa Boncompagni Ludovisi con scultori, pittori e archeologi. Coabitazione problematica che porterà nel 1896 ad una scissione (ricomposta nel 1911) e nel 1897 alla fondazione dell'Accademia Americana con l'acquisto di Villa Mirafiori sulla Nomentana. Ma è il Gianicolo che si prospetta all'orizzonte quale perfetta meta finale dell'istituzione, grazie alla splendida veduta che offre sulla Città Eterna e alla sua simbolica posizione, più alta di Villa Medici al Pincio dove ha sede l'Accademia di Francia.

In virtù del lascito di Villa Aurelia da parte dell'ereditiera Clara Jessup Heyland, all'acquisto di un vicino terreno da parte del banchiere J.P. Morgan, alle successive acquisizioni di Villa Chiaraviglio e del Villino Bellacci, infine con la realizzazione della nuova e definitiva sede, l'Accademia Americana si presenta oggi come il più prestigioso centro di studi umanistici fuori dal territorio americano dove ho avuto fortuna di essere Fulbright Affiliated Fellow nel 2004¹³. Ai primi architetti borsisti, selezionati a New York da una giuria composta da un ristretto circolo di «gentiluomini dotati di istinto ed educazione»¹⁴, veniva conferito un soggiorno di tre anni, il primo dei quali doveva essere speso in rilievi e disegni dei monumenti romani, mentre gli altri erano riservati al consueto Grand Tour dell'Italia e del Mediterraneo. Costoro dovevano inoltre avere almeno un anno di esperienza lavorativa e non essere sposati o maggiori di trent'anni di età. Regole rigide che a partire dagli anni Venti fecero progressivamente perdere interesse nei confronti del soggiorno in Accademia a favore di scuole d'avanguardia quali il Bauhaus o degli atelier dei più famosi architetti modernisti europei.

A riportare l'American Academy e soprattutto Roma al centro dell'interesse dei giovani architetti, artisti e studiosi americani fu dal 1946 al 1960 il nuovo direttore Laurance P. Roberts. Riduzione ad un anno della borsa; abolizione dell'esperienza lavorativa e delle regole sul celibato e sull'età; apertura alle donne ma soprattutto libertà di ricerca in un ambiente dove non venivano più richiesti rilievi, disegni e lo studio dei monumenti ma favorito lo scambio interdisciplinare e la conoscenza della vivace vita culturale della Roma e dell'Italia del dopoguerra e non più solo delle sue monumentali vestigia. Altra importante novità introdotta da Roberts oltre ai cosiddetti *walk and talk tours*, ovvero lezioni svolte con visite guidate o semplici passeggiate romane, fu l'apertura del programma per i Resident Fellows: studiosi, artisti o architetti in possesso di posizioni accademiche o professionali consolidate che potevano così beneficiare dell'occasione del soggiorno romano per rivedere dal Gianicolo il senso del loro operare in madrepatria. Occasione colta fra molti altri da Louis Kahn (RAAR 1951) del quale si ricorda la fondamentale frequentazione con l'archeologo Frank Edward Brown, già Professore in carica all'Accademia, Direttore degli scavi e delle

generosity and financial solidity of colleagues, clients and benefactors. A patronage that he would experience directly with Seth Low: the President of Columbia College and the man who would transform it into a university open to the city and inspired by an ideal Greco-Roman acropolis. Low would donate one million Dollars for the new campus library, commissioned to McKim, Mead & White. McKim would supervise the project personally basing it on the Pantheon and laying the bases for the new Roman institution. Inspired by the interdisciplinary model used for the Chicago Exhibition, he was not opposed to the fusion of the new American School of Architecture with the American School of Classical Studies.

It is in thus that after just one year of having leased eight rooms in 1894 at Palazzo Nuñez Torlonia on Via Condotti, the School of Architecture would move to share the Casino of Villa Boncompagni Ludovisi with sculptors, painters and archaeologists. This would prove to be a difficult cohabitation and would lead in 1896 to a split (mended in 1911), followed in 1897 with the foundation of the American Academy and the purchase of Villa Mirafiori on Via Nomentana. Yet it is the Janiculum Hill that stands on the horizon as the perfect final destination of the institution, thanks to the splendid view it offers of the Eternal City and to its symbolic position, higher than Villa Medici on the Pincio Hill where the Academy of France is located.

It is thus as a result of the bequest of Villa Aurelia by the heiress Clara Jessup Heyland, the purchase of a nearby piece of land by the banker J.P. Morgan, the subsequent acquisitions of Villa Chiaraviglio and Villino Bellacci, and finally the construction of the new and definitive headquarters, that the American Academy, where I was fortunate enough to be a Fulbright Affiliated Fellow in 2004¹³, presents itself today the most prestigious centre of humanistic studies outside of the United States. The first architects granted a scholarship, selected in New York by a commission consisting of a small circle of "gentlemen endowed with instinct and education"¹⁴, were awarded a three-year stay, the first of which was to be spent on surveys and drawings of Roman monuments, while the rest were reserved for the usual Grand Tour of Italy and the Mediterranean. They also had to have at least one year of work experience and not be married or over thirty years of age. Strict rules which from the Twenties gradually resulted in a loss of interest in the Academy in favour of avant-garde schools such as the Bauhaus or the ateliers of the most famous European modernist architects. It would be Laurance P. Roberts, director between 1946 and 1960, who would bring the American Academy, and especially Rome, back to the forefront of the attention of young American architects, artists and scholars. Among his innovations to the programme were the reduction of the scholarship to one year, the removal of the obligation of work experience and of the rules on celibacy and age limitation, the inclusion of women, and above all fostering freedom of research in an environment where surveys, drawings and the study of monuments were no longer required, yet interdisciplinary exchange and knowledge of the lively cultural life of post-war Rome and Italy, and not only of their monumental remains, was encouraged. Another important element introduced by Roberts, in addition to the so-called walk and talk tours, that is, lectures given as guided tours or simple strolls through Rome, was the opening of the programme for Resident Fellows: scholars, artists or architects with established academic or professional status who could thus benefit from the opportunity of a stay in Rome for pondering from the Janiculum on the meaning of their work back home. Opportunity seized, among many others, by Louis Kahn (RAAR 1951), for whom the time spent with the archaeologist Frank Edward Brown, former Professor at the Academy, Director

campagne archeologiche che AAROME ha condotto in Italia dal 1947 e infine suo Direttore dal '65 al '69. Assieme a Brown, divenuto sua guida sia nelle esplorazioni romane che nei vari siti archeologici italiani, greci ed egiziani¹⁵, Kahn – grazie alla residenza romana e alle visite in Toscana, Lazio, Veneto e Campania – fu capace di far riverberare l'eco di quelle antiche misure in ogni sua nuova architettura costruita, progettata o immaginata¹⁶. Oltre al maestro americano, nel corso degli anni saranno presenti George Howe, Jean Labatut¹⁷, Richard Krautheimer ed Ernesto Nathan Rogers¹⁸, tutti in qualche modo legati al più celebre dei Rome Prize Fellows, a sua volta invitato come Resident Architect nel biennio '66-'67: ci stiamo riferendo a Robert Venturi, vincitore del soggiorno in Accademia dal 1954 al 1956¹⁹. Biennio che segue il precedente viaggio in Europa e in Italia del 1948 e che gli consentirà di trovare conferma alle tesi del suo professore di Princeton Donald Drew Egbert sull'importanza della storia dell'architettura quale necessaria base per il progetto e di maturare il superamento dello stanco dogma del modernismo anche grazie all'incontro con Rogers²⁰. Invitato da Roberts a illustrare il dibattito architettonico italiano, Rogers partecipa ai tour romani accompagnando il giovane Venturi e gli altri fellows a visitare architetture moderne, contemporanee e antiche in una continua dialettica fra epoche diverse. Ma il decisivo contributo alla formazione di Venturi si esprimerà col ruolo di tutor del *Collaborative project for the fine arts fellows*, il saggio per borsisti che, nel '55, ebbe come tema il progetto per nuovi atelier da immaginare nel giardino dell'Academy. Attento al contesto, Venturi si inserisce nell'area prossima alle mura gianicolensi con un lungo corpo di fabbrica compreso fra due muri sospesi su setti che racchiudono corti lecorbusianamente alternate agli atelier. Il tocco di Rogers è evidente nei fronti ciechi, concepiti come tableaux per antichi frammenti di lapidi, capitelli e fregi a guisa di palinsesti di *spolia*. Temi poi espressi in *Complexity and Contradiction in Architecture*²¹, anch'esso pubblicato come *L'Architettura della Città* di Rossi nel fatidico 1966.

L'impatto di *Complessità e Contraddizioni* e dell'opera di Venturi (e di Denise Scott Brown²²) sulla cultura architettonica americana ed europea è forse il risultato più evidente e conclamato delle possibilità di ricerca offerte dall'American Academy.

Nel caso di Venturi e di Kahn il riflesso del paesaggio architettonico italiano e mediterraneo sul loro lavoro è palese. Per molti altri *fellow Fellows*²³ forse meno appariscente ma in ogni caso presente. La vita di comunità, i viaggi e le visite fatte in gruppo in luoghi spesso inaccessibili che magicamente si rendono visitabili grazie allo status acquisito dall'AAROME, il rito del pranzo e della cena condiviso, le chiacchiere al bar davanti a un bicchiere di whisky assieme a studiosi delle altre discipline umanistiche, quali archeologi, latinisti, letterati, storici, artisti visuali e poeti non possono che arricchire la straordinaria opportunità offerta dal soggiorno di un anno in un luogo straordinario sito in una città fuori dall'ordinario.

Dialoghi che il viaggio in un lontano 'altrove' da solo non può garantire, poiché «travel as an experience alone does not foster insights, create new ideas or reveal hidden potential, rather it is the act of internalization, of reflection and of the internal mental mapping of a travel experience that cause new inspiration. Rome provides a unique laboratory for reflection»²⁴.

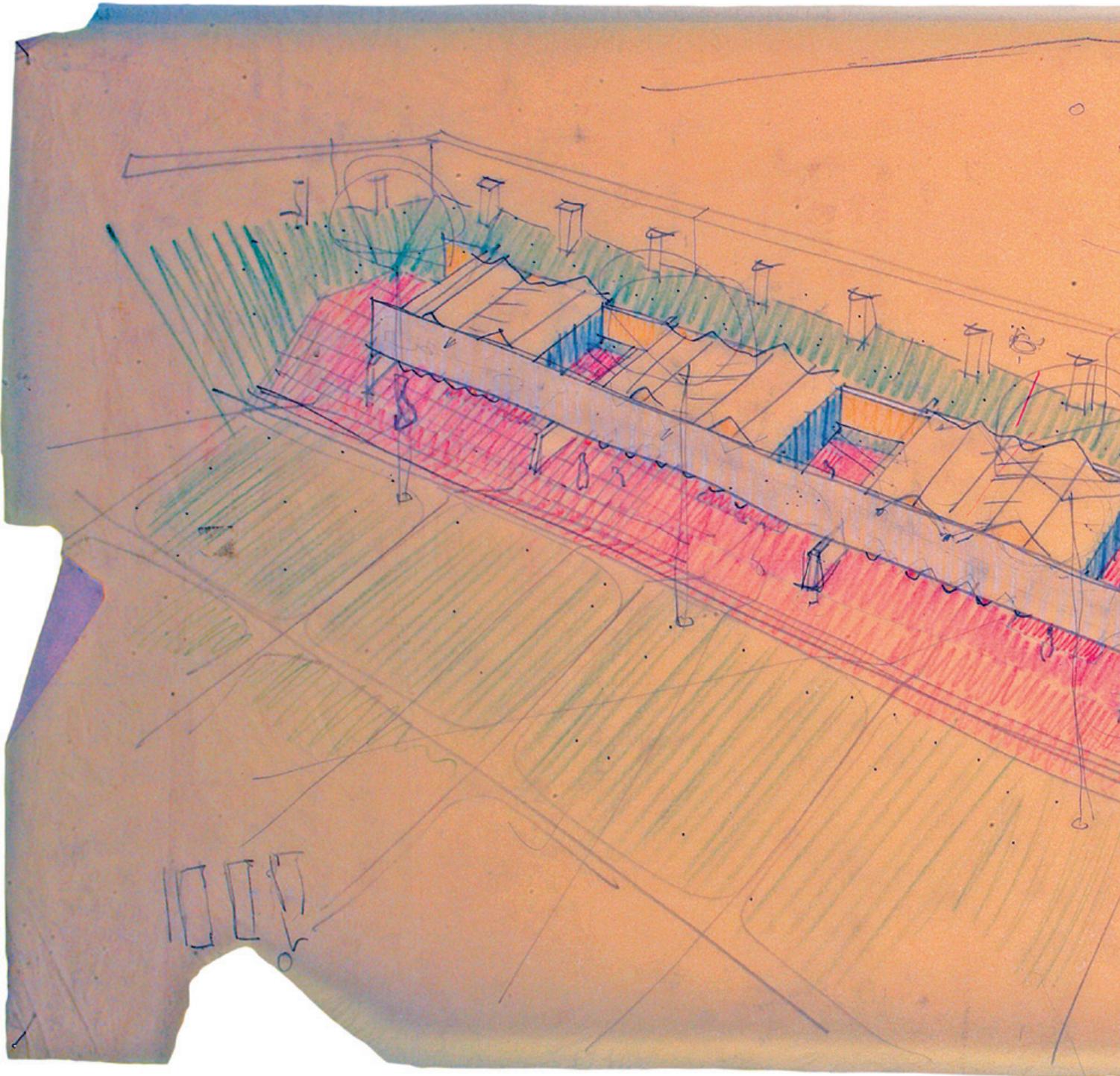
Nella sua eulogia in memoria di Robert Venturi²⁵, Paolo Portoghesi ne ricorda l'assoluta libertà di guardare al passato in un modo assolutamente originale, scervo dai condizionamenti dell'ideologia modernista che induceva a guardare solo alcune cose a discapito di altre, negando la possibilità di vedere la

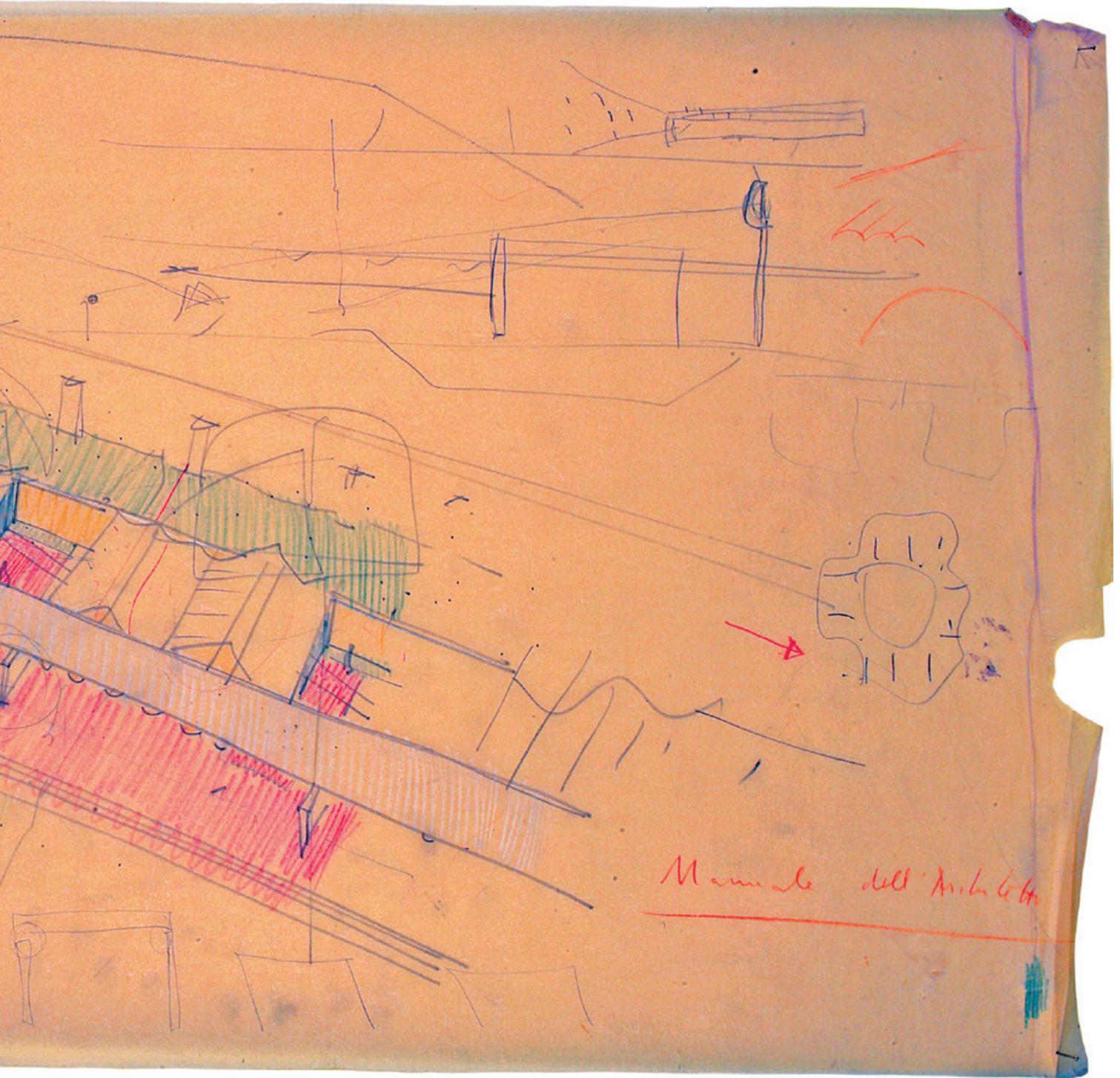
of the excavations and archaeological campaigns conducted by AAROME in Italy from 1947, and finally Director of the Academy from 1965 to 1969, was fundamental. Together with Brown, who became his guide, both in the Roman explorations and in various Italian, Greek and Egyptian archaeological sites¹⁵, Kahn – thanks to his Roman residence and visits to Tuscany, Latium, Veneto and Campania – was able to make the echo of those ancient measures reverberate in every new architecture he built, designed or imagined¹⁶. In addition to the American master, others such as George Howe, Jean Labatut¹⁷, Richard Krautheimer and Ernesto Nathan Rogers¹⁸ would be present over the years and in some way connected to the most famous of the Rome Prize Fellows, invited as Resident Architect for the two-year period 1966-67: we are referring to Robert Venturi, who had been the winner of the stay at the Academy from 1954 to 1956¹⁹. This two-year period followed a previous trip to Europe and Italy in 1948 and helped him to confirm the thesis of his professor from Princeton, Donald Drew Egbert, regarding the importance of architectural history as a necessary basis for the project, as well as to overcome the worn-out dogma of Modernism, also thanks to his encounter with Rogers²⁰. Invited by Roberts to illustrate the Italian architectural debate, Rogers took part in the Roman tours, accompanying the young Venturi and the other fellows to visit modern, contemporary and ancient architectures in a continuous dialectic between different periods. Yet the decisive contribution to Venturi's training would take place through the role of tutor of the Collaborative project for the fine arts fellows, the essay for fellows whose theme for 1955 was the project for new workshops to be imagined in the garden of the Academy. Attentive to the context, Venturi inserted himself in the area near the Janiculum walls with a long construction between two walls suspended on partitions that enclose courtyards in the style of LeCorbusier, alternating them with the workshops. The influence of Rogers is evident in the blind fronts, conceived as tableaux for ancient fragments of headstones, capitals and friezes in the likeness of palimpsests of remains. These themes were later expressed in *Complexity and Contradiction in Architecture*²¹, also published, like Rossi's *L'Architettura della Città*, in that pivotal year of 1966.

The impact of *Complexity and Contradiction* and of Venturi's (and Denise Scott Brown's²²) work on the American and European architectural culture is perhaps the most evident and well-known result of the research possibilities offered by the American Academy. In the case of Venturi and Kahn, the reflection of the Italian and Mediterranean architectural landscape on their work is obvious. For many other *fellow Fellows*²³ this influence is perhaps less conspicuous, yet nonetheless present. Community life, travels and visits made in groups to often inaccessible places that magically become accessible thanks to the status of the American Academy, the ritual of shared meals, informal conversations at the bar over a glass of whisky together with scholars of other humanistic disciplines, such as archaeologists, Latinists, writers, historians, visual artists and poets, only enhance the extraordinary opportunity offered by a year's stay in an exceptional place in an extraordinary city.

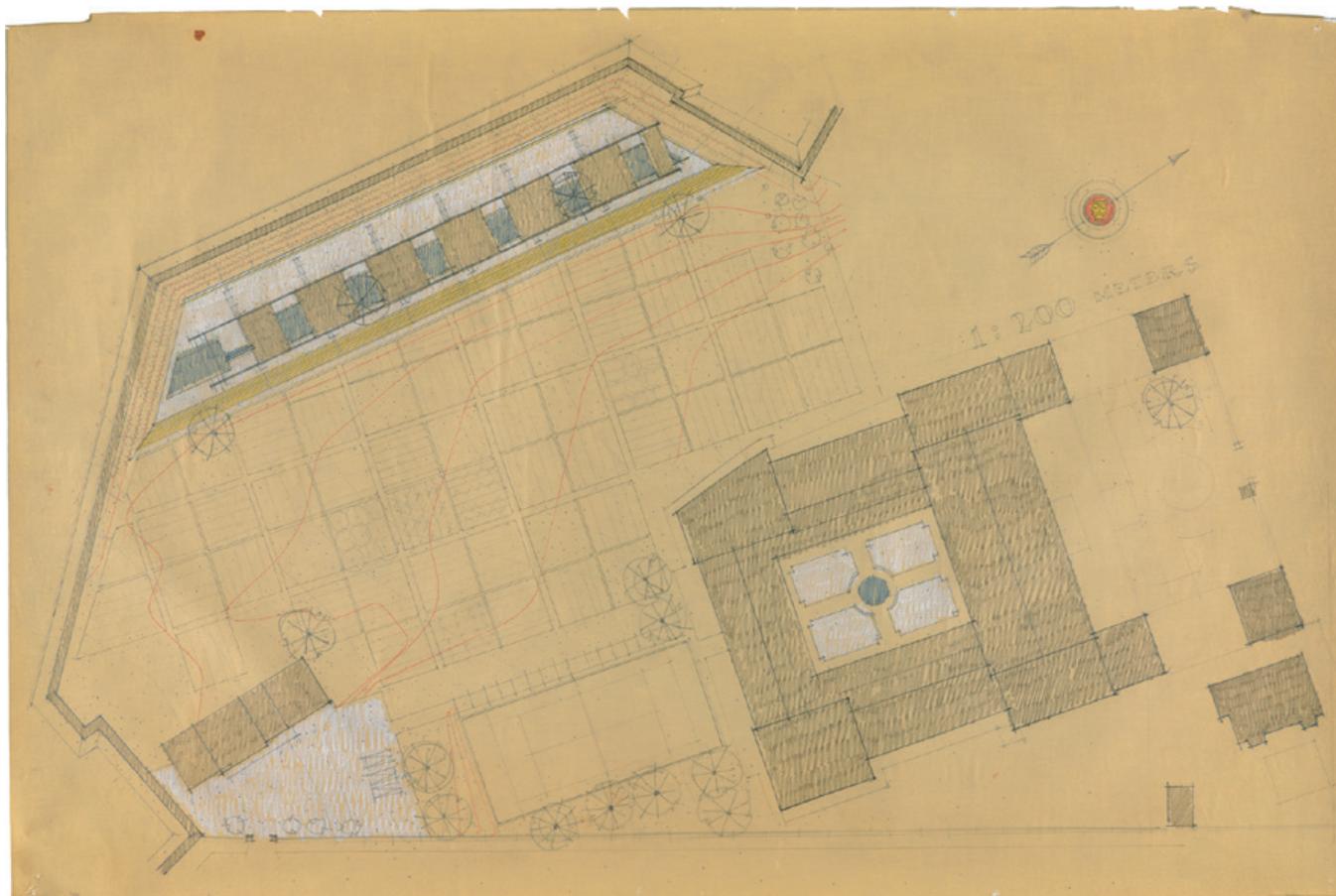
Dialogues which travel into a faraway 'other', in itself, cannot ensure, since «travel as an experience alone does not foster insights, create new ideas or reveal hidden potential, rather it is the act of internalization, of reflection and of the internal mental mapping of a travel experience that cause new inspiration. Rome provides a unique laboratory for reflection»²⁴.

In his eulogy in memory of Robert Venturi²⁵, Paolo Portoghesi recalls his absolute freedom to look at the past in a way that is completely original, free from the conditioning of Modernist ideology which led to look only at certain things while neglecting others,





Mammale dell'Architettura



p. 111

Veduta aerea del Gianicolo in un volo del 1950. L'American Academy in Rome, Villa Aurelia e le altre proprietà dell'Accademia prossime alla fontana monumentale dell'Acqua Paola e a Porta San Pancrazio

Per gentile concessione dell'American Academy in Rome, Photographic Archive.

All rights reserved

Il McKim, Mead & White Building in completamento poco prima dell'inaugurazione, 1914

Per gentile concessione dell'American Academy in Rome, Photographic Archive.

All rights reserved

pp. 112-113

Charles Follen McKim, il più entusiasta fra i fondatori dell'American Academy in Rome e Louis I. Kahn, Resident Architect all'Accademia fra il 1950 e il 1951

Per gentile concessione dell'American Academy in Rome, Photographic Archive.

All rights reserved

Robert Venturi in visita all'Acropoli di Atene, circa 1955

Venturi Scott Brown Collection, The Architectural Archives,

University of Pennsylvania

pp. 116-117

Prospettiva a volo di uccello del progetto di Robert Venturi per i nuovi atelier immaginati nel giardino dell'American Academy in occasione del 'Collaborative project for the fine arts fellows' coordinato da Ernesto Nathan Rogers nel 1955

Venturi Scott Brown Collection, The Architectural Archives,

University of Pennsylvania

pp. 118-119

Planimetria dell'inserimento 'contestuale' del progetto di Robert Venturi per i nuovi atelier nel giardino dell'American Academy.

Venturi Scott Brown Collection, The Architectural Archives,

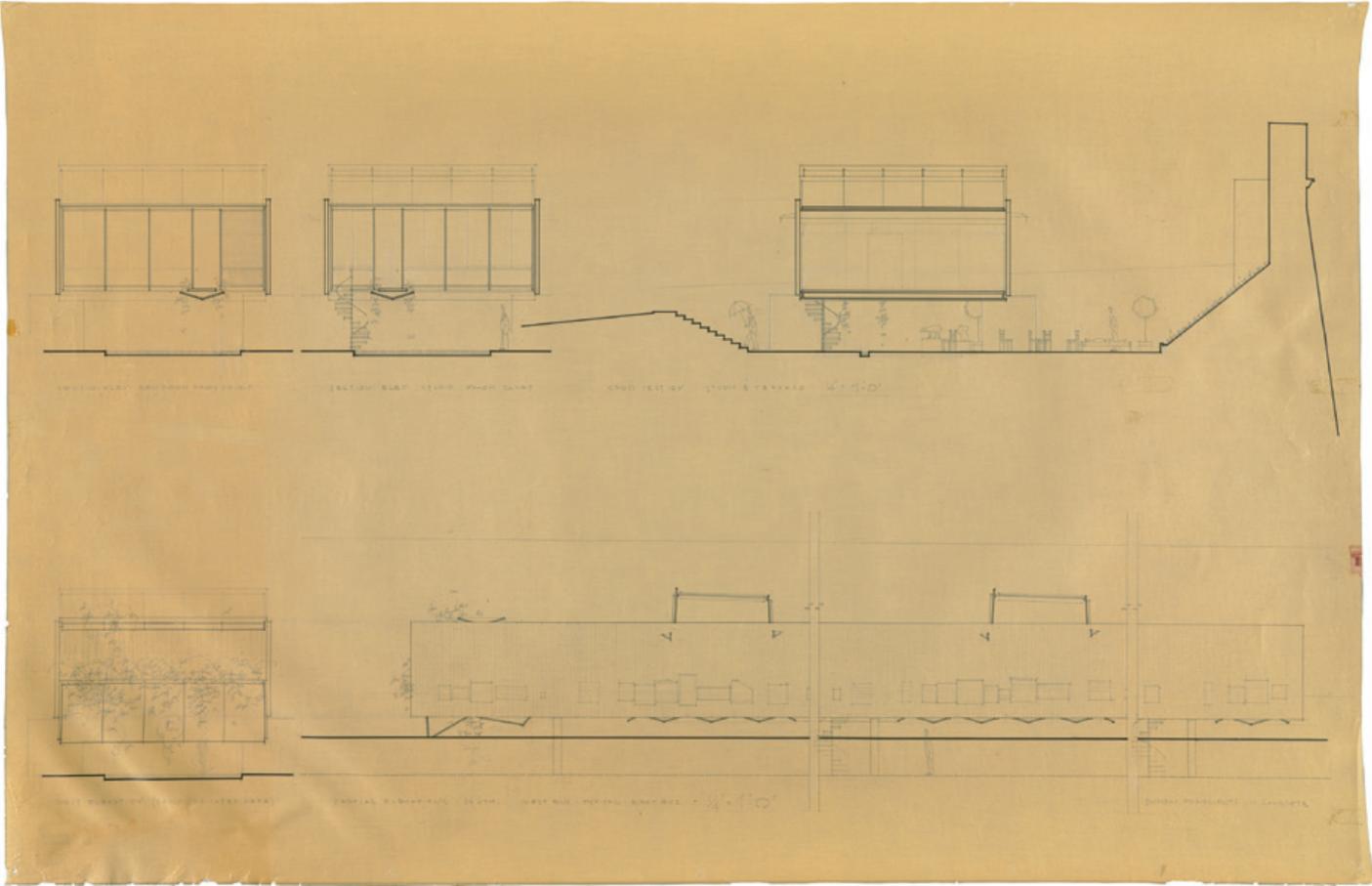
University of Pennsylvania

Le sezioni dei nuovi atelier con la modellazione del terreno che riprende

l'andamento delle costruzioni delle mura gianicolensi e il muro sospeso del fronte orientale, concepito come palinsesto per antichi frammenti e spolia

Venturi Scott Brown Collection, The Architectural Archives,

University of Pennsylvania



storia dell'architettura come un *continuum*. Che l'indagine sulle necessarie complessità e contraddizioni che la nostra disciplina deve fare proprie sia cominciata a maturare sul Gianicolo, a Monteverde Vecchio, non ci può che far pensare come certe cose non accadano per caso, tanto più qui, luogo benedetto dalla presenza di Giano, la divinità delle soglie che sa vedere il futuro e il passato sincronicamente.

La casa che abitò Pier Paolo Pasolini dal '59 al '63 è a pochi isolati dall'Academy, nel palazzetto di Via Carini 45, il medesimo di Attilio Bertolucci e della sua famiglia. In un progetto per un film sognato su Paolo di Tarso, il regista immagina che «San Paolo sia qui, oggi, tra noi»²⁶ secondo un'idea poetica che lo fa agire e parlare con fedeltà totale alle sue opere e al suo verbo in un mondo contemporaneo dove Parigi ha preso il posto di Gerusalemme, Londra di Antiochia, Barcellona di Damasco e New York di Roma mentre il Mediterraneo dei suoi viaggi diviene l'Atlantico. In un giorno di primavera ci fu data la possibilità di visitare Cinecittà. Uno dei consueti *walk and talk tour* organizzati dall'Academy al set di *Rome*, serie televisiva ambientata nella Roma della metà del I secolo. Nell'antico foro romano di cartapesta la Basilica Aemilia perfettamente ricostruita confinava col quartiere eretto da Martin Scorsese per *Gangs of New York*. Fu la rivelazione di un attimo; dalla soglia vegliata da Giano – ora dischiusa – improvvisamente comprendemmo il senso del nostro soggiorno romano.

thus denying the possibility of seeing the history of architecture as a continuum. The fact that the inquiry into the necessary complexities and contradictions that are necessarily part of our discipline began to mature on the Janiculum, in Monteverde Vecchio, makes us think that certain things do not happen by chance, and especially here, in a place blessed by the presence of Janus, the divinity of thresholds who can see both past and future at the same time. The house where Pier Paolo Pasolini lived between 1959 and 1963 is just a few blocks from the Academy, in the small building at Via Carini 45, which was also the home of Attilio Bertolucci and his family. In a project for a film that was never made about Paul of Tarsus, the director imagines that “Saint Paul is here, today, among us”²⁶, following a poetic idea in which the Apostle acts and speaks with a total fidelity to his works and his words, yet in a contemporary world where Paris has taken the place of Jerusalem, London of Antioch, Barcelona of Damascus and New York of Rome, while the Mediterranean of his travels becomes the Atlantic.

On a spring day we visited Cinecittà. One of the usual walk and talk tours organised by the Academy, on this occasion to the set of *Rome*, a television series set in mid-first century Rome. In the ancient papier-mâché Roman forum, the perfectly reconstructed Basilica Aemilia stood side by side with the neighbourhood built by Martin Scorsese for *Gangs of New York*. It was an instant revelation; from the threshold watched over by Janus – open at this moment – we suddenly understood the meaning of our Roman sojourn.

Translation by Luis Gatt

¹ G. Giovannoni in C. Albertini et al., *L'Arte Moderna del Fabbricare*, II, Vol. III, Vallardi, Milano 1916, p. 81.

² Cfr. F.R. Stabile, *Filippo Galassi and l'Arte Moderna del Fabbricare*, in P. Benson Miller et al., *Building an Idea McKim Mead and White and the American Academy in Rome*, catalogo della mostra omonima curata da M. Talamona e P. Benson Miller presso l'American Academy in Rome 21 maggio-29 giugno 2014, Gli Ori, Pistoia 2014.

³ P.M. Bardi, *La 'Tavola degli orrori' alla Mostra d'Architettura Razionale*, «L'Ambrosiano», 31 marzo 1931.

⁴ Cfr. F.R. Stabile, *Gustavo Giovannoni e la cultura dell'ambientismo*, in «Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura Casa dei Crescenzi», N. 1, 2017, Edizioni Quasar, Roma 2017, pp. 135-146.

⁵ «Fondata il 23 gennaio 1890 per iniziativa dell'architetto Giovanni Battista Giovenale (1848-1934) e di un gruppo di ventiquattro soci promotori. Si tratta di personaggi del mondo architettonico, artistico e letterario, amanti dei monumenti riuniti in un unico obiettivo: seguire le vicende post-unitarie della Capitale attraverso un'intensa attività propositiva e di controllo delle molteplici iniziative che caratterizzano la vita culturale di fine secolo»; M.G. Turco, *L'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura a Roma. Battaglie, iniziative, proposte*, in «Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura», N. 45-52, numero unico, *La casa dei Crescenzi Storia e restauri*, a cura di M. Docchi e M.G. Turco, Gangemi Editore, Roma 2016, p. 165. Fra i soci fondatori anche Pio Piacentini, padre di Marcello.

⁶ Cfr. F.R. Stabile, *Filippo Galassi and l'Arte Moderna del Fabbricare*, cit., Galassi diverrà consigliere comunale nella giunta del Sindaco Nathan (1905-1907) per poi divenire Assessore all'Urbanistica in quelle seguenti di Colonna e Apolloni.

⁷ Cfr. L. Harris, “An Ever Widening Circle”: *Rome and its Artistic Community circa 1914*, in P. Benson Miller et al., cit.

⁸ Per l'accurata ricostruzione delle vicende che hanno portato alla costruzione dell'edificio realizzato al Gianicolo: Cfr. M. Talamona, *McKim, Mead & White: Building the American Academy on the Janiculum Hill 1911-1914*, in P. Benson Miller et al., cit.

⁹ La Fiera Colombiana di Chicago rappresenta uno spartiacque nella storia dell'architettura americana e internazionale del XIX secolo. Se l'effimera *White City* diviene il manifesto di una corrente dell'urbanesimo americano noto come *City Beautiful* che trova in Burnham il suo massimo esponente (il suo studio sarà incaricato nel 1904 del ridisegno di Manila e della progettazione della nuova capitale estiva delle Filippine, la città di Baguio), la celebrazione dello stile *Beaux-Arts* dei padiglioni espositivi – come abbiamo visto – fornirà la lingua architettonica ufficiale per le architetture civili e per quelle private dell'America a cavallo fra i due secoli. Com'è noto il grande sconfitto sarà Louis Sullivan. Nonostante il Transportation Building, l'unico padiglione multicolore e non classicista fra quelli costruiti a Chicago, ottenga ben tre medaglie dall'associazione francese *Union Centrale des Arts Décoratifs*, l'America (e la committenza più facoltosa) sceglierà d'ora in poi la via della classicità. Da registrare altresì sul palcoscenico della Fiera Colombiana la presenza di un giovane Frank Lloyd Wright, allora disegnatore presso lo studio Sullivan & Adler, con il compito di seguire il cantiere del Transportation Building. Sarà in quell'occasione che il giovane Wright avrà modo di esperire le fasi di costruzione e gli spazi dell'Hō-ō-den, il Phoenix Palace, il padiglione giapponese costruito come un pastiche di stili tradizionali diversi e modellato sull'esempio del tempio buddista Byōdō-in di Uji, località prossima a Kyōto. Come hanno dimostrato recenti studi critici, pur non ammettendo mai una diretta influenza dall'architettura giapponese, Wright dopo la World Columbian Fair si metterà in proprio proponendo con le Prairie Houses una sua personale rilettura della spazialità nipponica. Il Wasmuth Portfolio, che documenta la sua prima attività progettuale fino al 1910, prolungherà – mediata dall'opera wrightiana – l'influenza dell'architettura

¹ G. Giovannoni in C. Albertini et al., *L'Arte Moderna del Fabbricare*, II, Vol. III, Vallardi, Milan 1916, p. 81.

² Cf. F.R. Stabile, *Filippo Galassi and l'Arte Moderna del Fabbricare*, in P. Benson Miller et al., *Building an Idea McKim Mead and White and the American Academy in Rome*, catalogue of the exhibition of the same name curated by M. Talamona and P. Benson Miller at the American Academy in Rome 21 May-29 June 2014, Gli Ori, Pistoia 2014.

³ P.M. Bardi, *La 'Tavola degli orrori' alla Mostra d'Architettura Razionale*, «L'Ambrosiano», 31 March 1931.

⁴ Cf. F.R. Stabile, *Gustavo Giovannoni e la cultura dell'ambientismo*, in «Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura Casa dei Crescenzi», N. 1, 2017, Edizioni Quasar, Rome 2017, pp. 135-146.

⁵ “Founded on January 23, 1890, on the initiative of the architect Giovanni Battista Giovenale (1848-1934) together with a group of twenty-four promoting members. These were personalities from the architectural, artistic and literary worlds, lovers of monuments united with a single objective: to follow the post-Unification events of the Capital through an intense activity, proposing and controlling the many initiatives that characterise the fin-de-siècle cultural life”; M.G. Turco, *L'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura a Roma. Battaglie, iniziative, proposte*, in «Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura», N. 45-52, single number, *La casa dei Crescenzi Storia e restauri*, M. Docchi and M.G. Turco (eds.), Gangemi Editore, Rome 2016, p. 165. Pio Piacentini, the father of Marcello, was among the founding members.

⁶ Cf. F.R. Stabile, *Filippo Galassi and l'Arte Moderna del Fabbricare*, cit., Galassi would become city councillor during the mandate of Nathan as mayor (1905-1907) and later became Advisor on Urban Planning during the mandates of Colonna and Apolloni.

⁷ Cf. L. Harris, “An Ever Widening Circle”: *Rome and its Artistic Community circa 1914*, in P. Benson Miller et al., cit.

⁸ See the accurate reconstruction of the events that led to the construction of the building at the Janiculum, in M. Talamona, *McKim, Mead & White: Building the American Academy on the Janiculum Hill 1911-1914*, in P. Benson Miller et al., cit.

⁹ The Columbian Exhibition of Chicago represents a watershed in the history of 19th century American and international architecture. If the ephemeral *White City* became the manifesto of a current of American urban planning known as *City Beautiful*, which found its greatest exponent in Burnham (his studio was commissioned in 1904 to redesign Manila and to design the city of Baguio as the new summer capital of the Philippines), the celebration of the *Beaux-Arts* style of the exhibition pavilions – as we have seen – would provide the official architectural language for civil and private architecture in the United States between the late 19th and early 20th centuries. As is well known, the great loser in this context would be Louis Sullivan. Although the Transportation Building, the only multicoloured and non-classicist pavilion among those built in Chicago, was awarded three medals by the French association *Union Centrale des Arts Décoratifs*, the United States (and its wealthiest clients) would henceforth choose the path of classicism. Also present at the Columbian Exhibition was a young Frank Lloyd Wright, at the time a draughtsman at Sullivan & Adler, there with the task of supervising the construction site of the Transportation Building. It was on that occasion that the young Lloyd Wright had the opportunity to experience the construction phases and the spaces of the Hō-ō-den, or Phoenix Palace, the Japanese pavilion built as a pastiche of different traditional styles and modelled on the example of the Byōdō-in Buddhist temple in Uji, in the proximity of Kyoto. As recent critical studies have demonstrated, while never admitting to a direct influence from Japanese architecture, Lloyd Wright, after the World Columbian Exhibition, would set out on his own, proposing with the Prairie Houses a personal reinterpretation of Japanese space. The Wasmuth Portfolio, which documents his first design activity up to 1910, extended – through the mediation of Lloyd Wright's work – the influence of Japanese architecture on European architectural culture. Cf. K. Nute, *Frank Lloyd*

giapponese sulla cultura architettonica europea. Cfr. K. Nute, *Frank Lloyd Wright and Japan: The Role of Traditional Japanese Art and Architecture in the Work of Frank Lloyd Wright*, Van Nostrand Reinhold Inc., New York 1993.

¹⁰ «During the evenings spent in front of the fire in Burnham's shack at the Fair grounds, he and McKim talked of the need and the possibility of establishing in Rome a counter-part of the French school in the Villa Medici an ambitious project, indeed, but in the midst of such fine creative work as was going on around them all things seemed possible. The end of the Fair sent back to prosaic office-work the artists who created the dream-city; but the Roman idea was firmly fixed in McKim's mind, and soon it became the ruling passion of his life». C. Moore, *The Life and Times of Charles Follen McKim*, The Riverside Press Cambridge, Massachusetts, 1929, p. 130.

¹¹ «How I envy you those first impressions of Paris. I had mine in 1867 and can well remember the wonderfulness of it, which has not become dimmed by lapse of time. As you have elected to go to Paris first, I think you are wise to plan to remain there for the summer and then go first to Greece and then to Rome. As between Rome and all other Italian cities, give me Rome not that I care less for Florence or Venice, but more for Rome. Rome contains for the architect the greatest number of typical examples. Still you must go to Paestum and to Pompeii and steep yourself in the Naples Museum [...] In this connection you will be glad to hear that there is a fair prospect of establishing an American Atelier in Rome. After discussing it from all sides it is agreed that the time has come for this. The money will be raised privately, and it is hoped that the professional schools of Architecture will consent to limit their scholarship men to the condition of the pursuit of their work abroad under the guidance of a competent instructor, making Rome headquarters until their money gives out. By the first of May we shall know whether the thing is a fact or not [...] You ask if there is anything you can do for me. I will be greatly obliged if you will secure for me through any of the school men; (1) some history of the French Academy in the Villa Medici; (2) the conditions under which the Grand Prize of Rome is taken the course of study (this as much in detail as possible); (3) any other information pertaining to this subject, of official character, in books or pamphlet form», lettera di C. F. McKim a Edward J. Gale, collaboratore di studio al quale paga il viaggio in Europa come ricompensa per il suo lavoro al progetto della Boston Library, in C. Moore, cit., p. 132.

¹² «He never really liked modern French taste and he was in fact more close to Rome than to Paris», *ivi*, p. 25.

¹³ Per vedere i nomi degli altri 'ingombranti' fellow Fellows <https://www.aarome.org/it/membri-dell-aar/directory>.

¹⁴ Cfr. F.K. Yegül, *Gentlemen of Instinct and Breeding. Architecture at the American Academy in Rome, 1894-1940*, Oxford University Press, Cambridge 1991 e L. Valentine, A. Valentine, *The American Academy in Rome 1894-1969*, University Press of Virginia, Charlottesville 1973.

¹⁵ «All the Fellows returned from this trip excited not only by what they had seen, but also by the discussion which Mr. Kahn's comments and observations provoked», L. Roberts, *American Academy in Rome Annual Report*, American Academy in Rome, New York 1951, p. 20.

¹⁶ Cfr. V. Scully, *Louis I. Kahn and the Ruins of Rome*, in «Engineering & Science», n. 56, 1993, p. 4 e E.J. Johnson, M.J. Lewis, *Drawn from the Source: The Travel Sketches of Louis Kahn*, The MIT Press, Cambridge MA 1996, catalogo dell'omonima mostra svoltasi al William College Museum of Art, April-June 1996.

¹⁷ Sia Louis Kahn che George Howe furono invitati ad assistere alla tesi di laurea intitolata *Context in Architectural Composition* che Venturi discusse nel 1950 a Princeton con Jean Labatut come suo tutor. Cfr. R. Sessa, *Robert Venturi e l'Italia Educazione, viaggi e primi progetti 1925-1966*, Quodlibet, Macerata 2020.

¹⁸ Rogers seguirà come tutor il progetto per i nuovi atelier dei borsisti, saggio finale della sua permanenza all'American Academy, mentre Krautheimer, Scholar in Residence all'Academy, avrà un grande ruolo per l'interessamento di Venturi all'architettura barocca. Sull'influenza nell'opera di Venturi dei viaggi in Italia e in Europa sulla conoscenza dell'architettura italiana negli anni del suo soggiorno romano cfr. M. Stierli, *In the Academy's Garden: Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture*, in «AA Files», n. 56, 2007, pp. 42-63.

¹⁹ Cfr. D. Costanzo, «I Will Try My Best to Make It Worth It»: *Robert Venturi's Road to Rome*, «Journal of Architectural Education», n. 70:2, 2016, pp. 278-279.

²⁰ «After having completed my last term as a Fellow in Architecture, I find myself resisting my usual disinclination to write a letter [...] I consider my associations and my travels and discoveries made possible by the fellowship, the richest experience of my life... I owe a particular debt to Ernesto Rogers there, for his friendship and his introduction to the best of current Italian architecture.» Lettera di Venturi a James Kellum Smith (membro del Board of Trustees dell' American Academy a New York), 16 Ottobre 1956, VSBA Archives.

²¹ R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966.

²² Dopo aver partecipato alla summer school del CIAM di Venezia nel 1956, Denise Scott Brown col primo marito Robert trascorreranno a Roma sei mesi per lavorare nello studio di Giuseppe Vaccaro. I coniugi Scott Brown avranno modo di conoscere e frequentare Robert Venturi, allora borsista all'Accademia Americana. Cfr. *Conversazione con Denise Scott Brown*, in R. Sessa, cit.

²³ Fra gli altri fellows Fellows si ricordano: Michael Graves (FAAR, 1962), Aldo Van Eyck (RAAR, 1962), Edward L. Barnes (FAAR, 1967), Colin Rowe (RAAR, 1970), Richard Meier (FAAR, 1974), Frank Israel (FAAR, 1975), Charles Moore (RAAR, 1975), Romaldo Giurgola (RAAR, 1978), Stanley Tigerman (RAAR, 1980), James Stirling (RAAR, 1983), Tod Williams (FAAR, 1983), Jorge Silvetti (FAAR, 1986), Billie Tsien (RAAR, 2000), James Ackerman (FAAR, 1952), Richard Krautheimer (RAAR, 1955), Siegfried Gideon (FAAR, 1966), Vincent Scully (RAAR, 1998), Malcolm Bell (FAAR, 1970), Maya Lin (RAAR, 1999), Frank Stella (RAAR, 1983), Chuck Close (RAAR, 1996), Philip Guston (FAAR, 1949, 1971), Pietro Belluschi (RAAR, 1954), Maurizio Calvesi (AFAAR, 1965), Andrea Carandini (AFAAR, 1965), Salvatore Settis (AFAAR, 1968), Jacob B. Bakema (RAAR, 1969), Costantino Nivola (RAAR, 1972).

²⁴ S. Milovanovic Bertram, *Rome Sojourn: Four Architects The Work of Robert Venturi, Tod Williams, Thomas Phifer & Paul Lewis*, Centerline, School of Architecture, The University of Texas, Austin 2008.

²⁵ P. Portoghesi, *Robert Venturi e Roma*, in «L'Architetto», nuova serie, n. 5, 2019, pp. 34-38.

²⁶ P.P. Pasolini, *San Paolo*, Garzanti, Milano 2017.

Wright and Japan: The Role of Traditional Japanese Art and Architecture in the Work of Frank Lloyd Wright, Van Nostrand Reinhold Inc., New York 1993.

¹⁰ «During the evenings spent in front of the fire in Burnham's shack at the Fair grounds, he and McKim talked of the need and the possibility of establishing in Rome a counter-part of the French school in the Villa Medici an ambitious project, indeed, but in the midst of such fine creative work as was going on around them all things seemed possible. The end of the Fair sent back to prosaic office-work the artists who created the dream-city; but the Roman idea was firmly fixed in McKim's mind, and soon it became the ruling passion of his life». C. Moore, *The Life and Times of Charles Follen McKim*, The Riverside Press Cambridge, Massachusetts, 1929, p. 130.

¹¹ «How I envy you those first impressions of Paris. I had mine in 1867 and can well remember the wonderfulness of it, which has not become dimmed by lapse of time. As you have elected to go to Paris first, I think you are wise to plan to remain there for the summer and then go first to Greece and then to Rome. As between Rome and all other Italian cities, give me Rome not that I care less for Florence or Venice, but more for Rome. Rome contains for the architect the greatest number of typical examples. Still you must go to Paestum and to Pompeii and steep yourself in the Naples Museum [...] In this connection you will be glad to hear that there is a fair prospect of establishing an American Atelier in Rome. After discussing it from all sides it is agreed that the time has come for this. The money will be raised privately, and it is hoped that the professional schools of Architecture will consent to limit their scholarship men to the condition of the pursuit of their work abroad under the guidance of a competent instructor, making Rome headquarters until their money gives out. By the first of May we shall know whether the thing is a fact or not [...] You ask if there is anything you can do for me. I will be greatly obliged if you will secure for me through any of the school men; (1) some history of the French Academy in the Villa Medici; (2) the conditions under which the Grand Prize of Rome is taken the course of study (this as much in detail as possible); (3) any other information pertaining to this subject, of official character, in books or pamphlet form», lettera di C. F. McKim to Edward J. Gale, studio collaborator to whom he is paying the trip to Europe as a reward for his work in the project for the Boston Library, in C. Moore, cit., p. 132.

¹² «He never really liked modern French taste and he was in fact more close to Rome than to Paris», *ivi*, p. 25.

¹³ To see the names of the other 'awkward' fellow Fellows visit: <https://www.aarome.org/it/membri-dell-aar/directory>.

¹⁴ Cf. F.K. Yegül, *Gentlemen of Instinct and Breeding. Architecture at the American Academy in Rome, 1894-1940*, Oxford University Press, Cambridge 1991 e L. Valentine, A. Valentine, *The American Academy in Rome 1894-1969*, University of Virginia Press, Charlottesville 1973.

¹⁵ «All the Fellows returned from this trip excited not only by what they had seen, but also by the discussion which Mr. Kahn's comments and observations provoked», L. Roberts, *American Academy in Rome Annual Report*, American Academy in Rome, New York 1951, p. 20.

¹⁶ Cf. V. Scully, *Louis I. Kahn and the Ruins of Rome*, in «Engineering & Science», n. 56, 1993, p. 4 e E.J. Johnson, M.J. Lewis, *Drawn from the Source: The Travel Sketches of Louis Kahn*, The MIT Press, Cambridge MA 1996, catalogo of the exhibition of the same name which took place at the William College Museum of Art, April-June 1996.

¹⁷ Both Louis Kahn and George Howe were invited to the discussion of the dissertation entitled *Context in Architectural Composition* which Venturi presented in Princeton in 1950 with Jean Labatut as his supervisor. Cf. R. Sessa, *Robert Venturi e l'Italia Educazione, viaggi e primi progetti 1925-1966*, Quodlibet, Macerata 2020.

¹⁸ Rogers would supervise the project for the new scholars' workshops, the final essay of his period at the American Academy, while Krautheimer, Scholar in Residence at the Academy, would play a large role in Venturi's interest in Baroque architecture. On the influence of Venturi's travels in Italy and Europe on his work and on his knowledge of Italian architecture during the years of his Roman sojourn, see M. Stierli, *In the Academy's Garden: Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture*, in «AA Files», n. 56, 2007, pp. 42-63.

¹⁹ Cf. D. Costanzo, «I Will Try My Best to Make It Worth It»: *Robert Venturi's Road to Rome*, in «Journal of Architectural Education», n. 70:2, 2016, pp. 278-279.

²⁰ «After having completed my last term as a Fellow in Architecture, I find myself resisting my usual disinclination to write a letter [...] I consider my associations and my travels and discoveries made possible by the fellowship, the richest experience of my life... I owe a particular debt to Ernesto Rogers there, for his friendship and his introduction to the best of current Italian architecture.» Letter from Venturi to James Kellum Smith (member of the Board of Trustees of the American Academy in New York), 16 October 1956, VSBA Archives.

²¹ R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966.

²² After participating at the CIAM Summer school in Venice in 1956, Denise Scott Brown and her first husband Robert would spend six months in Rome working at Giuseppe Vaccaro's studio. The Scott Browns had the opportunity to meet and get to know Robert Venturi, who at the time was a fellow at the American Academy. Cf. *Conversazione con Denise Scott Brown*, in R. Sessa, cit.

²³ Among the other fellows: Michael Graves (FAAR, 1962), Aldo Van Eyck (RAAR, 1962), Edward L. Barnes (FAAR, 1967), Colin Rowe (RAAR, 1970), Richard Meier (FAAR, 1974), Frank Israel (FAAR, 1975), Charles Moore (RAAR, 1975), Romaldo Giurgola (RAAR, 1978), Stanley Tigerman (RAAR, 1980), James Stirling (RAAR, 1983), Tod Williams (FAAR, 1983), Jorge Silvetti (FAAR, 1986), Billie Tsien (RAAR, 2000), James Ackerman (FAAR, 1952), Richard Krautheimer (RAAR, 1955), Siegfried Gideon (FAAR, 1966), Vincent Scully (RAAR, 1998), Malcolm Bell (FAAR, 1970), Maya Lin (RAAR, 1999), Frank Stella (RAAR, 1983), Chuck Close (RAAR, 1996), Philip Guston (FAAR, 1949, 1971), Pietro Belluschi (RAAR, 1954), Maurizio Calvesi (AFAAR, 1965), Andrea Carandini (AFAAR, 1965), Salvatore Settis (AFAAR, 1968), Jacob B. Bakema (RAAR, 1969), and Costantino Nivola (RAAR, 1972).

²⁴ S. Milovanovic Bertram, *Rome Sojourn: Four Architects The Work of Robert Venturi, Tod Williams, Thomas Phifer & Paul Lewis*, Centerline, School of Architecture, The University of Texas, Austin 2008.

²⁵ P. Portoghesi, *Robert Venturi e Roma*, in «L'Architetto», new series, n. 5, 2019, pp. 34-38.

²⁶ P.P. Pasolini, *San Paolo*, Garzanti, Milan 2017.

From the graphic legacy (sketches and stage directions) bequeathed by Mario Sironi to the Archives of the Maggio Musicale Fiorentino, which refer to the productions of *Doktor Faust* (1942), *The Lombards on the First Crusade* (1948) and *Don Carlos* (1950) staged by the painter in Florence, it is possible to reconstruct a method of conceiving the scenic space based on the typological interpretation of the features of the places where the dramas are set.

Le scenografie di Mario Sironi al Maggio Musicale Fiorentino Mario Sironi's stage sets for the Maggio Musicale Fiorentino

Gabriele Bartocci

Avevo qualche cosa da dirvi in merito a questo Faust [...] Sulle scene tutto deve essere falso e prospettico, anche il colore anche il tessuto. Raccomando se possibile di non accomodarmi le scene dove sembrano squilibrate o forzate, o tirate nel disegno o nel colore. Certi terremoti sono la vita dell'arte e dell'emozione. Se si fa ordine e si mette ogni cosa a posto si esce dalla magia e ci si ritrova in un mondo banale¹.

Nel 1942 il sovrintendente del Teatro Comunale di Firenze, Mario Labroca, incarica Mario Sironi di occuparsi delle scenografie de *Il Dottor Faust*, l'opera in quattro Atti di Ferruccio Busoni che viene messa in scena per la prima volta in Italia durante l'ottava edizione del Maggio Musicale Fiorentino.

Il debutto di Sironi scenografo a Firenze era avvenuto nove anni prima, con il progetto di allestimento della *Lucrezia Borgia* di Gaetano Donizetti di cui l'unica testimonianza rimasta all'Archivio storico del Maggio è un piccolo disegno, tratto dal Programma di sala, che raffigura uno scorcio di Venezia quale base per il fondale di scena. Il pittore progetterà, per il Teatro Comunale fiorentino, oltre agli allestimenti di *Lucrezia Borgia* e del *Faust*, anche quelli de *I Lombardi alla Prima Crociata* e del *Don Carlos* di Giuseppe Verdi, rispettivamente nel 1948 e nel 1950, consegnando all'archivio un prezioso lascito grafico costituito da bozzetti e piante di regia attraverso cui è possibile ricostruire un metodo di ideazione dello spazio scenico basato sull'interpretazione tipologica dei tratti caratteriali dei luoghi d'ambientazione del dramma, ove la messinscena è riconducibile all'identità storica e architettonica della città.

I had something to tell you about this Faust [...] Concerning the set design, everything must be false and in perspective, even the colour and the fabric. If possible, I recommend that you do not arrange the scenes where they seem unbalanced or forced, or stretched in terms of design or colour. Certain earthquakes are the life-force of art and emotion. If you arrange everything and put each thing in its place, you forgo magic and find yourself in an ordinary world¹.

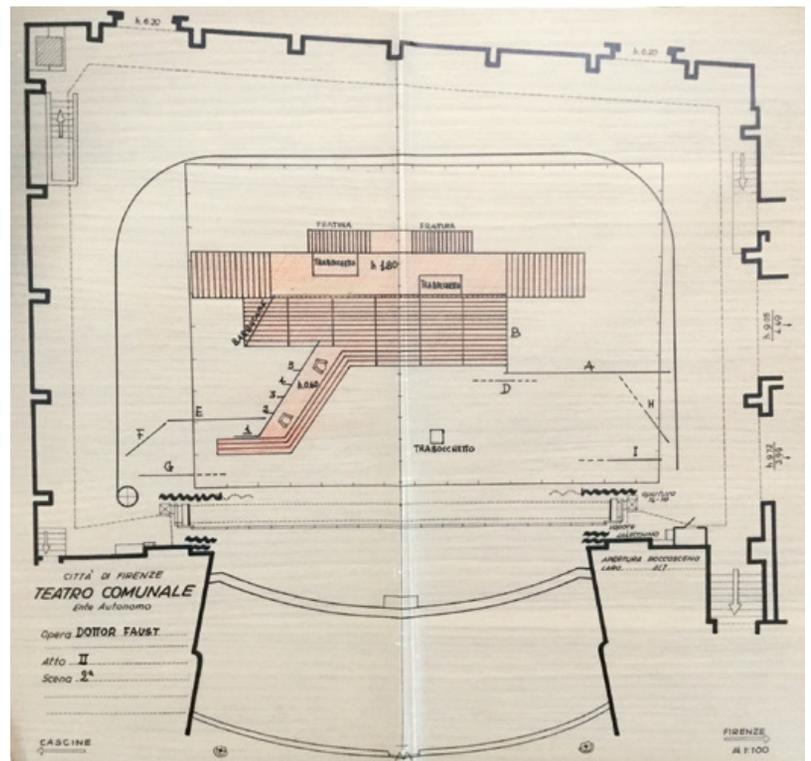
In 1942, the superintendent of the Teatro Comunale of Florence, Mario Labroca, commissioned Mario Sironi to produce the set design for *Doktor Faust*, the opera in four acts by Ferruccio Busoni, which had its Italian premiere during the eighth edition of the Maggio Musicale Fiorentino festival.

Sironi's debut as set designer in Florence had taken place nine years earlier, with the project for the staging of Gaetano Donizetti's *Lucrezia Borgia*, although the only evidence of this work that remains in the Maggio's historical archives is a small drawing, taken from the theatre's programme, depicting a view of Venice as the basis for the backdrop. In addition to the productions of *Lucrezia Borgia* and *Doktor Faust*, the painter would design for the Teatro Comunale Fiorentino the set of Verdi's *The Lombards on the First Crusade* and *Don Carlos*, in 1948 and 1950, respectively, leaving a precious legacy to the archives in the form of sketches and stage directions through which it is possible to reconstruct a method of conceiving the scenic space that is based on the typological interpretation of the features of the places where the drama is set, and where the staging can be traced back to the historical and architectural identity of the city.



p. 123
Dottor Faust
bozzetto per Atto III, scena prima (matita e tempera su cartone)
pp. 124-125
Dottor Faust
Atto di Parma, foto di scena
bozzetto per Atto di Parma, scena seconda (matita, acquarello e tempera su carta)
pianta scenica dell'Atto di Parma
pp. 128-129
I Lombardi alla Prima Crociata
bozzetto per Atto I, scena prima (matita, acquarello e tempera su carta)
pp. 130-131
I Lombardi alla Prima Crociata
Atto I, scena seconda, foto di scena
bozzetto per Atto I, scena seconda (matita e tempera su carta)
pianta scenica per Atto I, scena prima
pp. 132-133
Don Carlos
Atto III, scena seconda, foto di scena
bozzetto per Atto II, scena prima (matita, pastello e tempera su carta)
pianta scenica per Atto III, scena seconda





A differenza di altri pittori italiani la cui attività scenografica al Maggio si era limitata alla citazione della città nei fondali dipinti, Sironi trasfigura lo spazio urbano in quello teatrale ove l'architettura diventa soggetto attivo dell'azione drammaturgica, in un rinnovato rapporto tra spazio pittorico e spazio scenico. Ne // *Dottor Faust* è l'Atto di Parma ad essere paradigma di un modo di comporre e di rappresentare la città esaltandone la specificità. Il bozzetto preparatorio della seconda scena è il ritratto che il pittore ci restituisce del luogo in cui, secondo il testo teatrale vengono celebrate le nozze dei duchi regnanti: il Parco Ducale di Parma. Il Giardino Pubblico, costruito dai Farnese nella seconda metà del Cinquecento nella porzione nord-ovest del centro abitato, a ridosso del torrente, ancora oggi è un frammento intonso di paesaggio, incastonato nell'ordito urbano quale riverbero di quello del contado parmense; il parco è campagna e città contemporaneamente. «Come in sogno mi vengono incontro le porte della città – scriveva a proposito di Parma Bernardo Bertolucci nel 1962 nel testo per la voce narrante del film *Prima della Rivoluzione* – i bastioni, le barriere doganali, i campanili come minareti, le cupole come colline di pietra, i tetti grigi, le altane aperte, e giù, più giù, le strade, i borghi, le piazze. La piazza [...] E ancora la piazza. Così, in mezzo alla città, eppure così vicina ai campi che in certe notti ci arriva l'odore del fieno». L'ambientazione ideata da Sironi, dipinta nel bozzetto, sembra intrisa dell'odore del fieno di cui parla Bertolucci; essa ha un'identità sia urbana che rurale. Il pittore immagina la scena in un luogo a metà tra la strada sterrata e la piazza, affidando a tre elementi architettonici, un muro, una scalinata, un palazzo, la costruzione dello spazio. Quest'ultimo, chiuso sulla sinistra da una parete e concepito longitudinalmente aperto verso destra, ha come fondale una gradinata, metafora dei rampari che fino ai primi anni del Novecento circoscrivevano il Parco Ducale precludendo la vista oltre le mura, visione metafisica di un infinito leopardiano. La scalinata ha la funzione di tenere uniti gli elementi della composizione, palesandosi non come un basamento, ma come un movimento di terra innestato tra le strutture. La longitudinalità dello spazio scenico è amplificata dal frammento di Palazzo che Sironi posiziona a destra, le cui modanature, costituite dai marcapiani e dai marcadavanzali, sono l'ideale continuazione delle linee orizzontali della scala, poste a dilatare la spazialità. L'edificio rimanda alle architetture dipinte ne *La Città ideale* di Urbino e al contempo sembra configurarsi come la trasfigurazione di un'ala del Palazzo del Giardino, dimora estiva dei Duchi di Parma progettata dal Vignola all'interno del parco e ampliata nel Settecento, il cui partito compositivo della facciata viene riproposto nel disegno della quinta teatrale. All'orizzontalità delle strutture Sironi contrappone la verticalità di un cipresso, strategicamente posizionato nel punto di contatto del ramparo con il palazzo così da mascherarne la ridotta profondità volumetrica ed esaltarne l'astrattezza.

Ne *I Lombardi alla Prima Crociata*, l'opera in quattro atti di Temistocle Solera, musicata da Verdi, sono i due bozzetti preparatori del primo atto a fornirci l'interpretazione, compiuta dall'artista, delle tipologie architettoniche fondative del carattere della città in cui si svolge la prima parte della storia. Il dramma questa volta è ambientato a Milano intorno all'anno Mille, in piazza Sant'Ambrogio (scena I, in cui Arvino concede il perdono al fratello Pagano dopo una lite) e all'interno di un palazzo (scena II, in cui Pagano uccide suo padre). Sironi realizza i disegni delle due scene in continuità narrativa, nel linguaggio architettonico e nella concezione spaziale, immaginando un unico, dilatato, campo d'azione diviso in due contesti e due momenti. Decide che la rappresentazione teatrale della prima azione non debba

Unlike other Italian painters, whose set design activities at the Maggio were limited to references to the city in painted backdrops, Sironi transfigured urban space into theatrical space, turning architecture into an active subject of the theatrical action, thus renewing the relationship between pictorial and scenic space. In *Dottor Faust*, the Parma Act represents the paradigm of a way of composing and representing the city, exalting its uniqueness. The preparatory sketch for the second scene is the painter's depiction of the place where, according to the script, the wedding of the reigning dukes is celebrated: the Ducal Park of Parma. This Public Garden, built by the Farnese family during the second half of the 16th century in the north-west section of the city, close to the river, is still today an intact fragment of the landscape, set in the urban fabric as a reverberation of Parma's countryside; the park is simultaneously countryside and city. Bernardo Bertolucci wrote in reference to Parma in 1962 in the text for the voice of the narrator in the film *Prima della Rivoluzione*: "As in a dream, the gates of the city come to me, the bastions, the customs barriers, the bell towers like minarets, the cupolas like hills of stone, the grey roofs, the open terraces, and down below the streets, the neighbourhoods, the squares. The square [...] And once again the square. In the middle of the city, and yet so close to the fields that on certain nights the smell of hay reaches us". The stage set conceived by Sironi, as drawn in the sketch, seems to be imbued with the smell of hay that Bertolucci refers to; it has both an urban and a rural identity. The painter imagines the scene in a place somewhere between a dirt road and a square, basing the construction of the space on three architectural elements: a wall, a staircase, and a building. The latter, enclosed to the left by a wall and conceived longitudinally open to the right, has as its backdrop a flight of steps, a metaphor for the ramps that until the early 20th century surrounded the Parco Ducale, impeding the view beyond the walls, a metaphysical vision of a Leopardian infinite. The purpose of the staircase is to hold together the elements of the composition, revealing itself not as a base, but as a movement of earth inserted between the structures. The longitudinal structure of the scenic space is amplified by the fragment of the building that Sironi places to the right, and whose mouldings, consisting of stringcourses and sill markers, are the ideal continuation of the horizontal lines of the staircase, placed to dilate the space. The building recalls the architectures painted in *The Ideal City* of Urbino, yet it also seems to be the transfiguration of a wing of the Palazzo del Giardino, the summer residence of the Dukes of Parma, designed by Vignola inside the park and expanded during the 18th century, and whose facade is repeatedly proposed in the design of the theatrical scene. Sironi contrasts the horizontal nature of the structures with the vertical quality of a cypress, strategically positioned at the point of contact of the rampart with the building so as to conceal its reduced volumetric depth and exalt its abstractness.

In *The Lombards on the First Crusade*, the opera in four acts by Temistocle Solera, for which Verdi composed the music, the two preparatory sketches of the first act provide us with the artist's interpretation of the founding architectural typologies that underlie the character of the city in which the first part of the story takes place. On this occasion the action takes place at Piazza Sant'Ambrogio in Milan, around the year 1000 (scene I, in which Arvino forgives his brother Pagano after a quarrel) and inside a palace (scene II, in which Pagano kills his father). Sironi produced the sketches for the two scenes with narrative continuity, in the language of architecture and with a spatial conception, imagining a single, dilated field of action divided into two contexts and two moments. He decided that the theatrical representation of the first action should not take place in the square but rather inside the sacred building, in the

svolgersi nella piazza bensì nell'edificio sacro, nel quadriportico antistante l'ingresso alla basilica, in un luogo esterno alla chiesa e interno al complesso. Imposta la visione su una linea di rappresentazione orizzontale, scegliendo come sfondo il braccio del portico. Anche in questo episodio scenico, così come nell'Atto di Parma, il pittore chiude lo spazio sulla sinistra lasciandolo aperto verso destra; qui, al posto della cortina muraria, si eleva la facciata del Sant'Ambrogio e anziché un ramparo, a conferire longitudinalità frontale all'allestimento c'è il frammento del porticato. A fare da contrappunto alle linee orizzontali, Sironi inserisce un elemento verticale, una torre, che si staglia dietro al colonnato quale interpretazione del campanile dei Canonici. Cambia la gamma cromatica rispetto all'Atto di Parma, così come cambia l'identità dello spazio architettonico concepito, non dolce e idilliaco, ma austero e severo.

La rappresentazione teatrale della seconda azione si svolge in una delle sale della dimora medioevale di Fulco, luogo in cui si consuma un omicidio. Per stabilire una consequenzialità con l'ambientazione scenografica precedente il pittore immagina una sequenza di arcate a tutto sesto quale ideale continuazione delle campate del portico della prima scena, dello stesso colore, e con la stessa grana materica al fine di conferire omogeneità alle strutture. Lo spazio scenico che ne deriva ha l'impianto allungato di una galleria di palazzo e contemporaneamente di un'aula liturgica ove colonne dipinte hanno i capitelli analoghi, nei dettagli decorativi, a quelli delle colonne della navata centrale della chiesa ambrosiana. Nel susseguirsi dei due scenari il rapporto di interpenetrazione tra esterno e interno definisce il senso dello spazio teatrale che diventa metafora di quello architettonico del Sant'Ambrogio milanese: l'atrio allungato del quadriportico si replica internamente a definire la dimensione e il carattere spaziale della sala liturgica. Il ritmo e l'incorniciatura delle arcate esterne e dei corridoi voltati proseguono nella basilica, sottolineando la connessione tra il dentro e il fuori.

Otto anni dopo *I Lombardi* Sironi allestisce al Maggio il *Don Carlos* di Giuseppe Verdi. Dei dodici bozzetti conservati nell'archivio del teatro è quello del terzo Atto, riferito alla scena in cui i condannati del Santo Uffizio vengono messi al rogo «in una gran piazza innanzi a Nostra Donna d'Atocha cattedrale di Valladolid», a fornirci l'interpretazione di un nuovo soggetto urbano. Il pittore ambienta l'azione a ridosso del sagrato del duomo di Valladolid secondo un processo ideativo di ritenzione e decodificazione degli elementi architettonici che contraddistinguono la storica Plaza de Portugalete. La scena ha il fondale aperto, sul quale si staglia un cielo vivido e tumultuoso che l'artista disegna pervaso dalle nuvole: dal cielo 'scenderà' la voce narrante a consolare i condannati. L'impianto scenico, chiuso sulla sinistra e aperto verso destra, è contraddistinto da un podio angolare che ne occupa metà della superficie, sul quale Sironi erige la facciata di una chiesa, interpretando così il grande sagrato basamentale d'angolo su cui è stata edificata la cattedrale spagnola. Anche in questo evento teatrale viene inserito un elemento verticale, un campanile, trasposizione di quello della Parroquia Santa María de la Antigua che, nella Plaza de Portugalete si eleva a nord come un caposaldo. I brani di città ricostruiti dal pittore sul palcoscenico del teatro Comunale di Firenze rappresentano, ancora una volta, l'esito di una trasposizione scenica del contesto urbano, secondo una visione mutata delle figure dell'architettura.

quadriporticus that faces the entrance to the basilica, in a place that lies both outside of the church and inside the overall complex. He sets the view on a horizontal line of representation, choosing the branch of the portico as background. In this episode, as in the Parma Act, the painter closed the space on the left, leaving it open to the right; here, the façade of Sant'Ambrogio rises instead of the curtain wall, and in place of a rampart, the fragment of the portico confers frontal longitudinal structure to the setting. Sironi inserts a vertical element in counterpoint to the horizontal lines, a tower that stands out behind the colonnade as an interpretation of the bell tower known as Campanile dei Canonici. The chromatic range has changed from that of the Parma Act, as has the identity of the architectural space conceived, in this case not gentle and idyllic, but rather austere and severe.

The theatrical representation of the second action, which involves a murder, takes place in one of the rooms at Fulco's Mediaeval residence. In order to establish a consequential sequence with the preceding stage set, the painter devises a series of round arches as an ideal continuation of the spans of the portico of the first scene, in the same colour, and with the same material grain, so as to confer homogeneity to the structures. The resulting scenic space has the elongated layout of a gallery in a palace and, at the same time, of a liturgical hall where painted columns have similar capitals, in decorative terms, to those of the columns of the central nave of the church of Sant'Ambrogio. In the succession of the two stage sets, the interpenetration between the exterior and interior determines the sense of theatrical space, which thus becomes a metaphor for the architectural space of the Milanese church: the elongated atrium of the quadriporticus replicates internally, defining the size and spatial features of the liturgical hall. The rhythm and framing of the external arches and of the vaulted corridors continue into the basilica, underlining in this way the connection between interior and exterior.

Eight years after *The Lombards*, Sironi staged Giuseppe Verdi's *Don Carlos* at the Maggio. Of the twelve sketches kept in the archives of the theatre, it is the one for the third act that refers to the scene in which the men condemned by the Holy Office are burned at the stake "in a large square in front of Our Lady of Atocha Cathedral in Valladolid," that provides us with the interpretation of a new urban subject. The painter sets the action next to the churchyard of the Valladolid cathedral according to a creative process involving the retention and decoding of the architectural elements that characterise the historic Plaza de Portugalete. The scene has an open backdrop, on which a vivid and tumultuous sky stands out, which the artist depicted covered in clouds: the narrator's voice 'descends' from the sky to console the condemned. The stage layout, closed to the left and open to the right, is characterised by a corner podium that occupies half of the surface, on which Sironi constructed the facade of a church, thus interpreting the large parvis on which the Spanish cathedral was built. This stage set also includes a vertical element, a bell tower, transposed from that of the Parroquia Santa María de la Antigua which, in the Plaza de Portugalete, rises like a fortress to the north. The parts of the city reconstructed by the painter on the stage of the Teatro Comunale of Florence represent, once again, the result of a transposition onto the stage of the urban context, according to a transformed vision of architectural figures.

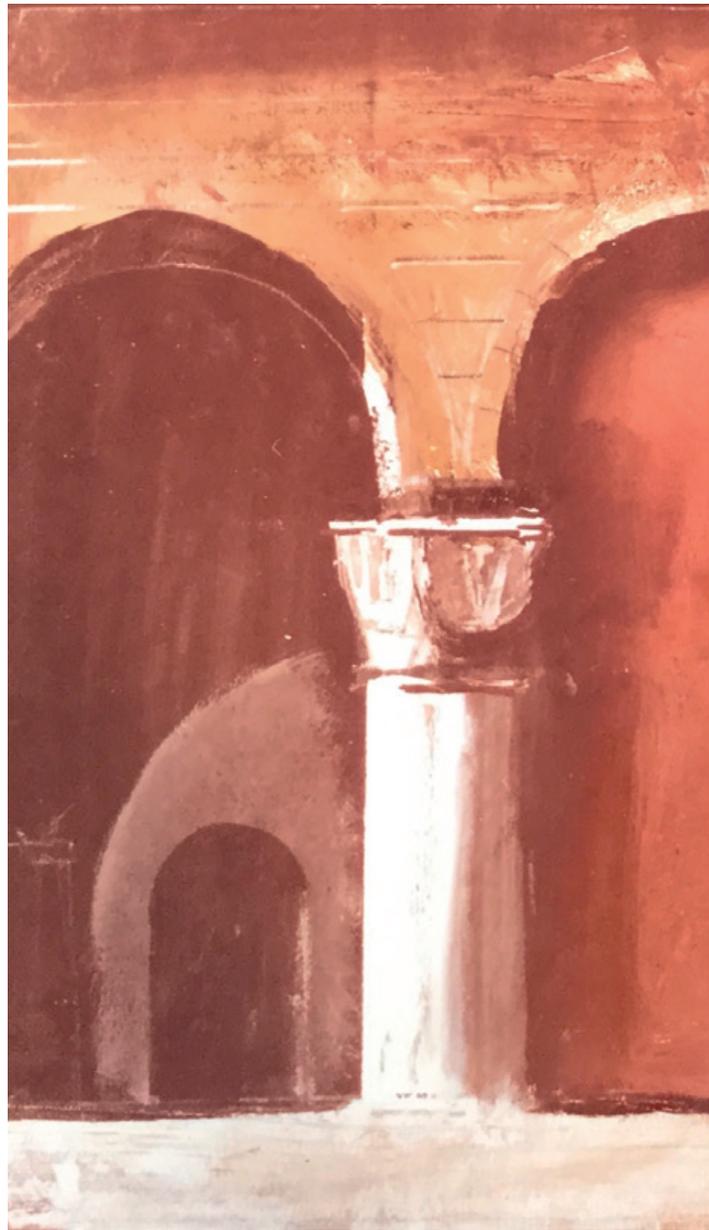
Translation by Luis Gatt

¹ Estratto di una lettera autografa di Mario Sironi datata ottobre 1942 indirizzata a Mario Labroca, sovrintendente del Teatro Comunale di Firenze organizzatore del Maggio Musicale Fiorentino dal 1936 al 1944, conservata presso l'Archivio storico del Teatro.

¹ Excerpt from a letter from Mario Sironi dated and signed October 1942 and addressed to Mario Labroca, superintendent of the Teatro Comunale of Florence, who organised the Maggio Musicale Fiorentino festival between 1936 and 1944. Kept at the Historical Theatre Archives.









The article investigates and analyses in depth the relationship between imagination and reality in the design process of John Hejduk's work, through the interpretative analysis of the project for the Botanical Towers in the Park of Belvís in Santiago de Compostela (1991-2003), attempting in this way to illuminate the relationships and systems of thought that are established in the encounter between the imaginary in architectural characters conceived as part of the series entitled *Masque*, and the tangible reality of a city that is a World Heritage Site.

John Hejduk e l'Architettura come costruzione di sistemi di pensiero John Hejduk and architecture as construction of systems of thought

Luca Cardani

Art, be it painting, literature or architecture, is the remaining shell of thought. Actual thought is of no substance. We cannot actually see thought, we can only see its remains. Thought manifest itself by its shucking or shedding of itself; it is beyond its confinement¹.

Con la potenza di questa metafora John Hejduk (1929-2000) ha spiegato il senso dell'arte come forma di conoscenza della realtà, forma di espressione e costruzione della cultura.

Attraverso l'arte il «pensiero reale» si dà nelle forme, la coscienza dei modi e dei significati dello stare al mondo che passa attraverso la storia, si trasforma in fatti di cultura, fissando nel tempo i valori e desideri di una società.

A partire dalla serie intitolata *Masque*², con riferimento alla forma teatrale inglese celebrata dagli apparati scenografici di Inigo Jones³, Hejduk avvia una ricerca sulla «autenticità dei programmi del proprio tempo»⁴, intuendo, attraverso l'analogia con il mondo del teatro, la possibilità di prefigurare un numero di caratteri architettonici in grado di rispecchiare la vita degli abitanti e un pensiero sull'abitare.

Ciò che Hejduk ammira ed estrae dal lavoro di fabbricazione del *Masque* seicentesco inglese è proprio la messa in rappresentazione attraverso i linguaggi dell'arte teatrale della complessità dei modi di pensare e di sentire di un'epoca. Creare sistemi rappresentativi corrispondenti ai sistemi di pensiero della società perché possa avvenire un rispecchiamento, perché possa provocare emozioni che trascinano verso un ampliamento della coscienza collettiva, «perché possano provocare vita»⁵.

E così Hejduk descrive la missione dell'architettura del proprio

Art, be it painting, literature or architecture, is the remaining shell of thought. Actual thought is of no substance. We cannot actually see thought, we can only see its remains. Thought manifest itself by its shucking or shedding of itself; it is beyond its confinement¹.

It is with the force of this metaphor that John Hejduk (1929-2000) explained the meaning of art as a form of knowledge of reality, as a form of expression and construction of culture.

Through art, "real thought" is expressed in the forms, in the awareness of the ways and meanings of being in the world that passes through history, and is transformed into facts of culture, establishing in time the values and the desires of a society.

Starting from the series entitled *Masque*², which refers to the English theatrical form celebrated by the set designs of Inigo Jones³, Hejduk begins a research on the "authenticity of the programs of his own time"⁴, intuitively understanding, through an analogy with the world of the theatre, the possibility of anticipating a number of architectural characters that are able of reflecting the life of the inhabitants and an idea of dwelling.

What Hejduk both admires and takes from the set construction of the 17th-century English *Masque* is precisely the representation, through the languages of the performing arts, of the complexity of the ways of thinking and feeling that represent an era. To create representative systems that correspond to the systems of thought of a society, so that a process of mirroring can take place, so that it can provoke emotions that pull towards a widening of the collective consciousness, "so that they can provoke life"⁵.

Hejduk describes the mission of the architecture of his time in the



49



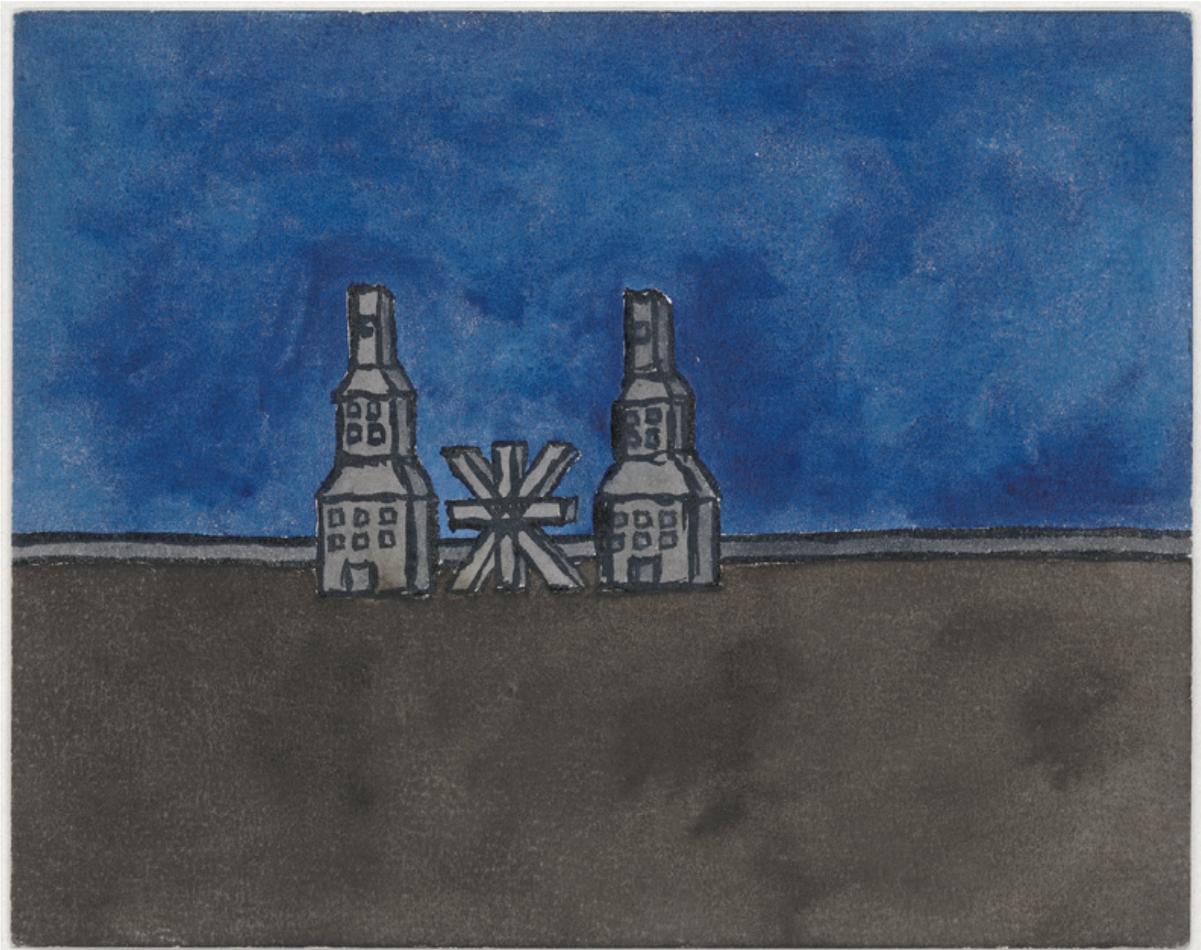
21
21
21
42
642
1284

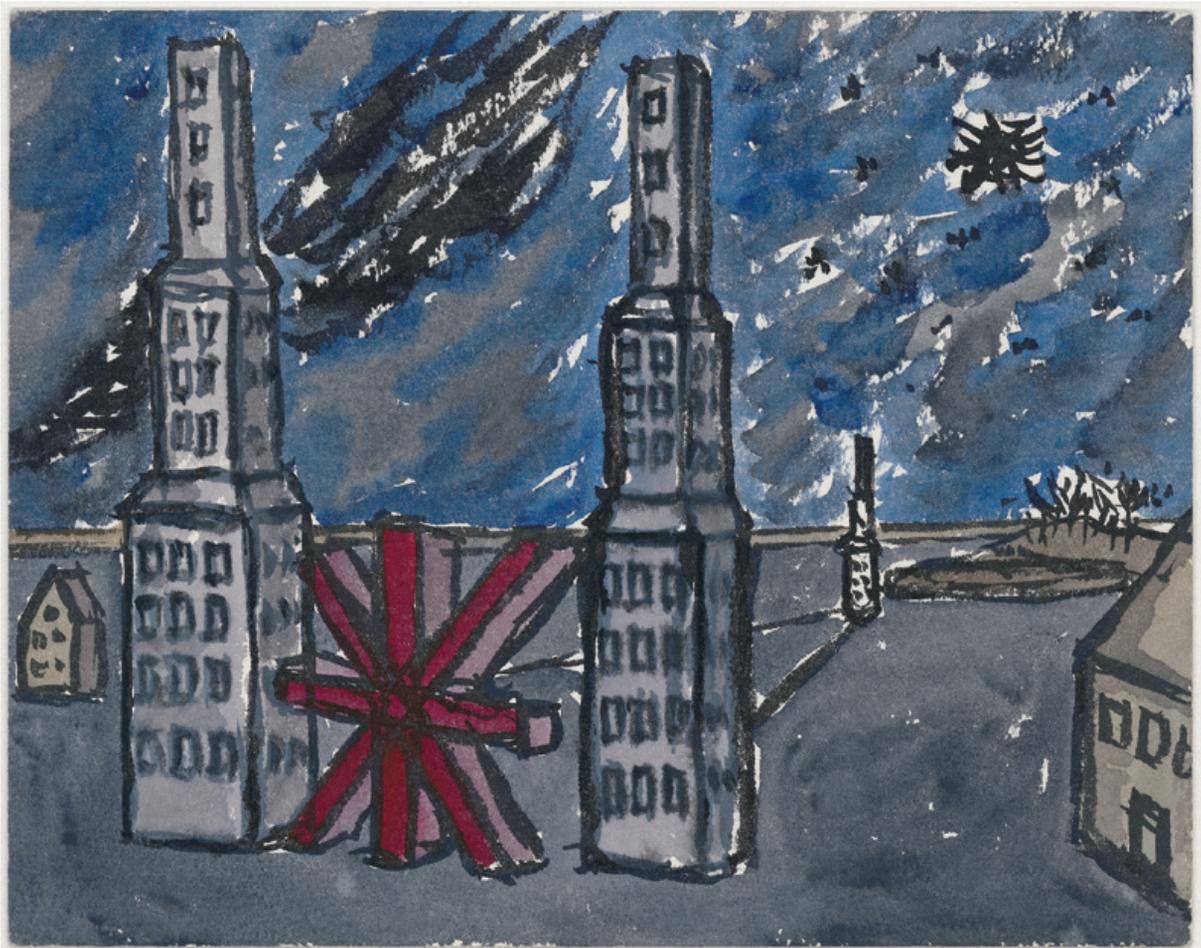
| 21 | | 21 |
7

(49)

NY

SANTIAGO
MADRID / HOLLY





tempo: «It is the time for searching for really unspecified yet to be born programs relative to our issues of our time. That's sort of what architecture means to me»⁶.

Quando parla della ricerca di programmi “non ancora specificati” ma relativi al proprio tempo, riporta l'architettura nel mondo dell'arte, nelle produzioni dell'immaginario che offrono una realtà altra, necessaria a rappresentare ciò che ancora non ha preso forma.

Hejduk immagina e progetta così una lista di più di 400 caratteri architettonici, uno per ogni abitante e per ogni istituzione, in grado di manifestare la cultura di comunità di invenzione, prefigurazioni radicate su significati originari del vivere civile.

La messa in scena di questi personaggi/architetture sullo sfondo fisso di città reinventate, racconta così attraverso il dialogo tra i loro ruoli, una possibile cultura dell'abitare, espressa dai legami tra abitante ed edificio, tra rito e architettura, tra cultura e città.

A Santiago de Compostela l'occasione di un progetto per un museo botanico, tra gli interventi del Plan Especial⁷ per la valorizzazione del centro storico, ha permesso l'incontro tra questo immaginario di caratteri/personaggi architettonici, e la città reale, una scena fissa dove costruire l'azione con le architetture del suo repertorio.

La ricerca del carattere del luogo, un valore intimo pervasivo della città che Hejduk descrive come «aura»⁸, passa nel processo progettuale attraverso una straordinaria abilità di costruire tele di intuizioni analogiche con i frammenti del patrimonio intellettuale/rappresentativo della città e la concretezza dei fatti del suo patrimonio architettonico.

Dall'incontro tra il luogo – un'area alla testa di un parco botanico di 650 metri⁹ che scende lungo la valle di Belvís tra i complessi murari della città storica ad ovest e un sistema di conventi ad est – e il suo cast di architetture ‘in provetta’, Hejduk sceglie la figura di una torre binata, apparsa anche in altri progetti in contesti reinventati¹⁰, per costruire relazioni a distanza con cui sviluppare i principali temi che legano il progetto alla cultura di Santiago.

Il primo è appunto quello delle torri come tipo risolutivo del rapporto tra città e territorio.

Le torri binate, accoppiate lungo un asse di simmetria che traccia una direzione di continuità dalla città antica alla campagna attraverso il parco lineare di Belvís, costruiscono una porta urbana, un edificio rappresentativo del luogo di incontro tra parti della città.

Le due torri si rivolgono verso il fondo valle per presentarsi a chi arriva, per guardare ed esser viste a distanza, inserendosi, grazie ad un attento lavoro sulle proporzioni¹¹, nel carattere turrato della città composta di recinti murari da cui si elevano torri e campanili.

Attraverso la figura di una torre per una città di torri Hejduk evoca così una relazione storica della città con il suo paesaggio, in cui le torri del parco botanico, collocate in un luogo significativo, appaiono come una riduzione a monumento, più che vero e proprio edificio, del carattere del luogo.

Le torri binate stabiliscono rimandi alla memoria compostelana, di cui il più evidente è certamente legato alle torri della facciata della Cattedrale, soglia sacra del cammino dei pellegrini, che a sua volta rimanda ad altri significati, poiché Hejduk possiede «la consapevolezza che ogni luogo contiene un mondo fatto di ulteriori luoghi vincolati tra loro»¹².

Le ragioni architettoniche, urbane e figurative delle torri binate conducono così, infine o forse proprio alla genesi del progetto, alla costruzione del tema simbolico del “doppio”, come coppia di identici.

following manner: “It is the time for searching for really unspecified yet to be born programs related to our issues of our time. That's sort of what architecture means to me”⁶.

When he speaks of searching for “unspecified programs”, yet related to our time, he brings architecture back into the world of art, into the productions of the imagination that offer another reality, necessary for representing what has not yet taken shape.

Hejduk thus imagines and designs a list of more than 400 architectural characters, one for each inhabitant and for each institution, capable of manifesting the culture of communities of invention, anticipations rooted in original meanings of civil living.

The staging of these characters/architectures on the fixed background of reinvented cities, narrates a possible culture of living through the dialogue between their roles, expressed in the links between inhabitant and building, between ritual and architecture, between culture and city.

In Santiago de Compostela, the occasion of a project for a botanical museum, to be undertaken as part of the interventions of the Plan Especial⁷ for the enhancement of the historical centre, permitted the meeting between this imaginary made of characters/architectural characters and the actual city, a stage where he could construct the action with the architectures of his repertoire.

The search for the character of place, an intimate and pervasive value of the city that Hejduk describes as an “aura”⁸, is expressed in the design process through an extraordinary ability to construct canvases of analogical insights with the fragments of the city's intellectual/representational heritage and the tangible substance of the facts of its architectural heritage.

From the encounter between the place – an area on one extreme of a 650-metre botanical park that descends along the Belvís valley among the walls of the historic city to the west and a series of convents to the east – and its cast of “test-tube” architectures, Hejduk chooses the figure of a twin tower, which also appears in other projects in reinvented contexts¹⁰, to construct relationships at a distance through which to develop the main themes that connect the project to the culture of Santiago.

The first is precisely that of the towers as a type that resolves the relationship between city and territory.

The twin towers, coupled along a symmetrical axis that establishes a direction of continuity from the ancient city to the countryside through the linear park of Belvís, construct an urban gate, a building that represents the meeting place for different parts of the city. The two towers are oriented towards the valley floor in order to present themselves to those who arrive, to look out and be seen from a distance, inserting themselves, thanks to a careful attention to proportions¹¹, in the turreted character of the city, composed of walled enclosures from which rise belfries and towers.

Through the figure of a tower for a city of towers, Hejduk evokes a historical relationship of the city with its landscape, in which the towers of the botanical park, placed in a significant location, appear as a reduction to a monument, rather than an actual building, of the character of the place.

The twin towers establish references to the memory of Santiago de Compostela, the most obvious of which is certainly connected to the towers of the facade of the Cathedral, the sacred goal of the pilgrim's journey, which in turn refers to other meanings, since Hejduk possesses “the awareness that every place contains a world made up of other places which are also linked together”¹².

The architectural, urban and figurative reasons for the twin towers thus lead, at the end, or perhaps rather at the genesis of the project, to the construction of the symbolic theme of the “double”, as a pair of identicals.

The figure of the double is obtained through the symmetry and

La figura del doppio è ottenuta con la simmetria e specularità delle figure, dove il problema della riconoscibilità come unico edificio, in assenza di un basamento, è risolto dal rapporto di prossimità tra le forme della coppia.

La misura del vuoto tra le torri infatti contiene il profilo di una terza identica torre rovesciata, che enfatizza l'andamento crescente dello spazio tra le due e quello decrescente della loro costruzione.

Il carattere della torre, analogamente a quelle della cattedrale, è infatti rievocato attraverso la sovrapposizione delle principali parti costitutive, cui corrisponde una diminuzione proporzionale verso l'alto, per rastremare la figura in un volume senza spezzature, conferendogli una forma compiuta unitaria.

La specularità del pieno e del vuoto induce così ad un'interrogazione sui diversi valori che può assumere la stessa figura raddoppiata, costruendo binomi, coppie di identici/opposti, una condizione di ambiguità il cui senso è contenuto nel passaggio dall'uno all'altro.

E così la forma costruita mette in opera la condizione binaria per esprimere, attraverso il rimando ai temi del padiglione espositivo e della memoria della città, il carattere dell'edificio.

Le due identiche torri sono infatti realizzate con materiali costruttivi differenti.

L'una è opaca, chiusa, interamente rivestita in lastre di pietra a rinforzare un'armatura di ferro che protegge un luogo buio trafitto dalla luce di poche quadrate finestre; l'altra completamente trasparente, con una struttura aperta a telaio rivestita da pannelli di vetro, evoca il carattere delle serre e uno spazio destinato a mostrarsi e a mostrare.

La contrapposizione di questi caratteri delle torri, unite al centro da un piccolo atrio cubico riflettente in lamiera zincata, esprime così simbolicamente la relazione tra antico e nuovo che caratterizza tutti gli interventi del Plan Especial, unendo idealmente in questo luogo, la città storica di pietra, compatta e chiusa dalle mura e dai recinti, e la città moderna in vetro aperta verso le relazioni con il territorio e la natura, riversandone continuamente i significati dell'una nell'altra.

Le torri del museo botanico per il parco di Belvís, sviluppate fino al progetto esecutivo¹³, sono rimaste poi nell'immaginario della città per più di 10 anni fino ad esser realizzate postume in memoria della scomparsa di John Hejduk nel 2000, da Peter Eisenman, che le ha ricollocate nel progetto per la Cidade da Cultura da Galiza¹⁴.

In questa trasposizione le Torri Hejduk hanno acquistato un ruolo simbolico, come parte di quell'operazione concettuale di rispecchiamento della memoria della città messa in opera da Eisenman, a scapito di un rapporto morfologico più significativo con le forme della città della originaria collocazione. Ciò che non è andato perduto è però il loro carattere, che anzi si è specificato avvicinandosi alla realtà e conformandosi nella materia costruita.

Questo progetto ripresentandosi così come Hejduk lo aveva lasciato, eccetto pochissimi adattamenti, dimostra così la potenza ideativa di un possibile modo di intendere l'architettura e il suo rapporto con la realtà: un'architettura concepita senza compromessi nello spazio dell'immaginario in cui esprimere la generalità dei suoi caratteri fondamentali, che possono arricchirsi costruendo sistemi di pensiero che la legano al tempo e ai luoghi, per rappresentare una coscienza comune.

Secondo Jacques Le Goff: «Una società non può vivere senza obiettivi e neppure senza sogni. La storia di questi sogni è la storia dell'immaginario. La storia di questi obiettivi è la storia dei valori»¹⁵.

specularity of the figures, in which the problem of its recognisability as a single building, in the absence of a base, is solved through the relationship of proximity between the forms of the pair.

The measure of the void between the towers in fact contains the outline of a third identical inverted tower, which emphasises the increasing tendency of the space between the two and the decreasing tendency of their construction.

The character of the tower, like those of the cathedral, is in fact evoked through the overlapping of the main parts that constitute it, resulting in a proportional decrease towards the top, in order to taper the figure into a volume without breaks, giving it a complete and unitary form.

The mirroring of solid and void induces a questioning concerning the different values that the same doubled figure can assume, constructing couples, pairs of identicals/opposites, a condition of ambiguity whose meaning is contained in the passage from one to the other.

In this way the constructed form puts into operation the binary condition for expressing, through the reference to the themes of the exhibition pavilion and of the memory of the city, the character of the building.

The two identical towers were in fact constructed using different building materials.

One is opaque, closed, entirely clad in stone slabs which reinforce an iron armour that protects a dark place which is penetrated by light from a few square windows; the other is completely transparent, with an open frame structure covered in glass panels which evokes the features of a greenhouse, of a space destined to both show itself and to display.

The juxtaposition of the characters of the towers, joined at the center by a small reflecting cubic atrium clad in galvanized sheet, thus symbolically expresses the relationship between the old and the new that characterises all the interventions of the Plan Especial, ideally bringing together in this place the historic city of stone, compact and enclosed by walls and fences, and the modern city of glass open to the interaction with the territory and with nature, with meanings flowing continuously between one and the other.

The towers of the botanical museum for the park of Belvís, which had been developed as far as the executive project¹³, remained in the city's imaginary for more than 10 years, until they were finally constructed, posthumously and in memory of John Hejduk, in the year 2000, by Peter Eisenman, who relocated them within the project for the Cidade da Cultura da Galiza¹⁴.

Through this transposition, the Hejduk Towers acquired a symbolic value, as part of the conceptual operation of mirroring the memory of the city carried out by Eisenman, at the expense of a more significant morphological relationship with the form of the city that would have resulted from the original location. What was not lost, however, is their character which, in fact, in coming closer to reality and in adapting to the built matter, also became more explicit.

With a few exceptions, this project is presented as Hejduk had intended it, thus demonstrating the conceptual power of a possible way of understanding architecture and its relationship with reality: an architecture conceived without compromises in the space of the imagination through which to express the general nature of its fundamental characters, which can be further enhanced by constructing systems of thought that connect it to time and place, so as to represent a common consciousness.

According to Jacques Le Goff: "A society cannot live without goals, nor without dreams. The history of these dreams is the history of the imaginary. The history of these goals is the history of values"¹⁵.

John Hejduk è allora, io credo, uno di quegli architetti che ha lavorato per la storia dei valori attraverso la storia dell'immaginario, scavando nelle pieghe d'ombra dell'inconscio collettivo per illuminare i sogni e restituirli come forme nel mondo. Camminando sul filo tra realtà e immaginazione la sua opera si carica di un senso progressivo, come tante opere d'arte che non sono destinate a dare risposte immediate e grazie a questa pazienza costruiscono pezzi della realtà che possono aver valore per tutti i tempi.

I cannot do a building without building a new repertoire of characters of stories of language and it's all parallel. It's not just building per se. It's building worlds¹⁶.

John Hejduk is, I believe, one of those architects who has worked on behalf of the history of values through the history of the imaginary, digging into the shadowy folds of the collective unconscious in order to illuminate dreams and return them into the world as forms. Walking on the thin line between reality and imagination, his work is charged with a progressive sense, like many other works of art that are not intended to provide immediate answers and which, thanks to this patience, construct pieces of reality that are bearers of value for all ages.

I cannot do a building without building a new repertoire of characters of stories of language and it's all parallel. It's not just building per se. It's building worlds¹⁶.

Translation by Luis Gatt

¹ J. Hejduk, *Evening in Llano*, in J. Hejduk, R. Henderson, *Education of an architect: The Irwin S. Chanin School of architecture of the Cooper Union*, a cura di E. Diller, D. Lewis, K. Shkapich, Rizzoli, New York 1988, pp. 340-341.

² L'opera di Hejduk è scandita da ricerche teorico-progettuali, raccolte in serie con titoli e anni di durata, che affrontano alcuni temi dell'architettura fino a fissarne le conclusioni attraverso esperimenti progettuali. La settima fase dal 1979-1983 è intitolata *Masques: New York-Berlin*. La suddivisione in fasi è riportata dallo stesso Hejduk nell'articolo *Aspects of Segments*. Cfr. J. Hejduk, *Mask of Medusa. Works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1985, p. 23.

³ «*masques*, che erano in voga alla corte di Enrico VIII, furono rappresentati raramente durante il regno Elisabetta. Ma quando Giacomo I salì al trono l'allestimento dei *masques* venne ripreso con particolare splendore. Sotto il suo regno veniva allestito in media un *masque* all'anno. [...] Per l'allestimento di queste produzioni venivano stanziati somme enormi. [...] La maggior parte dei *masques* presentati alla corte degli Stuart fu scritta da Ben Jonson mentre le scenografie erano disegnate da Inigo Jones». Cfr. O.G. Brockett, *Storia del teatro*. Edizione italiana a cura di C. Vicentini, Marsilio Editori, Venezia 1988, pp. 210-213.

⁴ «The *Masques* have to do with a search for new, authentic programs. [...] I am looking for those programs that are authentic». J. Hejduk, *John Hejduk-WORKS 1950-1983*, a cura di T. Boga, ETH Zurich, Zurich 1983, pagine non numerate.

⁵ «It is essential that the Architect creates works that are though provoking, sense provoking, and ultimately life provoking». Cfr. J. Hejduk, *Berlin Night*, nai010 Uitgevers, Rotterdam 1993, pagine non numerate.

⁶ J. Hejduk, D. Shapiro, *Conversation between John Hejduk and David Shapiro "The Architect Who Drew Angels"*, in «A+U», n. 244, 01-1991, p. 61.

⁷ Per un approfondimento riguardante le idee e i progetti sviluppati in questo piano. Cfr. C.M. Aris, *Santiago de Compostela. La ciudad Historica como Presente*, Consorcio de Santiago, Ediciones del Serbal, Barcelona 1995; A. Angellillo, C.Q. Eiras, *Santiago de Compostela: una politica di progetti*, in «Casabella», n. 618, 1994.

⁸ J. Hejduk, D. Shapiro, cit., p. 61.

⁹ Progettato da Joseph Kleihues all'interno degli interventi del Plan Especial. Lo stesso Kleihues invita Hejduk a progettare il museo botanico unico edificio all'interno del parco botanico scientifico.

¹⁰ Le torri compaiono nel progetto intitolato *Berlin Night*, come edifici per i laboratori di ricerca del Museo Ebraico, che si estende su una vasta area con una serie di edifici, all'interno della quale le torri binate costruiscono una triangolazione a distanza con l'analoga, ma singola, torre per la protezione della memoria.

¹¹ Sulla calibrazione dei rapporti di altezza e dimensionamento del progetto, cfr. A. Sanmartín, *¿Miedo a significar?*, in «BAU 016, Revista de los Colegios de Arquitectos de Cantabria, Castilla y León Este, y León», 1997.

¹² R. Rizzi, S. Pisciella, *John Hejduk: Bronx. manuale in versi*, Mimesis, Udine 2020.

¹³ La realizzazione del progetto esecutivo è stata affidata da Hejduk allo studio di Barcellona di Antonio Sanmartín, Elena Canovàs e Leonardo Rietti, che ha seguito le fasi di sviluppo del progetto in contatto con Hejduk. Lo stesso studio sarà poi incaricato per la realizzazione alla Città della Cultura della Galizia, compiuta tra il 2000 e il 2003. Progetto preliminare: John Hejduk/Antonio Sanmartín G. de Azcón-Leo Rietti; progetto definitivo ed esecutivo: Antonio Sanmartín G. de Azcón, Elena Cánovas Méndez (aSZ arquitects); direzione dei lavori: Antonio Sanmartín G. de Azcón, Elena Cánovas Méndez (aSZ arquitects).

¹⁴ Le torri sono state realizzate in memoria di Hejduk come primo intervento del grande progetto per la Città della Cultura della Galizia, posta su una collina di fronte al centro storico di Santiago de Compostela. Le torri sono destinate a padiglione espositivo per eventi e installazioni artistiche temporanee, oltre a contenere nel piano interrato i locali degli impianti tecnici che alimentano la Città della Cultura e l'accesso ai condotti che da qui si diramano.

¹⁵ J. Le Goff, *Storia delle idee*, Treccani, 2020, p. 111.

¹⁶ J. Hejduk, D. Shapiro, cit., p. 61.

¹ J. Hejduk, *Evening in Llano*, in J. Hejduk, R. Henderson, *Education of an architect: The Irwin S. Chanin School of architecture of the Cooper Union*, E. Diller, D. Lewis, K. Shkapich (eds.), Rizzoli, New York 1988, pp. 340-341.

² Hejduk's work is marked by his theoretical-design research, collected in series with titles and years of duration, which address certain themes of architecture until setting their conclusions through design experiments. The seventh phase, which goes from 1979 to 1983, is entitled *Masques: New York-Berlin*. The division into phases is pointed out by Hejduk himself in the article *Aspects of Segments*. See J. Hejduk, *Mask of Medusa. Works 1947-1983*, Rizzoli, New York 1985, p. 23.

³ «Although *masques* had been popular at the court of Henry VIII, they were rarely given during the reign of Elizabeth [...] When James I came to the throne, *masques* were revived with ever-increasing splendor. Under James I an average of one *masque* was performed each year. [...] Enormous sums of money were devoted to these productions. [...] Most of the *masques* presented at the Stuart court were written by Ben Jonson, while the sets were designed by Inigo Jones". See O.G. Brockett, *Storia del teatro*. Italian version edited by C. Vicentini, Marsilio Editori, Venezia 1988, pp. 210-213.

⁴ «The *Masques* have to do with a search for new, authentic programs. [...] I am looking for those programs that are authentic". J. Hejduk, *John Hejduk-WORKS 1950-1983*, T. Boga (eds.), ETH Zurich, Zurich 1983, pages not numbered.

⁵ «It is essential that the Architect creates works that are though provoking, sense provoking, and ultimately life provoking". See J. Hejduk, *Berlin Night*, nai010 Uitgevers, Rotterdam 1993, pages not numbered.

⁶ J. Hejduk & D. Shapiro, 'Conversation between John Hejduk and David Shapiro "The Architect Who Drew Angels"', in *A+U*, n. 244, 1991, p. 61.

⁷ For an in-depth analysis of the ideas and projects developed in this plan, see C.M. Aris, *Santiago de Compostela. La ciudad Historica como Presente*, Consorcio de Santiago, Ediciones del Serbal, Barcelona 1995; A. Angellillo, C.Q. Eiras, 'Santiago de Compostela: una politica di progetti', in *Casabella*, n. 618, 1994.

⁸ J. Hejduk & D. Shapiro, *Op.cit.*, p. 61.

⁹ Designed by Joseph Kleihues as part of the interventions of the Plan Especial. Kleihues invited Hejduk to design the botanical museum, which is the only building within the scientific botanical park.

¹⁰ The towers appear in the project entitled *Berlin Night*, as buildings for the research laboratories of the Jewish Museum, which extends over a large area with a series of buildings, in which the twin towers form a triangle at a distance with the similar, yet single tower for the safeguarding of memory.

¹¹ Regarding the measurements of the height ratios and the scaling of the project, see: A. Sanmartín, '¿Miedo a significar?', in *BAU 016, Revista de los Colegios de Arquitectos de Cantabria, Castilla y León Este, y León*, 1997.

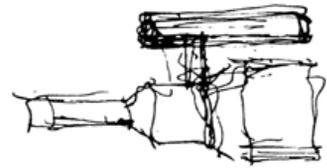
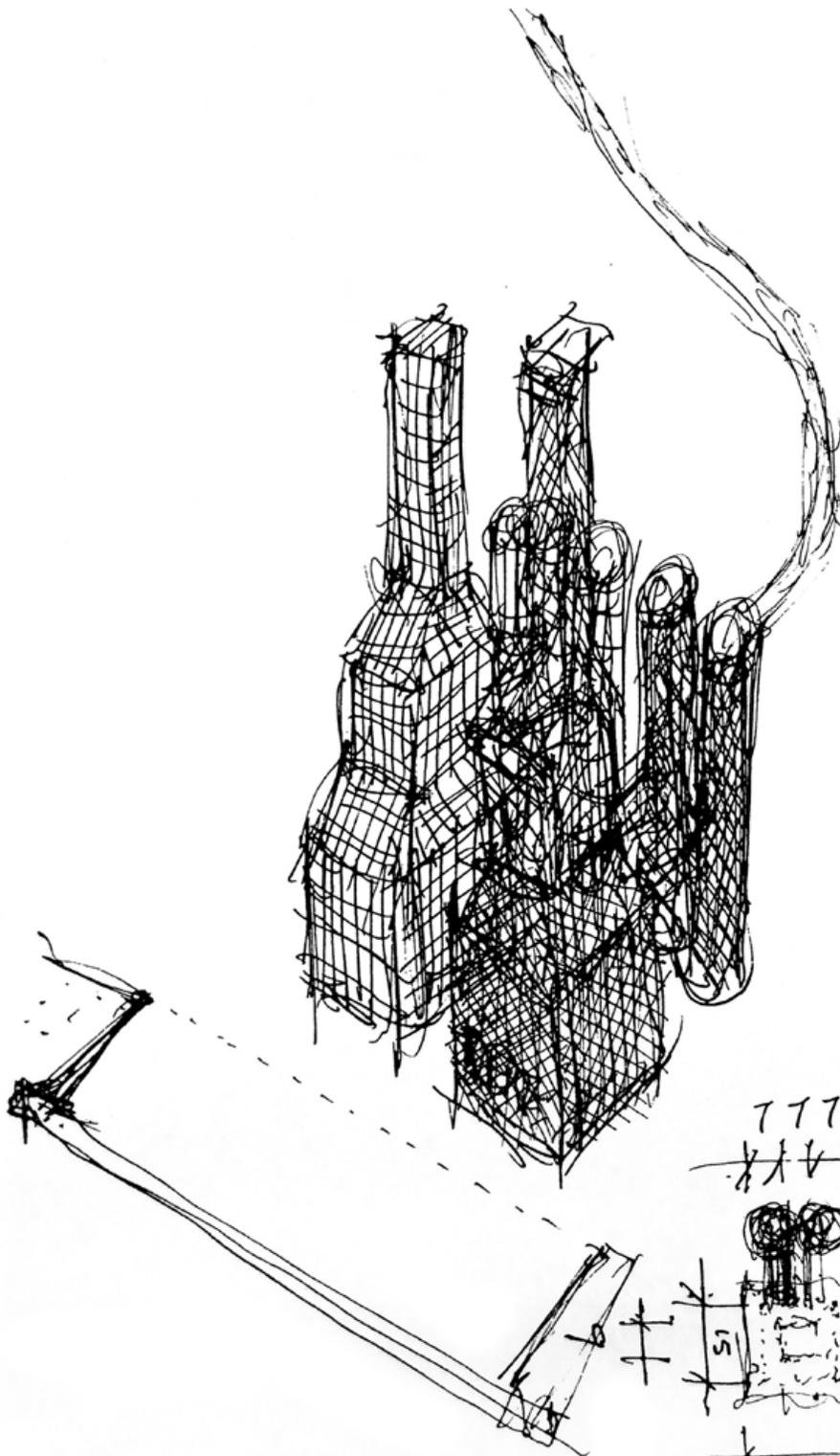
¹² R. Rizzi, S. Pisciella, *John Hejduk: Bronx. Manuale in versi*, Mimesis, Udine 2020.

¹³ The carrying out of the executive project was entrusted by Hejduk to the Barcelona studio of Antonio Sanmartín, Elena Canovàs and Leonardo Rietti, who undertook the phases of development of the project in collaboration with Hejduk. The same studio would later also be assigned to carry out the City of Culture of Galicia, executed between 2000 and 2003. Preliminary project: John Hejduk/Antonio Sanmartín G. de Azcón-Leo Rietti; final and executive project: Antonio Sanmartín, G. de Azcón, Elena Cánovas Méndez (aSZ arquitectes); supervision of works: Antonio Sanmartín, G. de Azcón, Elena Cánovas Méndez (aSZ arquitectes).

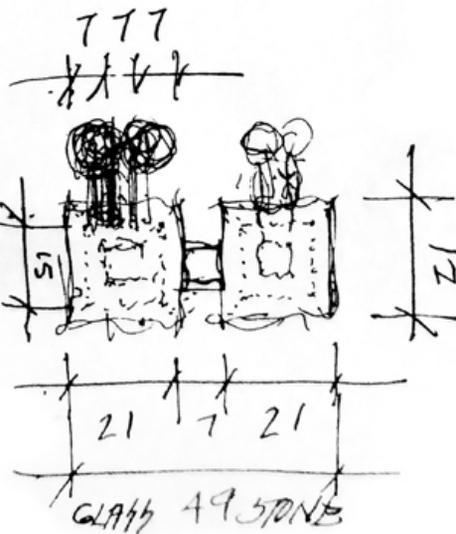
¹⁴ The towers were built in memory of Hejduk as the first intervention of the great project for the City of Culture of Galicia, which is located on a hill opposite the historic center of Santiago de Compostela. The towers are intended to serve as an exhibition pavilion for events and temporary art installations. In addition to this they contain in the basement the rooms of the technical installations that power the City of Culture and the access to the ducts which branch off from there.

¹⁵ J. Le Goff, *Storia delle idee*, Treccani, 2020, p. 111.

¹⁶ J. Hejduk & D. Shapiro, *Op.cit.*, p. 61.



CONIC
STONE FILTER
STEEL
GLASS BOTTLE



SPRINTING DE COMPOSTELLA.
EDIFICIO COMPLEX.

p. 135

John Hejduk, Schizzo di studio delle torri, Complesso Botanico di Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Spagna, 1991 o 1992, inchiostro su carta, 21.4 x 16.1 cm (irregolari), DR1998:0124:010, John Hejduk fonds Canadian Centre for Architecture © CCA

pp. 136-137

John Hejduk, Dipinto per Berlin Night rappresentante il Jewish Museum: Buildings of Research and Structure of Witness, 1989, acquerello su carta, montato su tavola, 21.5 x 27 cm, DR1998:0120:013, John Hejduk fonds Canadian Centre for Architecture © CCA

John Hejduk, Dipinto per Berlin Night rappresentante il Jewish Museum: Buildings of Research, Structure of Witness, and Tower for the Protection of Memories, 1989, acquerello su carta, montato su tavola, 21.5 x 27 cm, DR1998:0120:014, John Hejduk fonds Canadian Centre for Architecture © CCA

p. 141

John Hejduk, Schizzi di studio del dimensionamento delle torri, Complesso Botanico di Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Spagna, 1991 - 1993, inchiostro su carta, © Antonio Sanmartín-Elena Canovas / AZCON architectures-aSZ Arquitectes Archive

pp. 142-143

John Hejduk con Antonio Sanmartín, Elena Cánovas Mendez e Leonardo Rietti, Dettagli costruttivi esecutivi per le Torres Hejduk alla Città della Cultura della Galizia, Spagna, 2001. © Antonio Sanmartín-Elena Canovas / AZCON architectures-aSZ Arquitectes Archive

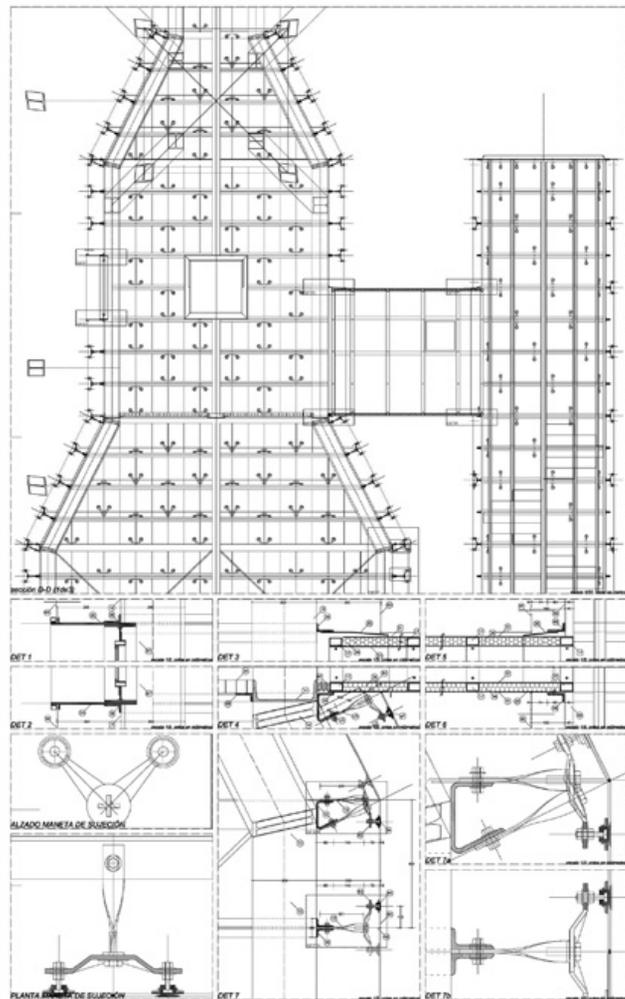
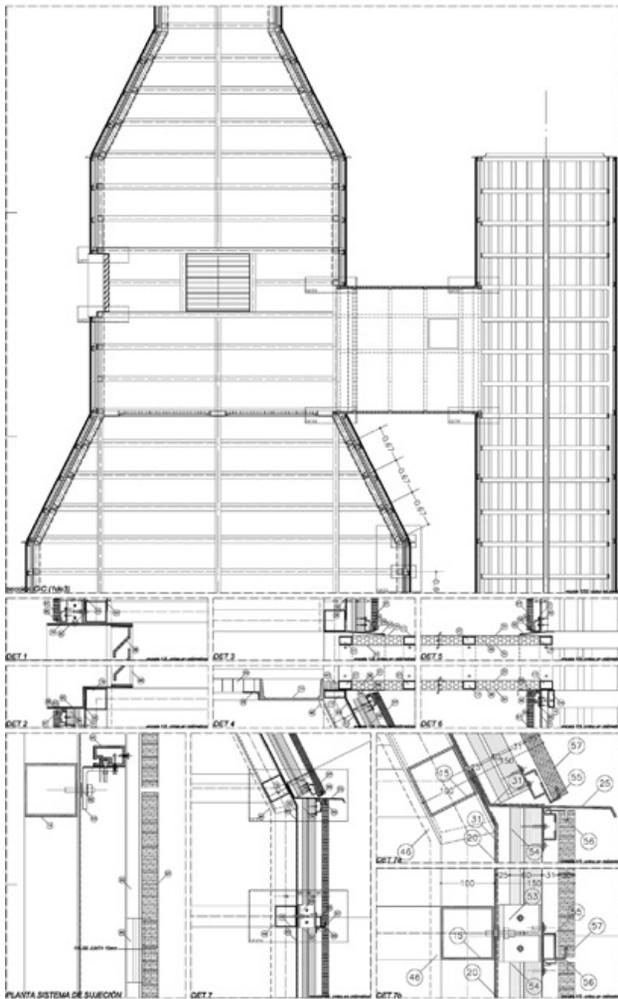
Foto delle Torri Hejduk alla Città della Cultura della Galizia, 2021.

Photo © Marco Menghi

pp. 144-145

Foto delle Torri Hejduk dopo la realizzazione alla città della cultura della Galizia, 2003. Photo © Manuel Vicente

John Hejduk, Schizzi e annotazioni di studio sul posizionamento delle Torri Botaniche nel Parco di Belvis, Spagna, tra il 1991 e 1993, © Antonio Sanmartín-Elena Canovas / AZCON architectures-aSZ Arquitectes Archive







Shortly after his arrival in Palestine, in 1934, Erich Mendelsohn was commissioned by Salman Schocken to build a villa and library in the Rehavia neighborhood in Jerusalem. The Schocken Library, which also houses the Research Institute for Hebrew Poetry, is one of the architect's first works in the Holy Land and represents a "cornerstone" of the wishes for a material and spiritual reconstruction of Palestine.



La Biblioteca Schocken di Erich Mendelsohn a Gerusalemme The Schocken Library by Erich Mendelsohn in Jerusalem

Edoardo Cresci

Ich suche allerlanden eine Stadt,
Die for der Pforte einen Engel hat¹.

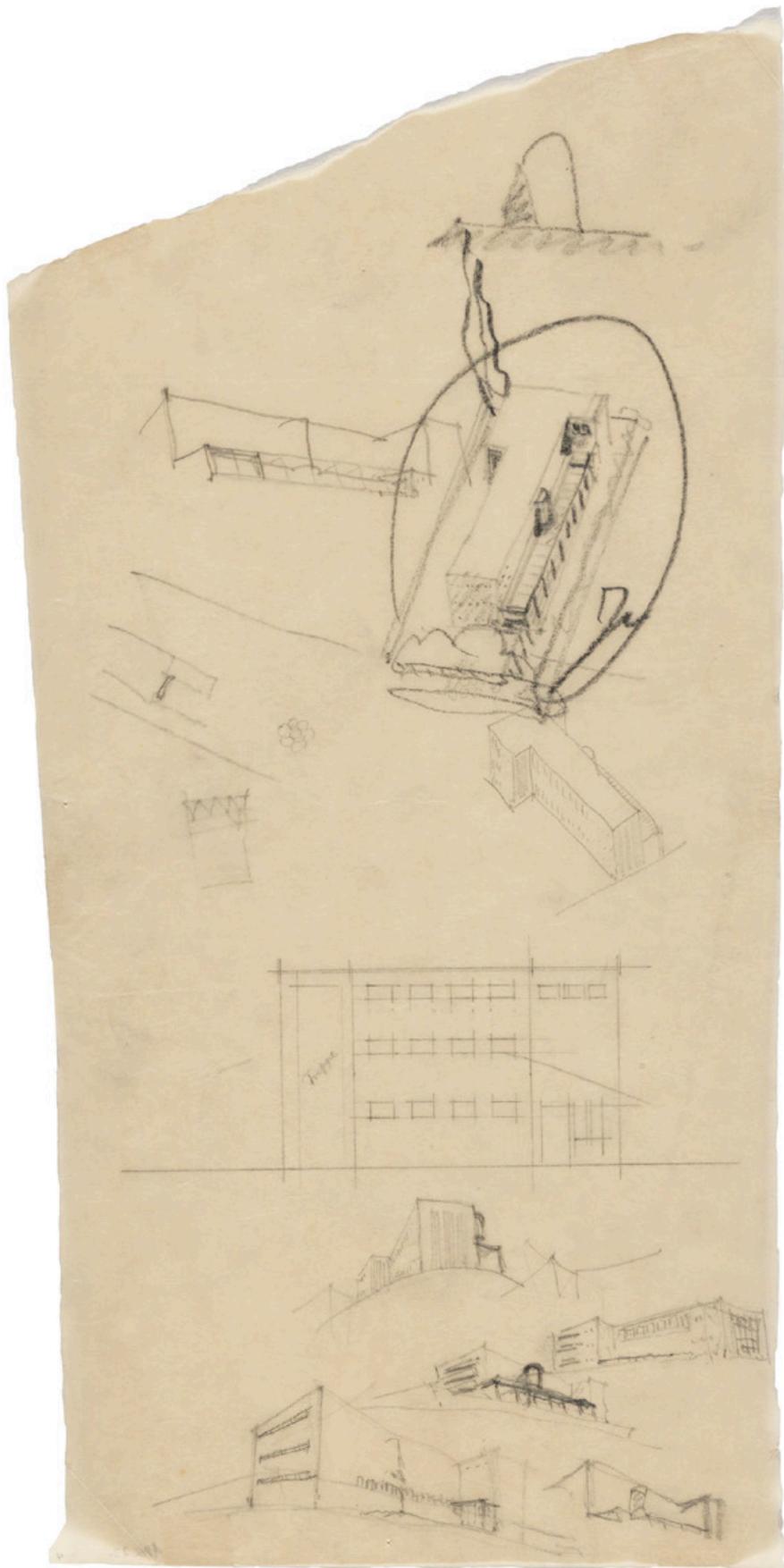
Rembrandt non ha mai smesso di ritrarre l'interno della locanda di Emmaus, la stanza, a pochi chilometri da Gerusalemme, dove Cristo risorto si è rivelato ai due pellegrini che hanno offerto lui ospitalità. Oltre a quattro dipinti, numerose incisioni e disegni rimangono a testimonianza di un'indagine lunga più di trenta anni che ha avuto come oggetto uno dei passi più celebri e misteriosi del Vangelo secondo Luca. Dei dipinti, l'ultimo realizzato è forse il più ambizioso, quello che cerca di cogliere, in un unico momento, lo svelarsi e il velarsi della Verità tra una luce terrena e una luce ultraterrena².

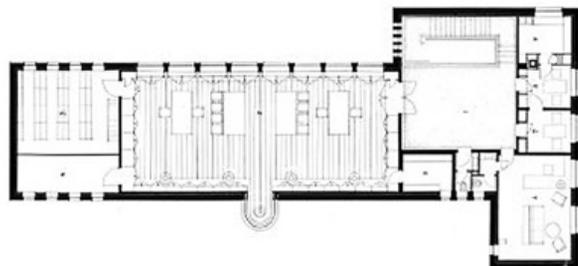
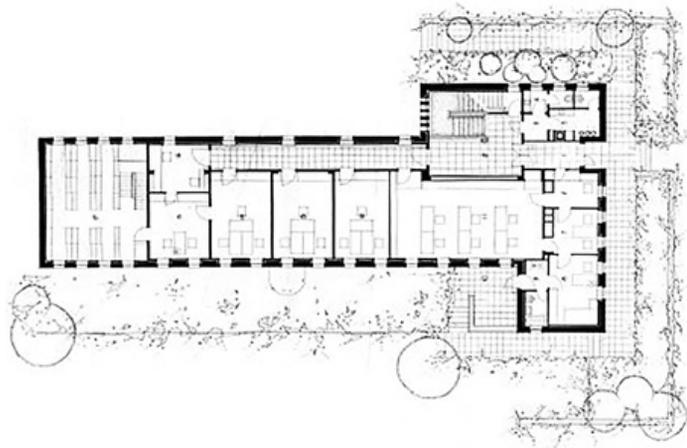
Nell'olio su tela *I pellegrini di Emmaus* del 1660, oggi esposto al Museo del Louvre, una calda luce di fine giornata entra da una finestra laterale illuminando la mensa dove il pasto sta per essere condiviso, il fascio luminoso colpisce la schiena di un pellegrino e la parte destra del busto di Cristo, rischiarando, al contempo, la figura del secondo pellegrino, seduto al lato opposto del primo, altrimenti avvolto nell'oscurità generale della stanza. Al centro dell'immagine Cristo è ritratto frontalmente, da un punto di vista inusualmente basso, precisamente all'altezza delle mani che stanno per spezzare il pane. Una leggera balaustra lignea si frappone tra noi e la scena, collocandola su un piano rialzato all'interno della locanda e permettendoci, in questo modo, di assistere 'direttamente' all'evento, sebbene da una posizione ribassata. È il momento della benedizione, o forse, più precisamente, il momento subitaneamente successivo, quando

Ich suche allerlanden eine Stadt,
Die for der Pforte einen Engel hat¹.

Rembrandt never stopped portraying the interior of the wayside inn at Emmaus, in other words the room, a few kilometers from Jerusalem, where the risen Christ revealed himself to the two pilgrims who offered him hospitality. In addition to this, four paintings, numerous engravings and drawings remain as evidence of a more than thirty years-long research into one of the most well-known and mysterious passages from the Gospel according to Luke. Of the four paintings, it is the last which is perhaps the most ambitious, the one that seeks to grasp, in a single moment, the unveiling and veiling of the Truth between an earthly light and one that is otherworldly².

In the oil on canvas *The Pilgrims at Emmaus* of 1660, on display at the Louvre Museum, a warm, late-afternoon light enters through a side window illuminating the table where the meal is about to be shared. The ray of light touches the back of one pilgrim and the right side of Christ's torso, while also illuminating the figure of the second pilgrim, who is seated opposite the first and otherwise shrouded in the general darkness of the room. In the center of the image, Christ is portrayed frontally, from an unusually low perspective, precisely that of the hands that are about to break the bread. A light wooden balustrade stands between us and the scene, placing it on a slightly raised level within the inn and allowing us in this way to witness the event 'directly', albeit from a lowered position. It is the moment of the blessing, or perhaps, more specifically, the moment immediately following the blessing, when





il pane sta per essere spezzato e nel forestiero incontrato lungo il viaggio i due pellegrini hanno appena riconosciuto Gesù di Nazareth. «Allora si aprirono loro gli occhi e lo riconobbero. Ma lui sparì dalla loro vista» (Luca 24, 31). La luce fisica proveniente dalla finestra conferisce corpo al corpo di Cristo, ma ad aprire gli occhi dei pellegrini è un'altra luce, più temperata e avvolgente di quella naturale, che emana ora dal volto del Risorto inondando pacatamente la stanza e lasciando intravedere il disegno appena percepibile di un'aureola. Il volto di Cristo è leggermente ruotato, come a preannunciare un movimento, un retrocedere, fermato in una posizione che mette in ombra la propria parte sinistra che sembra in tal modo seguire lo sparire nell'oscurità della spalla, ormai dissolta quasi del tutto nello sfondo.

Rivelazione e riconoscimento avvengono all'unisono, nell'irrompere di una luce terrena e di una luce ultraterrena, e Cristo è colto nel suo mostrarsi e ritrarsi da esse, colto cioè nella sua più intrinseca condizione, nel suo essere tra due mondi, nel suo divenire in tale passaggio. Rembrandt, nel tentativo di fissare questo preciso istante, ci mostra la locanda di Emmaus – e per sinecdoche la Palestina intera – come luogo prediletto di visione-non visione della Verità, di passaggio, e quindi di comunicazione, tra questo mondo e l'aldilà³.

Erich Mendelsohn usava chiamare l'unica finestra della sala di lettura della Biblioteca Schocken «Rembrandt'sche Lichtquelle»: fonte di luce rembrandtesca; uno dei primi disegni di studio dell'edificio riporta una sola parola, sottolineata, nell'angolo in basso a destra della pagina: «Rembrandt»⁴.

Erich Mendelsohn portava occhiali molto spessi, da quando era giovane la sua vista era affidata ad un solo occhio, nonostante ciò una volta giunto in Palestina non ha fatto che lamentarsi della incapacità di vedere dei suoi abitanti: come i pellegrini di Emmaus i cui occhi erano inizialmente incapaci di riconoscere (Luca 24, 16) «Their eyes had forgotten how to distinguish between good and bad. A 'better' building meant to them cement instead of wood, and 'more beautiful' meant complicated instead of simple. They had, therefore, to be trained anew to see»⁵.

Nell'autunno del 1934 Mendelsohn arriva in Palestina con in tasca il contratto di Villa Weizmann, con la reputazione di affermato architetto internazionale e con legami con l'alta società ebraica che gli permetteranno di avviare in poco tempo un studio professionale coinvolto in numerosi progetti⁶.

Salman Schocken, editore ebreo tedesco fondatore della catena di grandi magazzini Kaufhaus Schocken, nonché il cliente più importante per l'attività professionale di Mendelsohn in Germania, da non molto si era trasferito a Gerusalemme e nel giro di poche settimane incaricherà l'architetto della costruzione di una residenza privata e di una biblioteca nel quartiere di Rehavia, sobborgo residenziale della Città Santa abitato prevalentemente da borghesia di origine tedesca. Al dicembre del '34 risalgono i primi schizzi ideativi che sembrano incontrare subito il favore della committenza; l'unica modifica sostanziale alle ipotesi iniziali consisterà nel ripensamento dell'edificio della biblioteca in un lotto separato e autonomo rispetto a quello dell'abitazione, che rimarrà distante poche decine di metri. La scelta è dovuta probabilmente all'intenzione, condivisa da cliente e architetto, di accogliere oltre ai 60.000 volumi della collezione privata del magnate anche l'Istituto di ricerca per la poesia ebraica, con il desiderio di fare, dell'edificio, un fulcro per il rinnovamento della vita culturale di Gerusalemme, «un'estensione della grande Biblioteca Nazionale»⁷ e al tempo stesso una 'pietra angolare' per una ricostruzione fisica e spirituale della Palestina.

«All those years I envisioned Palestine built up my hand, the entirety of its architecture brought into a unified form through

the bread is about to be broken and the two pilgrims have just recognised Jesus of Nazareth as the stranger encountered along their journey. "And their eyes were opened, and they knew him; and he vanished out of their sight" (Luke 24, 31). The material light coming from the window gives body to the body of Christ, but it is another light that opens the eyes of the pilgrims, more tempered and enveloping than the natural one, which now emanates from the face of the Risen One, serenely inundating the room and offering a glimpse of the barely perceptible pattern of a halo. The face of Christ is slightly turned, as if to announce a movement, a retreat, held fast in a position that shades his left side, which thus seems to follow the disappearance into the darkness of the shoulder, by now almost completely dissolved in the background. Revelation and recognition take place simultaneously the moment an earthly light and an otherworldly light burst forth, and Christ is caught in this revealing and withdrawing himself from them, caught, that is, in his most intrinsic condition, that of being between two worlds, of his becoming through this passage. Rembrandt, in an attempt to fix this precise moment, depicts the wayside inn at Emmaus – and by synecdoche the whole of Palestine – as a chosen place of vision-non-vision of the Truth, of passage, and therefore of communication between this world and the afterlife³.

Erich Mendelsohn used to call the only window in the reading room of the Schocken Library "Rembrandt'sche Lichtquelle": a Rembrandtesque source of light; one of the first study drawings of the building reveals a single word, underlined, in the lower right corner of the page: "Rembrandt"⁴.

Erich Mendelsohn wore very thick eyeglasses and since he was young used only one of his eyes to see, and despite this ever since his arrival in Palestine he complained that its inhabitants were incapable of seeing: like the pilgrims at Emmaus, whose eyes were initially incapable of recognising (Luke 24, 16): "Their eyes had forgotten how to distinguish between good and bad. A 'better' building meant to them cement instead of wood, and 'more beautiful' meant complicated instead of simple. They had, therefore, to be trained anew to see"⁵.

Mendelsohn arrived in Palestine in the Autumn of 1934 with the commission for Villa Weizmann and a reputation as a renowned international architect with connections to the Jewish high-society that would soon allow him to open a professional studio involved in numerous projects⁶.

Salman Schocken was a German Jewish publisher, founder of the Kaufhaus Schocken chain of department stores, and Mendelsohn's most important client in Germany. He had recently moved to Jerusalem and within a few weeks commissioned the architect to build a private residence and a library in Rehavia, a residential suburb of the Holy City inhabited mainly by middle-class people of German origin. The first sketches for the new project date back to December 1934, and they seem to be immediately satisfactory to the client; the only substantial modification to the initial designs consist in the rethinking of the building for the library in a separate lot independent from the house itself, which stands a few dozen meters away. The choice was probably due to the intention, shared by the client and the architect, to accommodate not only the 60,000 volumes of the magnate's private collection, but also the Research Institute for Hebrew Poetry, wishing to turn the building into a fulcrum for the renewal of the cultural life of Jerusalem, into "an extension of the great National Library"⁷ and at the same time into a "cornerstone" for the material and spiritual reconstruction of Palestine.

"All those years I envisioned Palestine built up by my hand, the entirety of its architecture brought into a unified form through my activity"⁸. The basic motivations that throughout the Thirties

my activity»⁸. Le motivazioni di fondo che nel corso degli anni Trenta convincono Mendelsohn a concentrare sempre più le sue attività in Palestina non derivano primariamente né da aspetti di tipo economico né dalla coeva situazione storico-politica europea, bensì sono frutto di una lenta maturazione, iniziata molti anni prima, che ha visto crescere un forte senso di appartenenza e dovere nei confronti della terra di origine: «No Jew able to understand his emotions towards Palestine without the tragic touch of his own past and without the humble hope of its rebirth»⁹.

L'Erich Mendelsohn di Gerusalemme non sarà l'Erich Mendelsohn di Berlino. L'altolocato architetto di tendenza che all'inizio degli anni Venti, all'apice del successo, si era costruito in una delle più esclusive aree della capitale tedesca una delle più lussuose e tecnologiche case moderne del tempo, Villa Am Rupenhorn¹⁰, a Gerusalemme sceglierà di abitare in un antico mulino a vento, in condizioni quasi primitive, senza sistemi di raffreddamento né acqua corrente. Poco fuori dal centro storico della Città, all'ombra di un enorme albero di fico, di una rastremata torre ottagonale costruita con grandi blocchi di pietra Mendelsohn farà la sua dimora. Al piano terra, in una sorta di basamento, l'architetto collocherà il suo studio professionale, al piano primo e nel volume della torre organizzerà invece l'abitazione per sé e la moglie Louise, la stanza più alta, piccola al punto di non poter accogliere altro che una scrivania e un grammofono, sarà il suo ufficio privato.

«I am [...] trying to achieve a union between Prussianism and the life-cycle of the Muezzin»¹¹. Per Mendelsohn il mulino è un personale minareto dal quale chiamare il popolo ebraico alla ricostruzione della propria terra e allo stesso tempo esso è primigenio ritrovamento del suo primo edificio, la Torre Einstein¹², ma soprattutto, il mulino costituisce un punto fisico di attaccamento all'eredità costruttiva locale che egli è intenzionato ad assorbire, vivendo letteralmente in essa, al fine di divenire in grado di compiere quello che è il suo vero scopo: la gestazione di un'architettura palestinese, secondo Mendelsohn non ancora sviluppatasi, attraverso la soluzione di due opposti: la tradizione semitico orientale e quella europeo occidentale.

«In diesem geschichtlichen Augenblick erhält das jüdische Volk die Möglichkeit, wieder in seine alte Heimat zurückzukehren, um aus West und Ost vielleicht jenes Produkt zu schaffen, das im Herz der Welt die Brücke zu einer ostwestlichen Einheit baut. [...] Es handelt sich nicht mehr um ein mehr oder weniger gekanntes dekoratives Ausdeuten des Überkommenen, sondern um eine Neudeutung einer veränderten Welt. Nicht um ein selbstgefälliges Virtuositentum, sondern um angriffsbereite, ursprüngliche Kunst»¹³. È con queste ambiziose intenzioni che Mendelsohn si avvicina alle commissioni degli anni Trenta in Terra Santa, «nel cuore del mondo», Villa e Biblioteca Schocken dovranno inaugurare un grande 'cantiere' di ricostruzione dell'«antica patria» come nuova soglia tra Est e Ovest, tra passato e presente, tra modernità e tradizione. Sotto la suggestione degli antichi villaggi collinari palestinesi, Villa e Biblioteca dovranno ergersi dal terreno senza soluzione di continuità, parti di uno stesso organismo dalle spesse pareti in pietra gialla di Gerusalemme, affioramenti rocciosi aperti sul paesaggio, ritrovati basamenti per il futuro della Palestina¹⁴.

Tolta al giardino terrazzato della Villa, la Biblioteca, coerentemente con la sua vocazione pubblica troverà posizione su Balfour Street, affacciandovisi con il lato corto di uno stereometrico volume dalla pianta a T, che sembra derivare direttamente dal modello di Villa Am Rupenhorn. Analogamente al rapporto tra il mulino a vento e la Torre Einstein, la Biblioteca Schocken può essere

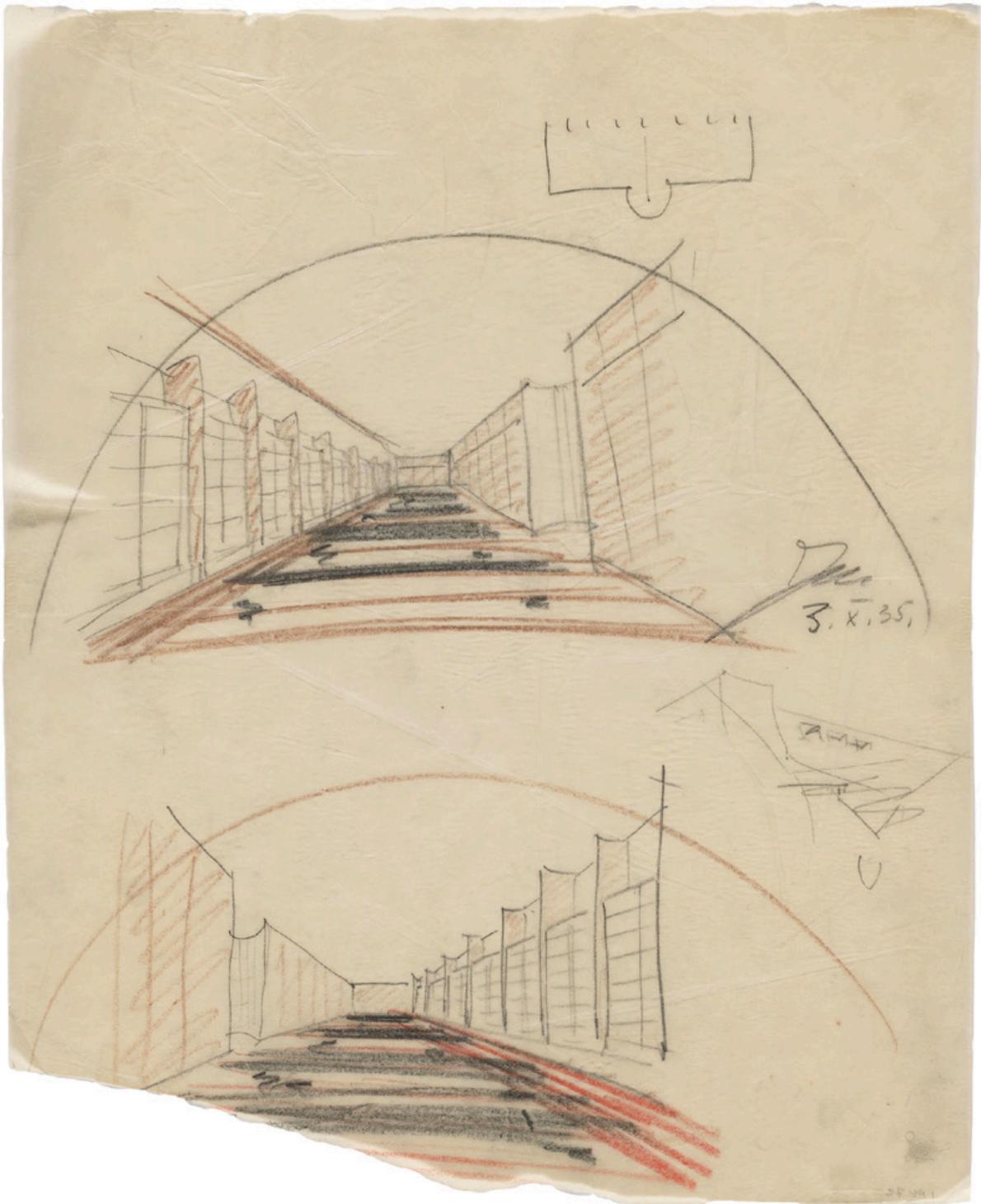
convinced Mendelsohn to increasingly concentrate his activities in Palestine did not derive primarily either from economic reasons or from the contemporary historical and political situation in Europe, but were rather the result of a slow maturation, which had begun many years earlier and had developed into a strong sense of belonging and of duty towards the land of his ancestors: «No Jew able to understand his emotions towards Palestine without the tragic touch of his own past and without the humble hope of its rebirth»⁹.

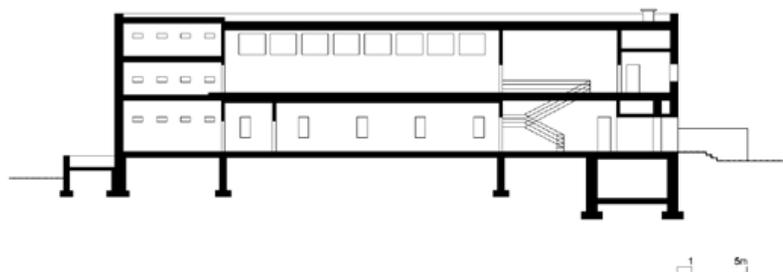
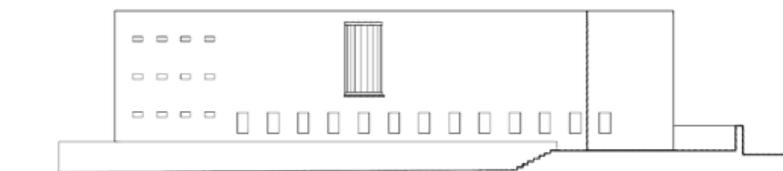
The Erich Mendelsohn of Jerusalem is no longer the Erich Mendelsohn of Berlin. The fashionable architect who, at the height of his success in the early Twenties, had built for himself one of the most luxurious and technological modern houses of the time, Villa Am Rupenhorn¹⁰, in one of the most exclusive areas of the German capital, in Jerusalem would choose to live in an old windmill, in almost primitive conditions, without cooling systems or running water. Mendelsohn would make his home in a tapered octagonal tower built with large stone blocks, standing just outside the historic centre of the city, under the shade of a huge fig tree. The architect would locate his professional studio on the ground floor, in a sort of basement, while on the first floor and in the tower itself he would arrange the house for himself and his wife Louise, leaving the uppermost room, so small that it could accommodate nothing more than a desk and a gramophone, to be his private office.

«I am [...] trying to achieve a union between Prussianism and the life-cycle of the Muezzin»¹¹. For Mendelsohn, the mill is a personal minaret from which to call the Jewish people to the reconstruction of their land while simultaneously being a primordial return to his first building, the Einstein Tower¹². But above all, the mill constitutes a material point of connection to the local building heritage that he wishes to absorb, literally living in it, in order to become capable of fulfilling his true purpose: the genesis of a Palestinian architecture which, according to Mendelsohn, had not yet developed, through the solution of two opposites: the Eastern Semitic and the Western European traditions.

«In this historic moment, the Jewish people have the opportunity of returning to their ancestral land to bring to life the fruit which, in the heart of the world, will constitute the bridge that unites East and West [...] It is not a more or less skillful decorative interpretation of tradition, but rather a new interpretation in a changed world. Not a complacent virtuosity, but a studied connection to a primordial art»¹³. It is with these ambitious intentions that Mendelsohn approaches the commissions of the Thirties in the Holy Land, «in the heart of the world». The Schocken Villa and Library were to inaugurate a great 'worksite' for the reconstruction of the «old fatherland» as new threshold between East and West, between past and present, modernity and tradition. Influenced by the old Palestinian hillside villages, both the Villa and the Library would stand on the ground uninterrupted, as parts of the same organism with thick walls in the yellow stone of Jerusalem, rocky outcrops open onto the landscape serving as bases for the future of Palestine¹⁴.

Taken away from the terraced garden of the Villa, the Library, consistently with its public vocation, would be located on Balfour Street, facing the short side of a stereometric volume with a T-shaped plan, which seems to derive directly from the model of Villa Am Rupenhorn. Similarly to the relationship between the windmill and the Einstein Tower, the Schocken Library can be interpreted as a rebuilding of Mendelsohn's Berlin home, as the mature fruit of a sensibility which, already in the Twenties, had clearly appeared in his correspondence with his wife: «Are we really building a house whose modesty is so small that it





vista come riedificazione della casa berlinese di Mendelshon, frutto maturo di quella sensibilità che già negli anni Venti emergeva con forza nella corrispondenza con la moglie: «Costruiamo davvero una casa la cui modestia è tanto piccola da renderci complici?»¹⁵. «La bellezza che abbiamo creato per noi stessi non può essere considerata un'offerta sacrificale adeguata, le preoccupazioni non possono costituire la penitenza. Giacché prima della grazia deve arrivare per il riconoscimento, prima della liberazione la volontà di cambiamento, prima della salvezza, cioè prima della purificazione, il cambiamento. Non è un rimprovero, né un'accusa. Ci mostra soltanto che era necessario percorrere una strada sbagliata per ritrovare quella giusta»¹⁶.

«I am building the country and rebuilding myself»¹⁷. Questa è l'intensità di spirito che converge nel progetto della Biblioteca e che troverà nella sala lettura del piano rialzato il luogo prediletto per la sua manifestazione. Il compito dell'intero edificio sembra quello di contenere questa stanza. All'asimmetrico ingresso fronte strada Mendelshon allinea un asse distributivo che al piano terra serve 'a pettine' gli uffici dell'Istituto di ricerca, solo dopo essersi però allargato in un atrio dal quale diparte una scala illuminata da una grande finestra a doppia altezza che conduce al foyer del piano nobile sul quale si affacciano l'ufficio privato di Salman Schocken e l'ampia sala lettura, che occupa quasi l'intera lunghezza del lato lungo della pianta a T.

La sala di lettura, che ricorda nella sua impostazione il soggiorno di Villa Am Rupenhorn, è un vuoto scavato in un volume monolitico, un nocciolo ligneo in un corpo pietroso. È una loggia i cui intercolumni sono libri, libri che costituiscono il suo 'paesaggio' interno, occupando quasi interamente gli spazi del colonnato che punteggia il lato nord della sala, lasciando entrare una dosata luce diffusa soltanto dalle parti sommitali degli scaffali, dichiarandoli, in questo modo, proprio come 'aperture' che lasciano la stanza avvolta in una semioscurità rischiarata da una sola finestra, un taglio da pavimento a soffitto al centro del lato opposto della libreria¹⁸.

La grande vetrata sul doppio volume delle scale inonda invece di luce diurna il percorso di accesso alla sala, che rimane quindi perennemente esposto all'esterno e perciò paragonabile, volendo, al sentiero percorso da Cristo e i due pellegrini verso la locanda di Emmaus, verso cioè quell'interno illuminato da un'unica finestra sul quale Rembrandt ha così a lungo lavorato e che qui può essere rappresentato dal 'cuore' stesso della Biblioteca. Qui, quell'unica finestra è un bovindo semicilindrico, solitaria gemma – o costola di libro – incastonata nella parete sud del corpo di fabbrica, erede di un tema formale molto ricorrente nei progetti di Mendelshon, ma ora declinato con preziosissima efficacia capace di sublimare ogni riferimento all'opera precedente e alla tradizione architettonica locale¹⁹ in un elemento di grande forza mistica. Un elemento di pura luce in grado di segnare, all'interno della stanza, la ciclicità di un tempo infinito che si fa abitante dello spazio. Una «Rembrandt'sche Lichtquelle» in grado di trasformare una sala immersa nella penombra in un luogo di rivelazione, di riconoscimento, in una cella dove possa mantenersi viva una fiamma di speranza per il futuro della Palestina e da dove possa partire una chiamata alla sua essenza, al riavvicinamento tra corpo e spirito e tra terra e cielo, dal quale si sente il bisogno di ripartire.

Else Lasker-Schüler, «la più grande poetessa che la Germania abbia mai avuto», conosciuta anche come «la poetessa del popolo ebraico», settantenne e in difficoltà economiche arriverà anch'essa a Gerusalemme in fuga dalla persecuzione nazista, anch'essa animata da un personale miraggio per il futuro di una Palestina idealizzata e dalla convinzione che i suoi abitanti

makes accomplices of us?»¹⁵. «The beauty we have created for ourselves cannot be considered as an adequate sacrificial offering; worries cannot constitute penance. For before grace must come recognition, before liberation the will to change, before salvation, that is, before purification, change. This is not a reproach, nor an accusation. It only shows us that it was necessary to go down a wrong road in order to find the correct one»¹⁶.

«I am building the country and rebuilding myself»¹⁷. This is the intensity of spirit that imbues the design of the Library and would find in the reading room on the mezzanine floor the ideal place for its manifestation. The task of the entire building seems to be to contain this room. Mendelsohn aligns a distribution axis at the asymmetrical entrance that faces the street which on the ground floor serves, in a comb-like manner, the offices of the Research Institute, but only after widening into an atrium from which a staircase, illuminated by a large double-height window, leads to the foyer of the main floor, onto which Salman Schocken's private office overlooks, as well as the large reading room that occupies almost the whole long side of the T-shaped plan.

The reading room, reminiscent in its layout of the living room at Villa Am Rupenhorn, is a void carved out of a monolithic volume, a timber core in a stone body. It is a loggia whose intercolumniation is made of books, and books as well that constitute its internal 'landscape', almost completely occupying the spaces of the colonnade that punctuates the north side of the room, allowing only a measured amount of light in, disseminated by the uppermost sections of the shelves, which are thus declared as simple 'openings' that leave the room wrapped in a semi-darkness that is illuminated by a single window, a floor-to-ceiling cut in the middle of the opposite side of the bookshelves¹⁸.

The large window on the double volume of the staircase, in contrast, immerses in daylight the passage into the room, which thus remains permanently exposed to the exterior and can therefore be compared, if one so wishes, to the path taken by Christ and the two pilgrims towards the wayside inn at Emmaus, in other words towards that interior illuminated by a single window on which Rembrandt worked for so long and can be represented in this case by the 'heart' of the Library itself. Here, that single window is a semi-cylindrical bay window, a solitary gem – or spine of a book – set into the south wall of the building, derived from a formal theme which is very recurrent in Mendelsohn's projects, yet resolved in this case with great efficacy, and capable of sublimating every reference to the previous work and to the local architectural tradition¹⁹ in an element of great mystical presence. An element of pure light that marks, inside the room, the cyclical nature of an infinite time that becomes a dweller in space. A «Rembrandt'sche Lichtquelle» that is capable of transforming a room immersed in half-light into a place of revelation, of recognition, into a cell where a flame of hope for the future of Palestine can be kept alive and from where a call to its essence can be made, as well as to the reconnection between body and spirit and between earth and sky, from which we feel the need to start again.

Else Lasker-Schüler, «the greatest poetess that Germany has ever had», also known as «the poetess of the Jewish people», would also arrive in Jerusalem fleeing Nazi persecution, at the age of seventy and in a situation of economic difficulty, yet also animated by a personal mirage concerning the future of an idealised Palestine and by the conviction that its inhabitants were called to the noble task of its reconstruction²⁰. It is she who, in the guise of a sort of priestess, would «consecrate» the Schocken Library. Shortly after her arrival in Jerusalem, Erich and Louise Mendelsohn organised a reading of her Hebrew Ballads in the Library room. Standing in front of the «Rembrandt'sche Lichtquelle», the poet-



p. 146

Rembrandt Harmensz van Rijn, I pellegrini di Emmaus

Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Adrien Didierjean

p. 147

Mendelsohn, Erich (1887-1953): Library and Office Building of Salman Schocken.

Perspectives and elevation. Jerusalem, Israel, 1937. New York, Museum of

Modern Art (MoMA). Graphite on tracing paper 13 3/4 x 7" (34.9 x 17.8 cm) Gift

of Milton Sheingarten 88.2000© 2022. Digital image, The Museum of Modern

Art, New York/Scala, Firenze

p. 148

Schocken Library, The Schocken Family Archive

Pianta del piano terra e pianta del piano primo della Schocken Library,

The Schocken Institute for Jewish Research

p. 151

Mendelsohn, Erich (1887-1953): Library and Office Building of Salman Schocken.

Interior perspectives. Jerusalem, Israel, 1937. New York, Museum of Modern

Art (MoMA). Graphite and color pencil on tracing paper 14 x 11 1/2" (35.6 x 29.2

cm) Gift of Milton Sheingarten 85.2000© 2022. Digital image, The Museum of

Modern Art, New York/Scala, Firenze

p. 152

Sala di lettura della Schocken Library, The Schocken Family Archive

Prospetti e sezione della Schocken Library ridisegnati dall'autore

p. 154

Erich Mendelsohn a Gerusalemme, 1938

The Getty Research Institute, Los Angeles

siano chiamati al nobile compito della sua ricostruzione²⁰. Sarà lei, nelle vesti di una sorta di sacerdotessa, a ‘consacrare’ l’aula della Biblioteca Schocken. Poco dopo il suo arrivo a Gerusalemme Erich e Louise Mendelshon organizzeranno proprio all’interno della sala della Biblioteca una lettura delle sue *Ballate ebraiche*. In piedi davanti alla «Rembrandt’sche Lichtquelle», la poetessa chiamerà a una memoria e uno spirito collettivo, e ricorderà che la Palestina – come la locanda di Emmaus – non è propriamente «di questo mondo, confina già con l’aldilà, e come il mondo dei cieli non conosce le categorie di tempo e spazio»²¹.

¹ «Io cerco in ogni terra una città/Che davanti alla porta un angelo ha». Else Lasker-Schüler, *Gebet*. Traduzione dell’autore.

² Cfr. M. Milner, *Rembrandt a Emmaus*, Vita e pensiero, Milano 2018.

³ «L’attribuzione del quadro a Rembrandt resta controversa, come quella del quadro di Copenhagen. Horst Gerson ne considera la firma autentica nella sua monografia del 1968. I critici sono in ogni caso d’accordo nel ritenere che il suo stato di conservazione e di incompiutezza rende difficile un giudizio definitivo». *Ivi*, p. 99.

⁴ «Der Leiter des Schocken-Instituts, Dr. Katzenstein, erinnert sich, dass E. Mendelsohn den Glaserker mit dieser Bezeichnung vorstelle. Due Skizze KB Hdz 428/53 trägt ebenfalls den Vermerk ‘Rembrandt’». I. Heinze-Mühleib, *Erich Mendelsohn. Bauten und Projekte in Palästina*, Scaneg, Monaco 1986, p. 160.

⁵ «I loro occhi hanno dimenticato come distinguere buono e cattivo. Un edificio ‘migliore’ per loro significa cemento invece che legno, e ‘più bello’ significa complicato invece che semplice. Si deve loro, quindi, insegnare di nuovo a vedere» T.d.A., A. Hoffman, *Till we have built Jerusalem. Architects of new city*, Farrar Straus and Giroux, New York 2016, p. 16.

⁶ Per un approfondimento su Villa Weizmann e l’arrivo di Mendelsohn in Palestina si rimanda a I. Heinze-Mühleib, cit.

⁷ A. Hoffman, cit., p. 61.

⁸ «In tutti questi anni ho immaginato la Palestina costruita dalle mie mani, l’interesse della sua architettura portata verso una forma unitaria attraverso il mio lavoro» T.d.A., A. Hoffman, cit., p. 32.

⁹ «Nessun ebreo capace di provare emozioni si potrebbe aggirare per la Palestina senza essere tragicamente toccato dal suo passato e senza l’umile speranza della sua rinascita» T.d.A., A. Hoffman, cit., p. 25.

¹⁰ Cfr. I. Heinze-Greenberg, *La casa per Luise e il violino di Einstein*, in R. Stephan, *Erich Mendelsohn*, Electa, Milano 2004, pp. 181-197.

¹¹ «Sto [...] provando a raggiungere un’unione tra il carattere prussiano e la vita dei muezzin» T.d.A., A. Hoffman, cit., p. 40.

¹² «Architecturally the windmill was a master work and sometimes I had the extraordinary sensation of living in Eric’s firmato building, the Einstein Tower». I. Heinze-Mühleib, cit., p. 63.

¹³ «In questo momento storico al popolo ebraico viene data l’opportunità di tornare alla sua antica patria per far nascere quel frutto che nel cuore del mondo costituirà il ponte verso un’unità tra est e ovest. [...] Non si tratta di una più o menoabile interpretazione decorativa della tradizione, bensì di una nuova interpretazione di un mondo cambiato. Non di un compiacente virtuosismo, ma di uno studiato attacco a un’arte delle origini» T.d.A., I. Heinze-Mühleib, cit., p. 113.

¹⁴ «La cultura e l’architettura locale degli arabi rappresentarono per Mendelsohn una lezione e il villaggio arabo, prodotto di una magnifica sintesi con il paesaggio palestinese, rimase per lui è un costante motivo di guida [...] per loro l’attaccamento alla terra ha assunto una naturalezza vitale, addirittura vegetale. Sono loro a possedere qualcosa che si può chiamare la forma palestinese. Le capanne di argilla nei villaggi dei Fellah sembrano cresciute dal terreno, mentre le case di Tel Aviv ci stanno sopra». I. Heinze-Greenberg, *Opere in Palestina*, in R. Stephan, *Erich Mendelsohn*, Electa, Milano 2004, p. 231. Ad ogni modo si segnala che a Gerusalemme la scelta di un materiale lapideo per l’esterno degli edifici era imposta dalle normative edilizie del tempo.

¹⁵ «Per chi? Per abitudine, per inerzia, perché nuotiamo con la corrente, per avidità di beni, di piaceri e per poterci permettere qualsiasi cosa? Ci piace abbellire queste vanità pensando alla bellezza e agli ideali ma la realtà ci svuota e ottunde il nostro spirito». I. Heinze-Greenberg, *La casa per Luise e il violino di Einstein*, in R. Stephan, cit., p. 187.

¹⁶ I. Heinze-Greenberg, *La casa per Luise e il violino di Einstein*, in R. Stephan, cit., p. 194.

¹⁷ «Qua sto costruendo questo paese e ricostruendo me stesso» T.d.A., A. Hoffman, cit., p. 42.

¹⁸ Lo schizzo di progetto n. 85.2000, conservato dal Dipartimento di architettura e design del MoMA, mostra chiaramente che la sala di lettura è pensata come una loggia e come spazio caratterizzato da una forte autonomia rispetto alle altre parti dell’edificio.

¹⁹ David Palterer ha ad esempio individuato un’interessante analogia tra il bovindo e le *mashrabie* della tradizione locale. Cfr. D. Palterer, *La biblioteca Schocken di Gerusalemme. Un tracciato poetico nel lavoro di Mendelsohn*, in D. Palterer, *Erich Mendelsohn. Nuove riflessioni*, Tre Lune, Mantova 2004, pp. 85-97.

²⁰ Cfr. V. Verrienti, *Poesia della nostalgia. Else Lasker-Schüler tra Zurigo e Gerusalemme*, Artemide, Roma, 2005. La prima citazione è di Gottfried Benn.

²¹ E. Lasker-Schüler, *Terra degli ebrei*. V. Verrienti, *Poesia della nostalgia. Else Lasker-Schüler tra Zurigo e Gerusalemme*, Artemide, Roma 2005, p. 67.

ess would make an appeal for a collective memory and spirit, and would remind her audience that Palestine – like the wayside inn at Emmaus – is not really “of this world, it already borders with the afterlife, and like the world of heaven is not affected by categories of time and space”²¹.

Translation by Luis Gatt

¹ “I’m searching for a city in these lands/Before whose gate a mighty angel stands”. Else Lasker-Schüler, *Gebet*. (Translated by Robert P. Newton).

² See M. Milner, *Rembrandt a Emmaus*, Vita e pensiero, Milan 2018.

³ “The attribution of the painting to Rembrandt remains controversial, as does that of the Copenhagen painting. Horst Gerson considers the signature as authentic in his 1968 monograph. In any case, critics agree that the state of preservation and the fact that it is unfinished makes it difficult to pass a definitive judgment”. *Ivi*, p. 99.

⁴ “Der Leiter des Schocken-Instituts, Dr. Katzenstein, erinnert sich, dass E. Mendelsohn den Glaserker mit dieser Bezeichnung vorstelle. Due Skizze KB Hdz 428/53 trägt ebenfalls den Vermerk ‘Rembrandt’”. I. Heinze-Mühleib, *Erich Mendelsohn. Bauten und Projekte in Palästina*, Scaneg, München 1986, p.160.

⁵ A. Hoffman, *Till we have built Jerusalem. Architects of a new city*, Farrar Straus and Giroux, New York, 2016, p. 16.

⁶ For an in-depth analysis of Villa Weizmann and Mendelsohn’s arrival in Palestine see I. Heinze-Mühleib, *Erich Mendelsohn. Bauten und Projekte in Palästina*, Scaneg, München, 1986.

⁷ From A. Hoffman, *Till we have built Jerusalem. Architects of new city*, Farrar Straus and Giroux, New York, 2016, p. 61.

⁸ A. Hoffman, cit., p.32.

⁹ A. Hoffman, cit., p. 25.

¹⁰ See I. Heinze-Greenberg, *La casa per Luise e il violino di Einstein*, in R. Stephan, *Erich Mendelsohn*, Electa, Milan, 2004, pp.181-197.

¹¹ A. Hoffman, cit., p. 40.

¹² “Architecturally the windmill was a master work and sometimes I had the extraordinary sensation of living in Eric’s firmato building, the Einstein Tower”. I. Heinze-Mühleib, cit., p. 63.

¹³ “In diesem geschichtlichen Augenblick erhält das jüdische Volk die Möglichkeit, wieder in seine alte Heimat zurückzukehren, um aus West und Ost vielleicht jenes Produkt zu schaffen, das im Herz der Welt die Brücke zu einer ostwestlichen Einheit baut [...] Es handelt sich nicht mehr um ein mehr oder weniger gekonntes dekoratives Ausdeuten des Überkommenen, sondern um eine Neudeutung einer veränderten Welt. Nicht um ein selbstgefälliges Virtuosenstück, sondern um angriffsbereite, ursprüngliche Kunst”. I. Heinze-Mühleib, cit., p.113.

¹⁴ “The local Arab culture and architecture offered a lesson for Mendelsohn, and the Arab village, the product of a magnificent synthesis with the Palestinian landscape, provided for him a constant guidance [...] for them the attachment to the land took on a vital, even plant-like naturalness. They are the ones who possess something that can be called the Palestinian form. The clay huts in the villages of the Fellah seem to have grown out of the ground, while the houses in Tel Aviv stand on top of them.” I. Heinze-Greenberg, *Opere in Palestina*, in R. Stephan, *Erich Mendelsohn*, Electa, Milan, 2004, p. 231. In any case, it is mentioned that at the time the use of stone materials for the exterior of buildings was imposed by building regulations.

¹⁵ “For whom? Out of habit, or inertia, because we swim with the current, because of greed for possessions, for pleasures and because we are able to afford anything? We like to embellish these vanities by thinking of beauty and ideals but reality empties us and dulls our spirit.” I. Heinze-Greenberg, *La casa per Luise e il violino di Einstein*, in R. Stephan, cit., p.187.

¹⁶ I. Heinze-Greenberg, *La casa per Luise e il violino di Einstein*, in R. Stephan, cit., p.194.

¹⁷ A. Hoffman, cit., p.42.

¹⁸ Project sketch number 85.2000, kept at the Department of Architecture and Design of the MoMA, clearly shows that the reading room is envisioned as a loggia and as a space having a strong autonomy from other parts of the building.

¹⁹ David Palterer, for example, identified an interesting analogy between the bow window and the local *mashrabie*. See D. Palterer, *La biblioteca Schocken di Gerusalemme. Un tracciato poetico nel lavoro di Mendelsohn*, in D. Palterer, *Erich Mendelsohn. Nuove riflessioni*, Tre Lune, Mantova, 2004, pp. 85-97.

²⁰ See V. Verrienti, *Poesia della nostalgia. Else Lasker-Schüler tra Zurigo e Gerusalemme*, Artemide, Rome, 2005. The first quotation is from Gottfried Benn.

²¹ Else Lasker-Schüler, *Terra degli ebrei*. In V. Verrienti, *Poesia della nostalgia. Else Lasker-Schüler tra Zurigo e Gerusalemme*, Artemide, Rome, 2005, p. 67.

The University City of Rome, one of the most significant urban interventions in the architectural scene during the Thirties, is a unique choral work which lends itself to multiple readings that go beyond its institutional value. The space enclosed in the trace of a basilica is the result of a balance of masses that, in perceptive terms, interacts in a calculated way with the user; photography adds the phenomenon of the environment as an unexpected fact, thus contributing in turn to bring back the interest in architecture to a physical as well as symbolical level.

La nuova Sapienza di Roma. L'immagine oltre il simbolo The new Sapienza in Rome. The image beyond the symbol

Guida Baratelli

Era il 1935 quando Margherita Sarfatti, con uno scritto dai toni che sfiorano il mito, descriveva le sue prime impressioni riguardo alla nuova Sapienza di Roma, opera oramai giunta al termine frutto della sinergia di Marcello Piacentini e di alcuni dei migliori architetti d'Italia.

Entrando dall'ingresso principale, per quei pilastri ordinati e aperti, che limitano la città, quasi per via di simbolo, senza chiuderla, sembra di varcare la soglia di una immensa basilica scoperta, alla cui navata unica sia volta il cielo: così compatto in Roma, così concreto e terso, così azzurro, che veramente 'posa' e quasi si appoggia sugli edifici, o parte da essi e li esalta come un loro coronamento, una realtà statica di cui bisogna tenere conto¹.

L'impostazione iconica ed allusiva della pianta a T inevitabilmente ci riporta a molteplici analogie: la basilica tardoantica, la chiesa cristiana che da essa deriva, o ancora il corpo umano dalle braccia distese secondo la tradizione dei canoni trattatistici e potremmo trovarne altri con rimandi a categorie fisse della cultura occidentale. La rosa semantica si amplia in particolare se si pensa al modo di disporre le parti nell'assetto planimetrico² dichiaratamente ricercato e funzionale a creare una spazialità racchiusa entro la quale incastonare i diversi istituti universitari. Independentemente da eventuali implicazioni simbolico-allegoriche, la figura della 'basilica' – così come concepita da Piacentini – è uno strumento laico altamente adattabile che può trovare piena realizzazione a scala minore nell'edificio civile così come nel grande piano della città di fondazione dove all'incro-

In a text from 1935, written in a tone that comes close to that of a myth, Margherita Sarfatti described her first impressions of the new Sapienza in Rome, a work which had been completed as a result of the collaboration between Marcello Piacentini and some of the best Italian architects.

Entering from the main gateway, through those orderly and open pillars that limit the city, almost symbolically, without however entirely closing it out, it seems as if one is crossing the threshold of an immense uncovered basilica, whose single nave turns to the sky: so compact in Rome, so tangible and terse, so blue, that it literally 'rests', almost leaning on the buildings, or else begins from them and exalts them as their crowning element, a static reality that must be taken into account¹.

The iconic and allusive layout of the 'T' plan inevitably generates a series of analogies: to the basilica of the late antique period, to the Christian church that derives from it, or to the human body with outstretched arms in the tradition of canonical treatises, and others could be found as well that refer to fixed categories in Western culture. The semantic range expands, especially if we consider the fact that the parts in the planimetric layout are arranged² in a clearly refined and functional way so as to create a space enclosed within which to accommodate the various university institutes. Independently of any possible symbolic-allegorical implications, the figure of the 'basilica' – as conceived by Piacentini – is a highly adaptable secular tool that can be fully executed on a smaller scale in civil buildings, as well as in the great plan of the founding city where, at the intersection of the 'cardo' and the 'decumanus', the



cio tra 'cardo' e 'decumano' incontra l'antichissimo archetipo della piazza o del foro³ insieme all'approccio più moderno del campus.

Per costituzione la Sapienza, in quanto università, deve farsi portatrice di due istanze: la rappresentatività del volto istituzionale e il tecnicismo della funzione proprio dei luoghi deputati alla conoscenza scientifica. Il carattere della città costruita risente di questa ambiguità, se da un lato prevale la veste «serena e solida»⁴ – in una parola classica – dei fronti degli istituti che come cappelle affacciano sul grande vuoto racchiuso della nave e del transetto, il protagonismo della tecnica domina i lati 'periferici' con i volumi estroflessi delle grandi aule che come macchine performanti denunciano apertamente la propria funzione e dove al ritmo ripetuto delle bucatore possono all'occorrenza sostituirsi ampie vetrate o le più moderne finestre 'a banda'.

Lo spazio definito nell'impianto basilicale è inoltre l'esito di un equilibrio di masse basato sulle geometrie regolari del modulo quadrato, è un «teorema urbano» – come lo ha recentemente definito Franco Purini – in cui si è saputo unire «speculazione concettuale» a scelte compositive in una sintesi efficace⁵ a partire da una simmetria di base che non si irrigidisce accademicamente nel rapporto 1:1 ma che trova l'esito finale in un equilibrio ponderale adattando lo schema originario a esigenze esogene di varia natura⁶.

Studi approfonditi hanno rivelato che gli edifici più importanti intessono tra loro rapporti contrappuntistici e che la regola del 'quadro-sequenza' domina la composizione generale⁷. L'asse principale del sistema (quello che Piacentini amava definire «il concetto fondamentale»⁸ dell'intera operazione) ne è un significativo saggio. Al visitatore l'ingresso si presenta come l'anticipazione di una sofisticata camera ottica da cui traggere: il fornice centrale dei Propilei parzializza il campo visivo al pronao del Rettorato opportunamente rialzato rispetto alla quota topografica, una volta varcata la soglia le quinte degli istituti indirizzano lo sguardo verso il fondale finché, giunti al raccordo nave-transetto, questa logica si inverte con una divaricazione del campo visivo che in un'anticipazione alla piazza costringe l'occhio ad apprezzare il Rettorato nella sua tridimensionalità. In questa costruzione le altezze dei due elementi più rappresentativi (Propilei e Rettorato) entrano in relazione con le distanze da cui osservarli in coerenza con la scala ottica teorizzata da Hermann Maertens⁹. Più in generale, Piacentini dimostra di saper padroneggiare e personalizzare le teorie di estetica cittadina – che trovano in Camillo Sitte uno dei principali maestri – ispirandosi a quei criteri di visibilità che conferiscono un ruolo centrale anche ai monumenti ed alle opere d'arte rispetto all'architettura¹⁰.

Non è un caso quindi che la *Minerva* di Arturo Martini si collochi proprio nel punto in cui la piazza subisce un leggero sbilanciamento planimetrico spezzando la continuità spaziale dell'invaso conformato 'a circo' a sottolineare la rottura della perfetta simmetria. Essenzialmente antidecorativa è infatti l'intenzione di associare la scultura all'architettura della nuova università; analogamente alla statua di Marco Aurelio che instaura una precisa relazione visuale con i palazzi michelangioleschi in Campidoglio secondo la descrizione che ne faceva Brinckmann¹¹, la sagoma scura della statua con la sua atipica esplosione verso l'alto si staglia contro il pronao del Rettorato rafforzandone il ruolo di fondale con l'intento di anticipare e sottolineare l'architettura in modo da convincerci, come già osservava Lupano, del suo ruolo di perno nell'ordinamento volumetrico e spaziale dello *Studium Urbis*¹².

A creare ed esaltare il mito di una architettura congelata per

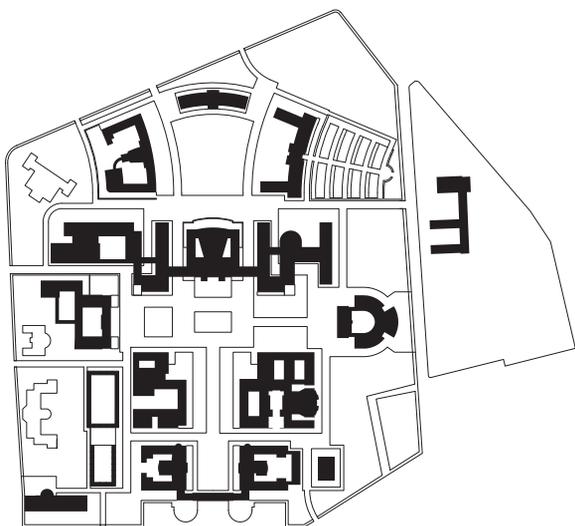
very ancient archetype of the piazza or the forum³ encounters the more modern approach of the campus.

Being a university, La Sapienza must be the bearer of two different instances: the representative nature of the institutional face and the technical aspects related to its function as a place devoted to scientific knowledge. The character of the built city is affected by this ambiguity, whereas on the one hand prevails the "serene and solid"⁴ – in other words, Classical – appearance of the facades of the institutes which, like chapels, overlook the great enclosed void of the nave and transept, the fundamental role of technology dominates the 'peripheral' sides where the extroverted volumes of the large lecture halls, like performing machines, openly declare their function and the repeated rhythm of the openings can be replaced, if necessary, by large glazed walls, or more modern ribbon windows.

The space determined by the basilica layout is also the result of a balance of masses based on the regular geometries of the square module, it is an "urban theorem" – as Franco Purini recently defined it – which cleverly combines "conceptual speculation" and compositional choices in an effective synthesis⁵, beginning from a basic symmetry that is not academically rigid in the 1:1 ratio, but rather finds its final result in a weighted balance that results from adapting the original scheme to various types of external needs⁶. In-depth studies have revealed that the most important buildings establish contrapuntal relationships between them and that the rule of the 'frame-sequence' dominates the general composition⁷. The main axis of the system (which Piacentini liked calling "the fundamental concept"⁸ of the entire operation) is a meaningful example of this. The entrance appears to the visitor as an anticipation of a sophisticated optical camera from which to gaze from: the central archway of the Propylaea directs the field of vision to the pronaos of the Rectorate, appropriately raised above the topographical level. Once having traversed the threshold, the wings of the institutes direct the gaze towards the backdrop until, at the junction of nave and transept, this logic is reversed with a split in the field of vision that, anticipating the square, compels the eye to appreciate the Rectorate in its three-dimensional nature. In this construction the heights of the two most representative elements (the Propylaea and the Rectorate) enter into relation with the distances from which they may be observed, in accordance with the optical scale theorised by Hermann Maertens⁹. More generally, Piacentini demonstrates the ability to master and personalise the theories of urban aesthetics - which has in Camillo Sitte one of its most prominent figures - inspired by criteria of visibility that confer a central role not only to architecture, but also to monuments and works of art¹⁰.

It is therefore no coincidence that Arturo Martini's *Minerva* is placed exactly at the point where the square undergoes a slight planimetric unbalance, breaking the spatial continuity of the 'circular' shaped basin, thus underlining the break of the perfect symmetry. The intention to associate the sculpture to the architecture of the new university is, in fact, essentially anti-decorative; in the same way as the statue of Marcus Aurelius which, according to Brinckmann's description¹¹, establishes a precise visual relationship with Michelangelo's palaces on the Campidoglio, the dark silhouette of the statue with its atypical upward thrust stands out against the pronaos of the Rectorate, reinforcing its role as a backdrop aimed at anticipating and emphasising the architecture in order to convince us, as Lupano pointed out, of its role as a pivot in the volumetric and spatial order of the *Studium Urbis*¹².

The numerous period images destined to national and international publications certainly contributed to the creation and exaltation of the myth of an architecture frozen in 'frames'. Italo Zannier,





p. 157

Fronte principale del Rettorato con la Minerva di Arturo Martini che si specchia nella vasca (vista laterale), 1937, Willem van de Poll, National Archives of the Netherlands, Photo collection Van de Poll

p. 159

Vista del Rettorato dal Portichetto, Foto Cartoni, BSTF, Fondo Papini, b.87, 87.9

La pianta 'basilicale' al 1935, rielaborazione di Guia Baratelli

pp. 160-161

Studentesse che passeggiano sotto la pioggia lungo il viale principale di ingresso, 1937, Foto Willem van de Poll, National Archives of the Netherlands, Photo collection Van de Poll

Gruppo di visitatori seduto a lato della Minerva, 1937, Foto Willem van de Poll, National Archives of the Netherlands, Photo collection Van de Poll

I Propilei di ingresso che inquadrano il fondale del Rettorato, Foto Cartoni, UniRm1, ASPA, Propilei F7.7

pp. 164-165

Vista laterale dell'ingresso del Rettorato con moto rossa, Foto Luigi Ghirri, © Eredi di Luigi Ghirri

· EMMANVELE · III · REGNANTE · BENITO · MUSSOLINI · REM · ITALICAM · M
RBIS · STUDIVM · IN · HANC · SEDEM · ROMANA · MAGNIFICENTIA · DICNAM · TRANS

AN · MCMXXXI · A · FR



'quadri' contribuiscono sicuramente in parte le numerose immagini d'epoca destinate all'editoria nazionale ed internazionale. Italo Zannier nel saggio *Stereotipi della fotografia d'architettura* ha evidenziato come i fotografi degli anni Trenta, che si muovevano nel solco di una tradizione di reportage, avessero sviluppato all'interno di un processo per sequenze una convenzionalità dello scatto secondo categorie ricorrenti che andavano dalla prospettiva centrale (i cui temi dominanti erano la frontalità e il principio di simmetria) alle quinte scenografiche¹³, inquadrature tattiche finalizzate a evidenziare gli elementi più emblematici dello spazio secondo logiche che, a nostro parere, ben si integrano con il principio dei 'quadri piacentiniani'.

Nelle campagne fotografiche dei Cartoni e dei Vasari¹⁴, i fattori ambientali sono ridotti ai minimi termini per esaltare le geometrie pure delle architetture che sottendono gli spazi puliti, disabitati, ordinati, di una città dall'aura metafisica. Ricorrendo ai dispositivi della fotogenia, talvolta è il grandangolo ad accentuare la profondità degli spazi, altrove l'inquadratura di scorcio che iperbolizza le relazioni di scala tra i corpi in primo piano e lo sfondo, o ancora, il contrasto tra luci ed ombre che fa emergere un repertorio di pensiline, logge, scale e passaggi rivelando un'ampia gamma di variazioni sul tema della sequenza e amplificando l'immagine potente degli spazi urbani.

Nei diversi modi di approssimarsi all'oggetto, l'analisi compositiva dell'architettura riconosce gli elementi per come sono, l'estetica cittadina suggerisce opportune consonanze tra i ritmi dell'architettura e i tempi del fruitore, la fotografia, intercettando l'insieme dei fenomeni, può spingersi in altri campi catturando i fattori d'"ambiente" o d'"atmosfera" – termini riconducibili al concetto di *Stimmung* – che attraggono l'occhio anche in totale indipendenza dalla volontà originaria del progettista¹⁵. Ciò richiede inevitabilmente il saper 'auscultare' un luogo individuandone proprietà extralinguistiche (come il cielo azzurro di Roma che entra in dialettica con la basilica scoperta nel saggio di Margherita Sarfatti).

Willem van de Poll¹⁶, fotogiornalista olandese che nel dicembre del 1937 soggiornava nella capitale, fu tra i primi a mostrare questo potenziale della nuova Sapienza. Le foto di van de Poll sono già 'foto d'ambiente', qui l'università viene raccontata assieme al Colosseo, Piazza Navona, San Pietro, i Fori imperiali, ma anche allo Stadio dei Marmi, all'ONB di Trastevere e ad altre opere da poco inaugurate¹⁷, in una idea sincretica di Roma dove antico e contemporaneo si fondono pariteticamente. Gli scatti ci consegnano un organismo urbano 'vivo' in un'epoca in cui ancora era possibile apprezzarlo nella sua interezza. Ogni foto è un episodio rubato alla quotidianità dove la vita è in primo piano e l'architettura, immortalata di scorcio quando non appare tagliata secondo un'inquadratura che privilegia il dettaglio, fa da sfondo alla narrazione.

Sempre in quest'ottica, può essere interessante ripercorrere altri ritratti di città. Era il 1985 quando, ricorda Piero Berengo Gardin, sette fotografi di diversa estrazione venivano chiamati da Paolo Portoghesi per dare una personale rilettura della Sapienza cinquant'anni dopo¹⁸.

I sette fotografi, geograficamente distribuiti, sono stati guidati da un filo comune, impercettibile ma consolidato da lunga pratica. Avendo operato ciascuno per proprio conto e in tempi diversi si sono trovati, senza saperlo, a percorrere, secondo i casi, gli stessi itinerari di devozione e di omaggio all'interno del grande spazio basilicale a croce latina, costituito dalla navata centrale, asse Foschini-Piacentini (propilei di ingresso e Rettorato) e l'ampio transetto che corre da Gio Ponti a Giovanni Michelucci

in his essay *Stereotipi della fotografia d'architettura*, highlighted the way in which the photographers of the Thirties, who followed a tradition of news reporting and photo features, had developed, within a process of sequences, a conventionality of the shot, in accordance with recurring categories that ranged from the central perspective (whose dominant themes were frontality and the principle of symmetry) to the scenic backdrops¹³, tactical framing aimed at highlighting the most emblematic elements of the space according to a logic that, in our opinion, integrates well with the principle of the 'Piacentini pictures'.

In Cartoni and Vasari's photographic campaigns¹⁴, environmental factors are reduced to a minimum so as to exalt the pure geometry of the architecture that underlies the clean, uninhabited, ordered spaces of a city which has a metaphysical aura. Taking advantage of photographic devices, such as the wide-angle lens which accentuates the depth of the spaces, or the foreshortened shot that exaggerates the relationships of scale between the background and the figures in the foreground, or else the contrast between light and shadow that helps emerge a series of canopies, loggias, stairways and passages, revealing a wide range of variations on the theme of the sequence and amplifying the powerful image of urban spaces.

In the different ways in which to approach the object, the compositional analysis of the architecture recognises the various elements for what they are, while the urban aesthetics suggest an appropriate consonance between the rhythms of the architecture and the time of the user. Photography, meanwhile, in grasping the whole of phenomena, can move into other fields, capturing the factors of 'environment' or 'atmosphere' – terms ascribable to the concept of *Stimmung* – that attract the eye even in a way that is totally independent from the architect's original intention¹⁵. This inevitably requires knowing how to 'listen' to a place, identifying extra-linguistic properties (such as the blue sky of Rome, which in Margherita Sarfatti's essay establishes a dialogue with the uncovered basilica). The Dutch photo-journalist Willem van de Poll¹⁶, who was in Rome in December of 1937, was one of the first to show the potential of the new Sapienza. Van de Poll's photographs are already "environmental photographs", in which the university is shown together with the Colosseum, Piazza Navona, Saint Peter's, the Imperial Forums, but also with the Stadio dei Marmi, the Operan Nazionale Balilla in Trastevere and other recently inaugurated works¹⁷, offering a syncretic vision of Rome in which the ancient and the contemporary blend together equally. The pictures present to us a 'living' urban organism at a time when it was still possible to appreciate it in its entirety. Each photo is an episode stolen from everyday life, in which life itself is the foreground whereas architecture, immortalised through a partial view, when not altogether cut out by a framing process that favours detail, is the background to the narrative.

Always from this perspective, it can be interesting to revisit other portraits of the city. It was at a distance of fifty years, in 1985, as Piero Berengo Gardin recalls, that seven photographers with different backgrounds were commissioned by Paolo Portoghesi to present their personal re-interpretation of La Sapienza¹⁸.

The seven photographers, geographically distributed, were guided by a common thread, imperceptible but consolidated by long practice. Having each worked independently and at different moments, they found themselves, without knowing it, to be following the same paths of devotion and homage within the large Latin cross basilica, which consists of the central nave, the Foschini-Piacentini axis (entrance propylaeums and the Rectorate) and the large transept that stands between Gio Ponti and Giovanni Michelucci (Mathematics and Min-

(Matematica e Mineralogia). Alcuni di essi si sono poi introdotti nell'abside (l'Aula Magna con Sironi) o nelle singole cripte (orti botanici e Anatomia). Anche le cappelle laterali di Gaetano Rapisardi (Legge, Scienze Politiche e Lettere), di Pietro Aschieri (Chimica) e di Giuseppe Pagano (Fisica) sono state mete molto frequentate¹⁹.

Proseguendo nella descrizione di Berengo Gardin si comprende che l'immagine della «grande struttura urbano-basilicale» nella sua forza attrattiva è stata denominatore comune alle singole esperienze che hanno preso strade diverse. Partendo dal tema unico, ciascuno ha dato la propria interpretazione di quei luoghi: Gabriele Basilico cercando punti di vista evocativi, Franco Fontana esasperando le qualità tattili e le grane materiche delle masse, Gianni Berengo Gardin e Paola Agosti estendendo l'interesse alla realtà nuda della vita studentesca, Mario Cresci e Mimmo Jodice concentrandosi sugli interni e sugli strumenti scientifici. L'attenzione di Luigi Ghirri, come in altre occasioni, si è soffermata sul paesaggio urbano colto nella apparente ordinarietà catturando l'immagine di una città dormiente quando il silenzio abita lo spazio al di fuori dei tempi dei suoi fruitori e facendo intuire le uniche tracce di vita nei dettagli a forte contrasto cromatico (la luce verde delle lampade al sodio che rischiara l'Istituto di Igiene) o in elementi posti in primo piano (la moto rossa che contrasta con il fianco della gradinata del Rettorato), figure decisamente spiazzanti rispetto alle masse solenni degli edifici. Modi diversi di approcciarsi alla Città Universitaria che contribuiscono in definitiva a riportare l'interesse verso l'architettura evidenziandone il ruolo di permanenza in qualità di modello, coerentemente con l'intento dell'autore di creare un «testo architettonico»²⁰, o come opera aperta ad interpretazioni che trascendono il suo tempo storico.

erology). Some of them then entered the apse (the Aula Magna with Sironi) or the individual crypts (botanical gardens and Anatomy), while other frequently visited locations were the side chapels by Gaetano Rapisardi (Law, Political Science and Letters), Pietro Aschieri (Chemistry) and Giuseppe Pagano (Physics)¹⁹.

Following Berengo Gardin's description, we understand that the image of the "great urban-basilical structure", through its force of attraction, was the common denominator for individual experiences which went down different paths. Starting from a single theme, each of the photographers gave his own interpretation of those places: Gabriele Basilico searching for evocative points of view, Franco Fontana intensifying the tactile qualities and material grains of the masses, Gianni Berengo Gardin and Paola Agosti paying attention to the naked reality of student life, Mario Cresci and Mimmo Jodice focusing on interiors and scientific tools. Luigi Ghirri's, as on other occasions, focused on the urban landscape caught in its apparent ordinariness, capturing the image of a city that sleeps while silence inhabits the space outside the temporal dimension of its users and revealing the only traces of life in the details with a strong chromatic contrast (the green light of the sodium lamps that illuminates the Institute of Hygiene) or in elements in the foreground (the red motorcycle that stands out against the side of the steps outside the Rectorate), decidedly disorienting figures when compared to the solemn masses of the buildings. All of these are different ways of approaching the Città Universitaria which ultimately contribute to bringing our interest back to architecture, highlighting its role as permanence, as a model, consistently with the author's intention of producing an "architectural text"²⁰, or a work that remains open to interpretations that transcend its historical time.

Translation by Luis Gatt

¹ Cf. M. Sarfatti, *La Città Universitaria di Roma*, «Nuova Antologia», 16 novembre 1935, p. 190.

² Cf. M. Piacentini, *Metodi e Caratteristiche*, in *La Città Universitaria di Roma*, «Architettura», numero speciale, 1935, pp. 2-8.

³ *Ibid.*

⁴ Da M. Piacentini, *Lettera ai sei architetti progettisti*, in G. Baratelli, *La Città Universitaria di Roma. Costruzione di un testo architettonico*, Silvana Editoriale, Milano 2019, p. 217.

⁵ F. Purini, *Una vicenda complessa*, in «Palladio», nn. 59-60, 2020, pp. 10-16.

⁶ Sugli adattamenti planimetrici cfr. G. Baratelli, *Genesi di una grande pianta*, in «Palladio», nn. 59-60, 2020, pp. 45-52.

⁷ G. Baratelli, *La Città Universitaria di Roma*, cit., pp. 84-89.

⁸ M. Piacentini, *Metodi e Caratteristiche*, cit.

⁹ Sulla scala ottica cfr. Á. Moravánszky, *The optical construction of urban space: Hermann Maertens, Camillo Sitte and the theories of 'aesthetic perception'*, in «The Journal of Architecture», vol. 17, n. 5, 2012, pp. 655-666.

¹⁰ Su Piacentini e il pensiero urbano cfr. C. Beese, *Marcello Piacentini, Moderner Städtebau in Italien*, Reimer Verlag, Berlin 2016, e il saggio critico di B. Reichlin, *Meglio della sua reputazione*, in G. Baratelli, *La Città Universitaria di Roma*, cit., pp. 203-210.

¹¹ A.E. Brinckmann, *Platz und Monument: Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit*, E. Wasmuth, Berlin 1908, pp. 41-49.

¹² M. Lupano, *Disegni malnoti di Marcello Piacentini, in 1935. Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*, catalogo della mostra, Multigrafica Editrice, Roma 1985, pp. 20-21, p. 21.

¹³ I. Zannier, *Stereotipi della fotografia dell'architettura*, in G. Basilico, G. Morpurgo, I. Zannier (a cura di), *Fotografia e immagine dell'architettura*, catalogo della mostra, Grafis, Bologna, 1980, pp. 39-66.

¹⁴ Sul rapporto tra architetti e fotografi negli anni Trenta, cfr. M. Marolda, *Le immagini al potere, le immagini del potere. La rappresentazione fotografica dell'architettura contemporanea nelle riviste italiane di settore (1928-1943)*, tesi di dottorato, A.A. 2015-2016, Università degli Studi di Firenze.

¹⁵ Analogamente, secondo Hans Ulrich Gumbrecht, leggere un testo 'per *Stimmung*' significa porre l'attenzione sul modo in cui l'oggetto catalizza i nostri sensi anche in assenza di una precisa volontà da parte dell'autore, cfr. H.U. Gumbrecht, *Atmosphäre, mood, Stimmung*, Stanford University Press, Stanford 2012.

¹⁶ Cf. biografia in L. Zweers, *Willem van de Poll: 1895-1970*, Fotomuseum Den Haag, Warnsveld: Terra, 2005, p. 154.

¹⁷ Cf. Photo collection: <https://www.nationaalarchief.nl/onderzoeken/zoeken?activeTab=photo_legacy&searchTerm=willem%20van%20de%20poll>.

¹⁸ P. Gardin, *I luoghi del giorno e della notte, in 1935/1985 - La "Sapienza" nella Città Universitaria*, E. Guidoni, M. Regni Sennato (a cura di), catalogo della mostra, Multigrafica Editrice, Roma 1985, pp. 181-195.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Cf. G. Baratelli, *La Città Universitaria di Roma*, cit., p. 216.

¹ Cf. M. Sarfatti, 'La Città Universitaria di Roma', *Nuova Antologia*, November 1935, p. 190.

² Cf. M. Piacentini, 'Metodi e Caratteristiche', in *Architettura*, special number: 'La Città Universitaria di Roma', 1935, pp. 2-8.

³ *Ibid.*

⁴ From M. Piacentini, *Lettera ai sei architetti progettisti*, in G. Baratelli, *La Città Universitaria di Roma. Costruzione di un testo architettonico*, Silvana Editoriale, Milan 2019, p. 217.

⁵ F. Purini, *Una vicenda complessa*, in «Palladio», nn. 59-60, 2020, pp. 10-16.

⁶ Regarding the planimetric adaptations see G. Baratelli, *Genesi di una grande pianta*, in «Palladio», nn. 59-60, 2020, pp. 45-52.

⁷ G. Baratelli, *La Città Universitaria di Roma*, *Op.cit.*, pp. 84-89.

⁸ M. Piacentini, *Metodi e Caratteristiche*, *Op.cit.*

⁹ On the optical scale see Á. Moravánszky, *The optical construction of urban space: Hermann Maertens, Camillo Sitte and the theories of 'aesthetic perception'*, in «The Journal of Architecture», vol. 17, n. 5, 2012, pp. 655-666.

¹⁰ On Piacentini and urban thought see C. Beese, *Marcello Piacentini, Moderner Städtebau in Italien*, Reimer Verlag, Berlin 2016, and the essay by B. Reichlin, *Meglio della sua reputazione*, in G. Baratelli, *La Città Universitaria di Roma*, *Op.cit.*, pp. 203-210.

¹¹ A.E. Brinckmann, *Platz und Monument: Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit*, E. Wasmuth, Berlin 1908, pp. 41-49.

¹² M. Lupano, *Disegni malnoti di Marcello Piacentini, in 1935. Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*, catalogue of the exhibition, Multigrafica Editrice, Rome 1985, pp. 20-21, p. 21.

¹³ I. Zannier, *Stereotipi della fotografia dell'architettura*, in G. Basilico, G. Morpurgo, I. Zannier (eds.), *Fotografia e immagine dell'architettura*, catalogue of the exhibition, Grafis, Bologna, 1980, pp. 39-66.

¹⁴ On the relationship between architects and photographers during the Thirties see M. Marolda, *Le immagini al potere, le immagini del potere. La rappresentazione fotografica dell'architettura contemporanea nelle riviste italiane di settore (1928-1943)*, PhD dissertation, academic year 2015-2016, Università degli Studi di Firenze.

¹⁵ Similarly, according to Hans Ulrich Gumbrecht, reading a text 'by *Stimmung*' means focusing on the way the object catalyses our senses even in the absence of a precise will on the part of the author, Cf. H.U. Gumbrecht, *Atmosphäre, mood, Stimmung*, Stanford University Press, Stanford 2012.

¹⁶ Cf. biography in L. Zweers, *Willem van de Poll: 1895-1970*, Fotomuseum Den Haag, Warnsveld: Terra, 2005, p. 154.

¹⁷ Cf. Photo collection: <https://www.nationaalarchief.nl/onderzoeken/zoeken?activeTab=photo_legacy&searchTerm=willem%20van%20de%20poll>.

¹⁸ P. Gardin, *I luoghi del giorno e della notte, in 1935/1985 - La "Sapienza" nella Città Universitaria*, E. Guidoni, M. Regni Sennato (eds.), catalogue of the exhibition, Multigrafica Editrice, Rome 1985, pp. 181-195.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Cf. G. Baratelli, *La Città Universitaria di Roma*, *Op.cit.*, p. 216.





One of the most original and fascinating places devoted to cultural dissemination in the city is located in the heart of the historical centre of Naples: Casa Morra-Archive of Contemporary Art. It is a private archive and exhibition space created by the collector Giuseppe Morra, located on the main floor of Palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona. Its rooms, untouched by restoration works, display works by visual artists, conceptual artists, performers and other exponents of the most innovative and revolutionary movements in the contemporary scene.



Fondazione Casa Morra a Napoli Casa Morra Foundation in Naples

Agostino De Rosa

Il quartiere storico di Materdei (Napoli), appare al visitatore come un affascinante luogo di confine, sia urbano che antropologico. Infatti esso è collocato in magico equilibrio tra un'area antica posta a valle della città, delimitata da via Santa Teresa degli Scalzi, ricca di monumenti di altissimo valore artistico, e una parte più moderna, quella dei Camaldoli, punteggiata da pregevoli edifici novecenteschi, alcuni dei quali nel cosiddetto stile floreale, declinazione tutta partenopea del Liberty internazionale. Sospesa dunque tra il quartiere Stella e l'Avvocata, questa *enclave* urbana sorprende il viandante offrendo uno squarcio visivo rivolto, al contempo, verso il passato e il futuro della città di Napoli. Si tratta di una zona caratterizzata da tensioni culturali e aspirazioni sociali che innervano il tessuto cittadino come rii carsici pronti a emergere alla luce del sole con tutta la loro energia vitale, in uno scenario architettonico e umano spesso immortalato nell'agiografia letteraria e cinematografica del secolo scorso¹. Proprio in questa cornice lussureggiante di chiese e palazzi venerabili², di tradizioni e di usi preservati nella loro bellezza gestuale e rituale al contempo, appartato logisticamente, ma centrale nelle correnti creative della città, ma anche nei flussi della critica e della sperimentazione artistica contemporanee, si erge il palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona³, la cui presenza era già testimoniata nella mappa della città (1566) di Antoine Lafréry⁴ (1512-1577), e che oggi è sede di uno dei luoghi più originali e affascinanti dedicati in città alla disseminazione culturale: Casa Morra-Archivio d'arte contemporanea⁵. Si tratta di una istituzione espositiva e archivistica privata, voluta dal collezionista Giuseppe Morra, e ambientata

The historical district of Materdei in Naples, appears to the visitor as a fascinating border place, both in urban and anthropological terms. In fact, it stands in a magical balance between an ancient area located in the lower city, delimited by Via Santa Teresa degli Scalzi, which is rich in monuments of high artistic value, and a more modern section, Camaldoli, dotted with fine 20th-century buildings, some of which are in what is known as the Floral Style, a variation of the Neapolitan Liberty, or Art Nouveau. Suspended between the Stella and Avvocata districts, this urban *enclave* surprises the traveler by offering a visual glimpse of the past and future of the city of Naples. It is an area characterised by cultural tensions and social aspirations that suffuse with vigour the fabric of the city like karstic streams ready to emerge in the sunlight with all their vital energy, in an architectural and human scenario often immortalised in the past century's literary and cinematographic hagiography¹. It is precisely in this lush setting of venerable churches and palaces², of traditions and customs preserved in their beauty, both ritual and gestural, logistically secluded, but central to the creative currents of the city and to the flow of contemporary artistic criticism and experimentation, that Palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona stands³, whose presence could already be found in the map of the city (1566) by Antoine Lafréry⁴ (1512-1577), and which today is home to one of the most original and fascinating places dedicated to cultural dissemination in the city: Casa Morra-Archive of Contemporary Art⁵. This is a private archive and exhibition space created by the collector Giuseppe Morra, and located on the main floor of the historical building, whose rooms become a series of 'stations' in continuous evolution of a very personal idea of what



all'interno del piano nobile di quell'edificio storico, le cui stanze diventano altrettante 'stazioni' in continua evoluzione di un'idea assai personale su cosa sia l'arte e la cultura, e di come possano esse essere offerte con gentilezza e gusto per l'ostensione, agli sguardi, spesso raptorii e troppo distratti, del pubblico contemporaneo. Questo processo fruitivo, suggerito da Morra come una forma di ἄσκησις (*áskēsis*, esercizio), intende lo spazio espositivo come una sorta di repository aperto al pubblico, un luogo pulsante di energia creativa che cambia con continuità secondo un'analogia con il flusso della vita, e nel quale le opere sono altrettanti 'documenti' di un processo critico in continua evoluzione. Ad accoglierci, superato il cancello di ingresso, incastonato in un portale di piperno, e i successivi due cortili adiacenti (che sembrano preludere alla visita di una classica residenza palaziale napoletana del XVIII secolo) è una vertiginosa scala, di una bellezza e di una complessità configurativa accecanti⁶: il suo disegno probabilmente si deve a Ferdinando Sanfelice⁷ (1678-1748), autore barocco per eccellenza e celebre soprattutto per le sue 'scale aperte'⁸, in cui perizia costruttiva, rispetto delle esigenze funzionali e gusto per la meraviglia, esibiscono, ora come allora, il virtuosismo linguistico raggiunto dall'architetto napoletano e mai eguagliato dai colleghi coevi. Impostata su una pianta esagonale, la scala si stacca dal livello terraneo e si invola fino al piano nobile, attraverso un'articolazione di rampe rettilinee, pianerottoli di sosta poligonali e volte a crociera rampanti, i cui archi diagonali sono segnati da eleganti e aeree costolature. Il Sanfelice non ebbe modo di vedere la sua creatura completata, morendo un anno dopo la sua delineazione, mentre il suo completamento fu affidato alle amorevoli cure di un suo collaboratore, Giuseppe Astarita⁹ (1707-1775). L'immagine finale dello scalone, nella sua attuale eleganza neoclassica, si deve invece ai restauri operati sull'intero edificio da Gaetano Barba nel 1758 che ne rimosse i decori barocchi. L'ascesa dello scalone corrisponde a un vero e proprio percorso iniziatico: l'ardita geometria che ne caratterizza la struttura e gli scorci visuali incrociati resi disponibili dalla permeabilità visiva delle varie rampe sembrano infatti preludere all'approdo ad una dimensione 'altra' di cui si ha contezza raggiunto l'ampio ballatoio antistante l'ingresso della 'casa', che si estende per circa 4200 metri quadrati (non ancora tutti esplorabili dal pubblico) che ospita sia parte della collezione che degli archivi ad essa connessi. Morra ha rilevato questa grande proprietà alcuni anni fa, quando già si era delineato, all'interno di un piccolo gruppo di intellettuali napoletani, l'idea che il centro storico della città potesse rivivere attraverso la collocazione strategica di alcuni centri di irradiazione culturale e scientifica, capaci di intessere un fitto dialogo con le realtà sociali presenti sul territorio: un'operazione che avrebbe richiesto la partecipazione attiva degli abitanti dei quartieri coinvolti, sostenuti dalle nuove istituzioni culturali. È così che Giuseppe Morra rileva l'intera proprietà di palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona (che comprende anche l'adiacente chiesa) fino a qualche decennio prima occupata dalle monache affiliate alla congregazione delle Serve di Maria Addolorata, e seguendo il progetto visionario del *Quartiere dell'arte* (2006), elaborato con i sodali Pasquale Persico, Nicoletta Ricciardelli e Francesco Coppola, inaugura Casa Morra nel 2016. Non si tratta, come già si diceva, di un museo nell'accezione classica del termine, ma piuttosto un luogo di passione e di condivisione culturali: quelle di Morra, ovviamente, maturate prima da giovane gallerista di arte contemporanea e poi da instancabile collezionista di opere con i cui autori ha stretto viepiù legami personali e umani, oltre che professionali. Qui i nomi degli artisti evocabili come testimoni di questa re-

art and culture are, and how they can be offered with kindness and taste in the display, to the often rapt and distracted gaze of the contemporary public. This fruitive process, suggested by Morra as a form of ἄσκησις (*áskēsis*, exercise), envisages the exhibition space as a sort of repository that is open to the public, as a pulsing place of creative energy that changes continuously according to an analogy with the flow of life, in which the works are as a series of 'documents' of a critical process in continuous evolution. Once past the entrance gate, set in a piperno stone portal, and the two adjacent courtyards (which seem to prelude a visit to an 18th century classic Neapolitan palace), a vertiginous staircase of astounding beauty and complexity welcomes the visitor⁶: probably designed by Ferdinando Sanfelice⁷ (1678-1748), a Baroque architect and artist *par excellence*, famous above all for his 'open staircases'⁸, in which constructive skill, respect for functional requirements and a taste for wonder, display today as they did then, the linguistic virtuosity achieved by the Neapolitan architect, which was never matched by his contemporaries. Laid out on a hexagonal plan, the staircase detaches itself from the ground level and winds its way up to the main floor, through an articulation of straight ramps, polygonal landings and rampant cross vaults, whose diagonal arches are marked by elegant and airy ribs. Sanfelice wasn't fortunate enough to see his creation completed, since he died a year after its design, while its completion was entrusted to the loving care of one of his collaborators, Giuseppe Astarita⁹ (1707-1775). The final appearance of the staircase, in its current Neoclassical elegance, is due instead to the restoration work carried out on the whole building by Gaetano Barba in 1758 which, among other things, removed all Baroque decorations. The ascent of the staircase takes place as an actual initiatory path: the daring geometry that characterises its structure and the views made available by the visual permeability of the various ramps seem, in fact, to prepare for the arrival at an 'other' dimension which we become aware of when we reach the large balcony in front of the entrance to the 'house', which extends for approximately 4,200 square meters (not all of which are as yet accessible to the public) that houses part of the collection, as well as the archives related to it. Morra took over this large property a few years ago, when a small group of Neapolitan intellectuals had already outlined the idea that the historical centre of the city could be revived through the strategic location of some cultural and scientific centre which could establish a dialogue with the varied social contexts of the area: an operation that would require the active participation of the inhabitants of the neighborhoods involved, supported by the new cultural institutions. It is in this way that Giuseppe Morra took over the whole of Palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona (including the adjacent church) which, until a few decades earlier, had been occupied by the nuns of the congregation of the Servants of Maria Addolorata. Following the visionary project of the *Quartiere dell'arte* (2006), developed together with his associates Pasquale Persico, Nicoletta Ricciardelli and Francesco Coppola, Casa Morra was inaugurated in 2016. As mentioned earlier, this is not a museum in the classical sense of the term, but rather a place of cultural passion and sharing: that of Morra, obviously, which he developed first as a young dealer of contemporary art and then as a tireless collector of works with whose authors he increasingly forged personal and human, as well as professional, ties. The names of the artists evoked as witnesses of this biunivocal relationship, expressed in the exhibitions, produce a sense of vertigo and, for contemporary art lovers, a proper Stendhal syndrome: Marina Abramović, Nanni Balestrini, Julian Beck, Henri Chopin, Marcel Duchamp, Allan Kaprow, Urs Lüthi, Stelio Maria Martini, Charlotte Moorman, Hermann Nitsch, Nam June Paik, Giulio Paolini, Vettor

lazione biunivoca espressa nell'asse espositivo producono un senso di vertigine e, per gli amanti dell'arte contemporanea, una vera e propria sindrome di Stendhal: Marina Abramović, Nanni Balestrini, Julian Beck, Henri Chopin, Marcel Duchamp, Allan Kaprow, Urs Lüthi, Stelio Maria Martini, Charlotte Moorman, Hermann Nitsch, Nam June Paik, Giulio Paolini, Vettor Pisani, Shozo Shimamoto, Daniel Spoerri, solo per citarne alcuni. Ma parte attiva di questa relazione sono e saranno sempre più gli abitanti del quartiere Matterei e i visitatori tutti, invitati ad interagire con l'istituzione che qui si fa accogliente spazio domestico – casa, appunto – disposto ad intercettare le pulsioni creative, del passato come del presente. Ma anche del futuro, a ben guardare: è dello stesso Morra infatti l'ideazione di *Cent'anni di mostre*, l'ambizioso programma espositivo che coprirà i prossimi decenni fino al 2116, in un affascinante gioco di specchi, regolato dal presidio cabalistico dei numeri 3 e 7 e gestito da una rivisitazione critica del gioco dell'oca. Non credo sia un caso che ad accogliere il visitatore, nella prima delle stanze visitabili, sia proprio un'opera d'arte visiva dell'amico John Cage (1912-1992), *Not Wanting To Say Anything About Marcel*¹⁰ (1969) che, prendendo spunto da una sua conversazione con Jasper Johns, gioca col principio di indeterminazione fornito dall'oracolo degli *I Ching*, decostruendo, attraverso quattro *Plexigrams*, possibili frasi e frammenti di discorsi la cui ricomposizione semantica è lasciata all'intuito o alla fantasia dell'osservatore. Proprio questo non dire, questo silenzio visivo scatenano tutte le possibili associazioni semantiche nel fruitore dell'opera: non dicendo nulla su Marcel Duchamp, cui l'opera è dedicata e morto un mese prima della sua esecuzione, Cage dice tutto su di lui, almeno *in nuce*. Morra, per avvalorare questa interpretazione, accoglie nella stessa stanza diciotto incisioni realizzate da Duchamp per Arturo Schwarz e contenute nei suoi due volumi *The Large Glass and Related Works* del 1967-68, insieme ad altre sei importanti opere tra cui *Rotoreliefs* (1935) e *A l'Infinif* (1912-1920). Anche la scelta di non aver optato per un restauro patinato dell'antica struttura, lasciata invece nel suo naturale stato di conservazione e per certi versi di abbandono, corrisponde a questa volontà di assecondare l'alea e far parlare il luogo, attraverso le sue stratificazioni storiche, senza protagonismi autoriali da parte del restauratore. Il progetto complessivo (2013) di Casa Morra è sicuramente ascrivibile allo studio di Pica Ciamarra Associati¹¹, ma è innegabile che qui il profilo estetico degli spazi corrisponda alla sensibilità, schiva e minimale, del suo proprietario. Espressione plastica delle intenzioni della Fondazione omonima, con sede in Palazzo Ruffo di Bagnara e articolata come Istituto di Scienze delle Comunicazioni Visive, Casa Morra è solo uno dei tasselli di un più ampio mosaico culturale, dall'ampio respiro visionario, che ha progressivamente e benignamente colonizzato il centro storico di Napoli, e si spera continuerà a farlo. Ad esso infatti si aggiunge il Museo Archivio Laboratorio per le Arti Contemporanee Hermann Nitsch (2008), situato in una ex fabbrica, edificata nel 1892, per la produzione di energia elettrica sita in vico Lungo Pontecorvo, e dedicato all'opera del grande maestro dell'*Azionismo viennese*¹². Questo plesso culturale ed espositivo si articola in una serie di sottosezioni (la Collezione, il Centro di Documentazione, Ricerca e Formazione, la Biblioteca-Mediatheca, il Dipartimento per il Cinema Sperimentale Indipendente, l'Audioteca di Musica Contemporanea e la Sezione Educativa) che esibiscono il forte interesse, da parte di Peppe Morra, nell'incidere sul tessuto sociale attraverso workshop e laboratori, attività di apprendimento in forma diretta, lettura di opere e percorsi a tema, incontri con artisti, attività di supporto alla progettazio-

Pisani, Shozo Shimamoto, Daniel Spoerri, among others. Both the inhabitants of the Materdei district and the visitors are called to increasingly become an active part of this relationship. They are invited to interact with the institution which, in this sense, becomes a welcoming domestic space – a home, in fact – open to receive creative impulses, of the past as well as of the present. But also of the future, if we pay close attention: in fact, Morra himself conceived *Cent'anni di mostre* (One Hundred Years of Exhibitions), an ambitious exhibition programme that will cover the coming decades until the year 2116, in a fascinating game of mirrors, regulated by the cabalistic presence of the numbers 3 and 7 and guided by a critical variation of the Game of the Goose. I do not think it is a coincidence that welcoming the visitor in the first of the rooms open to the public, is a visual art piece by his friend John Cage (1912-1992), *Not Wanting To Say Anything About Marcel*¹⁰ (1969) which, triggered by a conversation with Jasper Johns, plays with the principle of indetermination provided by the oracle of the *I Ching*, deconstructing, through four *Plexigrams*, possible sentences and fragments of dialogues whose semantic re-composition is left to the intuition or imagination of the observer. It is precisely this non-saying, this visual silence that precipitates all possible semantic associations in the viewer of the work: by not saying anything about Marcel Duchamp, to whom the work is dedicated and who died a month before it was made, Cage says everything about him, at least *in nuce*. Morra, to confirm this interpretation, displays in the same room eighteen engravings made by Duchamp for Arturo Schwarz and included in his two volumes *The Large Glass and Related Works* of 1967-68, together with six other important works including *Rotoreliefs* (1935) and *À l'Infinif* (1912-1920). Even the decision of not choosing a glossy restoration of the ancient structure, leaving it instead in its natural state of preservation and in some ways of decay, corresponds to this desire to trust fate and let the place speak through its historical stratifications, and without any authorial protagonism on the part of the restorer. The overall project (2013) of Casa Morra is certainly ascribable to the studio of Pica Ciamarra Associates¹¹, but it is undeniable that the aesthetic appearance of the spaces corresponds to the sensitivity, bashful and minimal, of its owner. Plastic expression of the intentions of the Foundation of the same name, based in Palazzo Ruffo di Bagnara and established as a Visual Communications Sciences Institute, Casa Morra is only one of the pieces in a vaster cultural mosaic, with a wide visionary scope, that has progressively and benignly colonised the historical centre of Naples, and hopefully will continue to do so. In fact, it has been joined by the Museo Archivio Laboratorio per le Arti Contemporanee Hermann Nitsch (2008), which has its headquarters in a former electricity plant, built in 1892, located in vico Lungo Pontecorvo, and dedicated to the work of the great master of *Viennese Actionism*¹². This cultural and exhibition complex is articulated in a series of subsections (the Collection, the Documentation Centre, the Research and Education Centre, the Library and Media Library, the Department for Independent Experimental Cinema, the Audio Library of Contemporary Music and the Educational Section) which show Peppe Morra's interest in influencing the social fabric through workshops and laboratories, direct learning activities, readings and thematic itineraries, encounters with artists, and educational support activities for schools and teachers. Another element of this constellation that shines in the historic heart of Naples and rises towards the 'upper city', is the ancient vineyard of San Martino¹³, acquired by Morra in 1988 and subjected to delicate and caring restoration work that has brought the more than seven hectares of terraces, support structures, water supply systems and paths that constitute it, back to their original beauty. Also this space, destined

ne didattica per scuole e docenti. Altro elemento di questa costellazione che splende nel cuore storico della città partenopea e sale verso la 'città alta', è l'antica vigna di San Martino¹³, acquisita da Morra nel 1988 e sottoposta a delicati e amorevoli interventi di restauro che hanno restituito allo loro originaria bellezza gli oltre sette ettari di terrazzamenti, opere di sostegno, sistemazioni idrauliche e percorsi che la costituiscono. Anche questo spazio, destinato alla coltivazione biodinamica della vite, è sede di eventi culturali che vedono coinvolti gli abitanti del quartiere circostante. Questo desiderio di interazione tra la gente e l'istituzione culturale è ben documentato da un'altra opera, sempre basata sul principio di casualità cageano, e presente in un'altra delle stanze di palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona: si tratta di *Stockroom* (1961-1992), dell'artista statunitense Alan Kaprow¹⁴ (1927-2006), la quale, per volontà del suo stesso autore, potrà essere dipinta dal visitatore in un colore diverso ogni giorno, di bianco, rosso, arancione, giallo, verde, blu, viola, nero, ripetendo questa sequenza ogni otto giorni. Ma ogni ambiente di Casa Morra rivela epifanie visive e suscita stupore, le opere in essi ospitate a rotazione tessendo un fitto dialogo anche con gli scorci urbani – mai indifferenti, in una città come Napoli – visibili dalle finestre che si aprono in quegli stessi spazi. Così la sala che ospita i *memorabilia* del Living Theatre di Julian Beck (1925-1985) ci avverte che siamo di fronte solo alla punta di un iceberg, Casa Morra essendo anche depositaria dell'intero archivio della compagnia teatrale new-yorkese: la sola visita di questi spazi piranesiani, aperti al pubblico degli studiosi¹⁵, è un'esperienza memorabile, essendo ivi raccolti non solo i documenti testuali, ma anche le scenografie e i costumi delle varie opere messe in scena da Beck e dalla sodale Judith Malina (1926).

Un'altra delle stanze più suggestive di Casa Morra è stata colonizzata dalla bellissima opera di Luca Maria Patella¹⁶ (1934), uno degli artisti italiani più eccentrici e inclassificabili, intitolata *Alberi Parlanti*, presentata per la prima volta nel 1971 presso la Galleria Apollinaire di Milano. Si tratta di una installazione nella quale il fruitore è sottoposto a una serie di sollecitazioni multisensoriali – visive, tattili e uditive – passeggiando in un bosco astratto e interattivo, dai cui tronchi e rami sgorgano parole sussurrante, connesse a soggetti scientifico-filosofici e umoristici, e cinguettii di uccelli, il tutto sotto un cielo magrittiano in movimento, al posto del soffitto, generato dalla proiezione in *loop* di questo elemento celeste, e calpestando un 'prato' tessile, composta da un patchwork morbido e invitante. In questo spazio le idee classiche di interno ed esterno perdono di significato, e l'opera sembra incarnare, con straordinario anticipo sui tempi, quel nuovo senso della natura che oggi sembra informare la riflessione filosofica e critica sulla fine dell'antropocene. Un'altra delle sale, forse la più ampia del piano nobile, è invece occupata, tra l'altro, dalle opere di Shōzō Shimamoto¹⁷ (1928-2013), fondatore e membro del gruppo *Gutai* (1954), un termine nipponico che significa «conflitto tra materia e spirito»: sulle pareti scrostate e dalle *texture* erose dell'ambiente si stagliano, come nuove stratificazioni sovrapposte alle precedenti, i dipinti eseguiti da questo straordinario e innovativo artista concettuale che rifiutò l'uso del pennello – simbolo di schiavitù alle convenzioni figurative della pittura accademica – optando per l'impiego di *dripping* generati casualmente attraverso una gestualità rituale o l'impiego di *devices* appositamente realizzati. Le tele di Shimamoto, in tutta la loro potenza espressiva, intrecciano così un dialogo silenzioso con le tracce di vecchi intonaci e frammenti di carte da parati, apparendo al visitatore come enormi mappe di un continente sconosciuto, eppure consonanti con la

to the biodynamic cultivation of the vineyards, is used for cultural events which involve the inhabitants of the neighborhood. This wish for interaction between people and the cultural institution is well documented by another piece, once again based on Cage's principle of randomness, in display in another of the rooms of Palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona: *Stockroom* (1961-1992) by the American artist Alan Kaprow¹⁴ (1927-2006), which, as determined by its author, can be painted by visitor in a different colour every day, white, red, orange, yellow, green, blue, purple, black, repeating this sequence every eight days. Every room of Casa Morra reveals visual epiphanies and generates wonder, the works exhibited in them in rotation weaving a close-knit dialogue with the urban views from the windows in those same spaces – never indifferent, in a city like Naples. Thus, the room that houses the *memorabilia* from Julian Beck's Living Theatre (1925-1985) warns us that we are only seeing the tip of the iceberg, since Casa Morra is also the repository of the entire archive of the theatre company from New York: a visit to these Piranesian spaces, accessible to scholars¹⁵, is a memorable experience, as they contain not only the textual documents, but also the sets and costumes of the various works staged by Beck and his partner Judith Malina (1926).

Another evocative space in Casa Morra has been colonized by the beautiful work of Luca Maria Patella¹⁶ (1934), one of the most eccentric and unclassifiable Italian artists, entitled *Alberi Parlanti* (Talking Trees), first presented in 1971 at the Galleria Apollinaire in Milan. It is an installation in which the viewer is subjected to a series of multi-sensory stimuli – visual, tactile and auditory – while walking through an abstract and interactive forest. The visitor hears the branches and trunks of these trees whisper words related to scientific, philosophical and humorous topics, as well as the chirping of birds, all under a Magritian sky in motion, instead of the ceiling, generated by the looped projection of this celestial element, and walks on a textile 'lawn', made of a soft and inviting patchwork. In this space the classical ideas of interior and exterior lose their meaning, and the work seems to embody, extraordinarily ahead of its time, the new sense of nature that today seems to infuse philosophical and critical reflection on the end of the anthropocene. Another of the rooms, perhaps the largest on the main floor, exhibits the works of Shōzō Shimamoto¹⁷ (1928-2013), founder and member of the *Gutai* group (1954), a Japanese term meaning "conflict between matter and spirit": on the stripped walls and eroded textures of the space stand out, like new layers placed over previous ones, the paintings of this extraordinary and innovative conceptual artist who rejected the use of the brush – a symbol of slavery to the figurative conventions of academic painting – opting instead for a random dripping technique, either through a ritual gesture or the use of specially designed devices. Shimamoto's canvases, in all their expressive power, weave a silent dialogue with the traces of old plaster and fragments of wallpaper, appearing to the eye of the visitor as huge maps from an unknown continent, yet attuned to the chaotic and articulated urban geography of the city of Naples. A dialogue between maps, therefore, which also seems to echo in the room devoted to the writer, artist, set designer, architect, alchemist and seer Vettor Pisani¹⁸ (1934-2011) and to his installation entitled *Il mio cuore è un cupo abisso* (My Heart is a Dark Abyss) (2004), in which the dialectic between painting and text is expressed through a series of obsessive metaphors, focused on the value of the symbol, both sacred and profane, spiritual and material.

Our meeting with Giuseppe Morra took place last summer in a relaxed and friendly atmosphere, in the company of Teresa Carnevale; walking through the wonderful spaces of this house, the feeling emerged of being in the presence of an intellectual who



caotica e articolata geografia urbana della città partenopea. Un dialogo fra mappe, dunque, che sembra riecheggiare anche nella stanza dedicata allo scrittore, artista, scenografo, architetto, alchimista e veggente Vettor Pisani¹⁸ (1934-2011) e alla sua installazione *Il mio cuore è un cupo abisso* (2004) nella quale la dialettica tra pittura e testo è restituita attraverso una serie di metafore ossessive, incentrate sul valore del simbolo, sacro e profano, spirituale e materiale.

L'incontro con Giuseppe Morra è avvenuto l'estate scorsa in un clima rilassato e confidenziale alla presenza di Teresa Carnevale; attraversando i meravigliosi spazi di questa casa, è emersa chiara la sensazione di essere di fronte a un intellettuale che persegue una modalità illuminata di gestione del bene culturale e che soprattutto rifiuta la stasi paralizzante cui spesso sono costrette le paludate istituzioni museali, percepite da Morra come 'cimiteri': «L'arte non è contemplazione, ma esperienza. Serve a generare riflessioni in relazione alla società e alla sua evoluzione, a innescare quel processo di cambiamento culturale alla base di ogni riqualificazione ambientale e rinascita economica»¹⁹. In un racconto di qualche anno fa, intitolato *L'Aleph di Napoli*²⁰, lo scrittore Silvio Perrella immagina di individuare in un piccolo porticato sottostante alla Certosa di San Martino (proprio accanto alla vigna di Morra!), questo luogo esiziale ove gli opposti (la città 'alta' e quella 'bassa') si ricompongono e dove passato e presente si risolvono in un eterno 'ora' labirintico, echeggiando così il testo omologo di Jorge Luis Borges²¹. Ma l'individuazione dell'aleph credo sia del tutto personale: quella 'architettura del miraggio' allora potrebbe essere proprio Casa Morra, in bilico miracoloso fra il passato delle sue radici urbane e la proiezione verso un futuro sovversivo ed entusiasmante, in cui l'arte diventa esperienza di vita.

pursues an enlightened way of managing cultural heritage and who, above all, rejects the paralysed stasis of quagmired museum institutions, which Morra perceives as 'cemeteries': "Art is not contemplation, but experience. It serves the purpose of generating reflections about society and its evolution, of triggering that process of cultural change that lies at the base of every environmental re-qualification and economic rebirth"¹⁹. In a short story written a few years ago, entitled *L'Aleph di Napoli*²⁰, Silvio Perrella imagines locating, in a small portico below the Certosa di San Martino (right next to Morra's vineyard!), a fatal place where opposites (the 'high' and the 'low' cities) are brought back together and past and present are resolved in an eternal labyrinthine 'now', thus echoing the homologous text by Jorge Luis Borges²¹. Yet this identification of the aleph is, I believe, entirely personal: that 'architecture of the mirage' could very well be Casa Morra, miraculously balanced between the past of its urban roots and the projection towards a subversive and exciting future, in which art becomes a life experience.

Translation by Luis Gatt

¹ Cfr. V. Paliotti, E. Grano, *Napoli nel cinema*, I.T.I.A.F., Napoli 1969; R. Ormanni, *Napoli nel cinema*, Newton Compton Editori, Roma 1995.

² Cfr. A. Gambardella, G. Amirante, *Napoli fuori le mura. La Costigliola e Fonseca da platee a borgo*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1994.

³ Cfr. I. Ferraro, *Napoli. Atlante della città storica. Dallo Spirito Santo a Materdei*, vol. IV, Oikos, Napoli 2006.

⁴ Cfr. G. Pane, V. Valerio, a cura di, *La città di Napoli tra vedutismo e cartografia. Piante e vedute a stampa dal XV al XIX secolo*, Grimaldi & C. Editori, Napoli 2001.

⁵ Cfr. P. Persico, *Casa Morra: laboratorio membrana della Città Metropolitana*, in O. Zerlenga, a cura di, *M'illumino d'immenso: La scala del palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona*, con un saggio di A. Gambardella, *La Scuola di Pitagora*, Napoli 2018.

⁶ Cfr. O. Zerlenga, *Disegnare un 'fuori scala'*, in Id. a cura di, *M'illumino d'immenso*, cit.

⁷ Cfr. A. Gambardella, *Note su Ferdinando Sanfelice architetto napoletano*, Istituto Editoriale del Mezzogiorno, Napoli 1968.

⁸ Cfr. M. Capobianco, *Scale settecentesche a Napoli*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 84, 1962, pp. 401-417; n. 86, 1962, pp. 549-560; n. 88, 1963, pp. 695-706.

⁹ Cfr. C. De Falco, *Giuseppe Astarita, architetto napoletano (1707-1775)*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1999.

¹⁰ Sui rapporti tra Cage e Duchamp si rimanda a: M. Roth, *Difference / Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, Routledge, Londra 1998.

¹¹ Cfr. Pica Ciamarra Associati, *Restauro del complesso di Salita San Raffaele n° 22 - Napoli, e progetto di trasformazione in Museo della Fondazione Morra/Relazione descrittiva e tecnica*, Napoli, maggio 2013.

¹² Cfr. A. Lechner Stiftung, a cura di, *Hermann Nitsch/Das Gesamtkunstwerk*, Verlag Kettler, Dortmund 2019.

¹³ Cfr. A. Di Gennaro e G. Guida, *Dai Quartieri a San Martino il verde ritrovato*, in «La Repubblica-Napoli», mercoledì 18 agosto 2021, p. 4.

¹⁴ Cfr. J. Kelley, a cura di, *Childsplay. The Art of Allan Kaprow*, University of California Press, Berkeley 2004.

¹⁵ Casa Morra ospita anche residenze rivolte ad artisti e studenti Erasmus di arte, storia dell'arte e discipline umanistiche.

¹⁶ Cfr. E. Grazioli, *Luca Maria Patella disvelato*, Quodlibet, Macerata 2020.

¹⁷ Cfr. L. Mango, S. Cavalchi et al., a cura di, *Shozo Shimamoto. Opere 1950-2011. Oriente e Occidente-Works 1950-2011 East and West*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, 25 settembre 2011-8 gennaio 2012), Allemandi editore, Torino 2011.

¹⁸ Cfr. L. Cherubini, A. Viliani et al., a cura di, *Vettor Pisani. Eroica/antieroa. Una monografia*, Electa, Milano 2016.

¹⁹ Da una conversazione registrata con Giuseppe Morra, 7 agosto 2021.

²⁰ Cfr. S. Perrella, *L'Aleph di Napoli*, Il Filo di Partenope, Napoli 2013.

²¹ Cfr. J.L. Borges, *L'Aleph*, traduzione di F. Tentori Montalto, Adelphi, Milano 2019.

¹ See V. Paliotti, E. Grano, *Napoli nel cinema*, I.T.I.A.F., Naples 1969; R. Ormanni, *Napoli nel cinema*, Newton Compton Editori, Rome 1995.

² See A. Gambardella, G. Amirante, *Napoli fuori le mura. La Costigliola e Fonseca da platee a borgo*, Edizioni Scientifiche Italiane, Naples 1994.

³ See I. Ferraro, *Napoli. Atlante della città storica. Dallo Spirito Santo a Materdei*, vol. IV, Oikos, Naples 2006.

⁴ See G. Pane, V. Valerio, (ed.), *La città di Napoli tra vedutismo e cartografia. Piante e vedute a stampa dal XV al XIX secolo*, Grimaldi & C. Editori, Naples 2001.

⁵ See P. Persico, *Casa Morra: laboratorio membrana della Città Metropolitana*, in O. Zerlenga, (ed.), *M'illumino d'immenso: La scala del palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona*, with an essay by A. Gambardella, *La Scuola di Pitagora*, Naples 2018.

⁶ See O. Zerlenga, *Disegnare un 'fuori scala'*, in Id. (ed.), *M'illumino d'immenso*, cit.

⁷ See A. Gambardella, *Note su Ferdinando Sanfelice architetto napoletano*, Istituto Editoriale del Mezzogiorno, Naples 1968.

⁸ See M. Capobianco, *Scale settecentesche a Napoli*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 84, 1962, pp. 401-417; n. 86, 1962, pp. 549-560; n. 88, 1963, pp. 695-706.

⁹ See C. De Falco, *Giuseppe Astarita, architetto napoletano (1707-1775)*, Edizioni Scientifiche Italiane, Naples 1999.

¹⁰ On the relationship between Cage and Duchamp please see: M. Roth, *Difference / Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, Routledge, London 1998.

¹¹ See Pica Ciamarra Associati, *Restauro del complesso di Salita San Raffaele n° 22 - Napoli, e progetto di trasformazione in Museo della Fondazione Morra/Relazione descrittiva e tecnica*, Naples, May 2013.

¹² See A. Lechner Stiftung, (ed.), *Hermann Nitsch/Das Gesamtkunstwerk*, Verlag Kettler, Dortmund 2019.

¹³ See A. Di Gennaro e G. Guida, *Dai Quartieri a San Martino il verde ritrovato*, in «La Repubblica-Napoli», Wednesday 18 August, 2021, p. 4.

¹⁴ See J. Kelley, (ed.), *Childsplay. The Art of Allan Kaprow*, University of California Press, Berkeley 2004.

¹⁵ Casa Morra also hosts residencies for artists and Erasmus students of art, history of art and the humanities.

¹⁶ See E. Grazioli, *Luca Maria Patella disvelato*, Quodlibet, Macerata 2020.

¹⁷ See L. Mango, S. Cavalchi et al., (ed.), *Shozo Shimamoto. Opere 1950-2011. Oriente e Occidente-Works 1950-2011 East and West*, catalogue of the exhibition (Reggio Emilia, 25 September, 2011-8 January, 2012), Allemandi editore, Turin 2011.

¹⁸ See L. Cherubini, A. Viliani et al., (ed.), *Vettor Pisani. Eroica/antieroa. Una monografia*, Electa, Milan 2016.

¹⁹ From a recorded conversation with Giuseppe Morra, 7 agosto 2021.

²⁰ See S. Perrella, *L'Aleph di Napoli*, Il Filo di Partenope, Naples 2013.

²¹ See J.L. Borges, *L'Aleph*, Italian translation by F. Tentori Montalto, Adelphi, Milan 2019.





pp. 166-167
Palazzo Cassano Ayerbo d'Aragona, Napoli. La scala di accesso al piano nobile, attribuita a Ferdinando Sanfelice
 Foto di Igor Todisco © Fondazione Morra
 p. 171
John Cage, Not Wanting To Say Anything About Marcel, 1969
 Foto di Maria Grazia Eccheli
 p. 173
Luca Maria Patella, Alberi Parlanti, 1971
 Foto di Amedeo Benestante © Fondazione Morra
 p. 174
Sala con opere di Shōzō Shimamoto
 Foto di Amedeo Benestante © Fondazione Morra
 p. 175
Vettor Pisani, Il mio cuore è un cupo abisso, 2004
 Foto di Amedeo Benestante © Fondazione Morra, Maria Grazia Eccheli
 pp. 176-177
Sale interne del Museo Archivio Laboratorio per le arti contemporanee Hermann Nitsch, Napoli. Foto di Amedeo Benestante © Fondazione Morra









In the site-specific installation by Mike Nelson entitled *The House of the Farmer*, the Palazzo, emptied of any function, is inhabited only by a repeated accumulation of natural materials which were gathered and removed as part of the clearing of a vast plot of land in the countryside, then collected and transported to the interior spaces of the building and arranged in a variety of positions.

Mike Nelson a Parma. Agri-cultura Mike Nelson in Parma. Agri-culture

Paolo Zermani

Nell'Agosto del 1922 Parma resiste all'assedio delle milizie fasciste guidate da Italo Balbo.

Nella città, già allora vocata fortemente a una economia derivante dalla trasformazione dei prodotti della terra, il fascismo, come riferisce lo stesso Balbo nei suoi diari, fatica a raccogliere consensi e l'iniziativa militare trova una risposta pressoché corale delle classi sociali, guidata dagli Arditi del Popolo.

Le barricate, erette in alcuni punti strategici della città dalla popolazione civile, costituiscono ad un tempo il simbolo e il deterrente principale per impedire la presa di possesso da parte delle squadre del Partito Nazionale Fascista reclutate in forze nelle campagne, fino ad ottenerne il ritiro e il passaggio della città nelle mani dell'esercito regolare.

Di fatto la città non cede al fascismo, anche se quest'ultimo se ne impadronirà progressivamente più tardi, conquistato il potere nel Paese.

È proprio nel successivo contesto temporale che a partire dal 1928 Carlo Pareschi, segretario della Confederazione Nazionale Fascista degli Agricoltori, annuncia di voler promuovere a Parma la costruzione di una Casa dell'Agricoltore, atta a ospitare le istituzioni agricole della provincia.

L'area prescelta, fra il Teatro Regio e la Pilotta, fulcri simbolici del carattere architettonico della città, offre piena indicazione dell'intento di fissare, nella città stessa che aveva respinto le truppe di Balbo, un luogo di rappresentazione del regime teso a enfatizzarne, attraverso il *medium* dell'agricoltura, uno dei propri miti ideologici.

Il Palazzo, costruito successivamente, a partire dal 1939 assume

In August of 1922, Parma resisted the siege of the Fascist militias led by Italo Balbo.

The city was already strongly oriented at the time towards an economy based on the transformation of the products of the land, and Fascism, as Balbo himself reveals in his diaries, found it difficult to gain the support of the population, and so the Fascist military initiative faced an almost unanimous opposition from the social classes, led by the Arditi del Popolo.

The barricades built at certain strategic points of the city by the civilian population became a symbol, as well as the main deterrent in preventing the occupation by the National Fascist Party squads, which had been recruited by force in the countryside, until ultimately obtaining their retreat and the safe passage of the city to the control of the regular army. The city, in fact, did not yield to Fascism, although it was eventually and gradually taken over when the movement gained power throughout the whole of the country.

It is precisely during the following period, beginning in 1928, that Carlo Pareschi, Secretary of the National Fascist Confederation of Farmers, announced the wish to promote the construction of a House of the Farmer (Casa dell'Agricoltore) in Parma, suitable for accommodating the agricultural institutions of the province.

The chosen area, between the Teatro Regio and the Palazzo della Pilotta, symbolic fulcrums of the architectural character of the city, offers a clear indication of the intention of erecting, in the city that had repelled Balbo's squads, a place which would both represent the regime and highlight, through the *medium* of agriculture, one of Fascism's ideological myths.











al suo interno in varie forme l'iconografia che sintetizza la comunione tra regime e imprenditorialità agricola e l'esaltazione dei valori del lavoro della terra, caratteri che manterrà, in varie forme, fino agli anni Ottanta e che ancora in parte si possono osservare negli spazi da alcuni anni disabitati.

Oggi e per alcuni mesi, attraverso l'installazione *site-specific* di Mike Nelson, *The House of the Farmer*, curata da Didi Bozzini, l'edificio, svuotato di ogni funzione, è abitato unicamente da un reiterato accumulo di materie naturali, residuati dallo strappo e prelievo conseguente alla bonifica di un vasto terreno di campagna, raccolti e trasportati negli spazi interni e qui disposti nelle più diverse posture, a partire dalla grande 'barricata' dell'atrio principale.

Questo grande cumulo accoglie il visitatore e lo introduce a uno straniante itinerario nel Palazzo, ove rimanevano soltanto, attaccate alle pareti o incise nel soffitto, tracce delle residue testimonianze con cui il regime esprimeva la propria retorica, identificandola nella esaltazione della ruralità.

Ora non sono parole o formule magniloquenti, di cui restano malinconici residui, ad occupare il Palazzo, ma icastici residui 'salvati' di natura, rocce, tronchi, rami che in forme diverse, distaccandosi dalla 'barricata' principale, oppongono all'uso retorico del Palazzo un principio di aurorale, quasi arcaica rappresentazione, in nome e per conto della vera terra.

Così nella Sala dei Fasci alle icone mussoliniane si sostituiscono i pacifici fasci di tronchi che i contadini sono soliti, da sempre, organizzare nei campi per la raccolta della legna da ardere o da utilizzare nelle piantate dei vigneti.

Lungo cinque piani il visitatore disvela, guidato da questi grandi o piccoli accumuli di natura primordiale, variamente disposti, una nuova natura del Palazzo, come a potersene riappropriare attraverso valori autentici.

Salendo, di stanze in stanze, a volte scoperte con rarissimi oggetti (un calendario, un piccolo dipinto, un dimenticato arredo), ma più frequentemente vuote, le finestre inquadrano i metafisici scenari parmigiani, come ad affermare, in modo sempre più afferrabile, un itinerario di restituzione alla città dello spazio interno, ponendolo in relazione allo spazio urbano.

Ecco allora apparire, in una vista sospesa tra De Chirico e Hopper, il Teatro Regio, la Pilotta, la strada, le chiese, i campanili, il mercato.

La città, analogamente al Palazzo, viene così riconquistata e resa accessibile progressivamente, attraverso l'arma del solo sguardo, fino alla apoteosi dell'ultimo piano, in cui appare, vicina, la grande cupola leonardesca della Steccata.

In questa sorta di empireo il viaggio si interrompe, senza fretta, dopo aver riunito tipologia e morfologia, interno ed esterno, per effetto di una forzatura verso il primario, di una caustica riconsegna alla natura, fissando l'idea di una agri-cultura.

Lassù, la schiera degli angeli che cingono il coronamento della Steccata sublima il rito della riconsegna avvenuta attraverso l'arte, in una wendersiana sospensione fra terra e cielo, tra città e destino, fra storia e memoria.

The building, whose construction began in 1939, assumes within it and in various ways the iconography that synthesizes the communion between the regime and agricultural entrepreneurship and the exaltation of the values of working the land, features that would remain, in different forms, until the Eighties and that, to some extent, can still be observed in its spaces, which have been empty now for some years.

Presently, and for a few months yet, thanks to the site-specific installation by Mike Nelson entitled *The House of the Farmer*, curated by Didi Bozzini, the Palazzo, emptied of any function, is inhabited only by a repeated accumulation of natural materials which were gathered and removed as part of the clearing of a vast plot of land in the countryside, then collected and transported to the interior spaces of the building and arranged in all sorts of positions, beginning with the large 'barricade' of the main foyer.

This great heap welcomes the visitor and introduces him to an unreal itinerary throughout the building where only traces of the residual testimonies with which the regime expressed its rhetoric, identifying it with the exaltation of the rural context, remained, either attached to the walls or engraved in the ceiling.

It is no longer magniloquent words or statements, of which only a few melancholy traces remain, that occupy the building, but rather figurative residues 'saved' from nature: rocks, trunks and branches which, in various ways, detaching themselves from the main 'barricade', oppose to the rhetorical use of the building a principle linked to the dawn of time, an almost archaic representation, in the name and on behalf of the true earth.

Thus in the Hall of Fascism (Sala dei Fasci) the Mussolinian icons are replaced with peaceful bundles of twigs¹ which farmers have always collected in their fields to be used as firewood or as supports in the structures of their vineyards.

Along five floors, and guided by these large or small accumulations of primordial nature, arranged in a variety of ways, the visitor discovers a new nature of the building, as if regaining possession of it through authentic values.

Ascending, from one room to the next, some occasionally occupied by a rare object (a calendar, a small painting, a forgotten decoration), but mostly empty, the windows frame the metaphysical scenarios of Parma, as if to affirm, in an increasingly tangible way, an itinerary which returns to the city the interior space of the building, placing it in relation to the urban space.

Thus suddenly appear, in a view that is suspended somewhere between De Chirico and Hopper, the Teatro Regio, the Palazzo della Pilotta, the street, the churches, the belfries, the market.

The city, like the Palazzo itself, is in this way also reconquered and progressively made accessible, using the gaze as only weapon, until the final apotheosis of the last floor in which, close by, the great Leonardian cupola of the Staccata appears.

The journey ends, without any rush, at this sort of empyrean, after having brought together typology and morphology, interior and exterior, through a forced return to the primordial, a caustic restitution to nature, establishing the idea of an agri-culture.

Up there, the army of angels that surround the crowning of the Steccata sublimate the rite of restitution which took place through art, in a Wenders-like suspension between heaven and earth, between city and destiny, history and memory.

Translation by Luis Gatt

¹ Translator's note: The term Fascism, comes from the Italian "fascio" (from the Latin, *fascēs*), meaning a bundle, metaphorically considered a term for a militant brotherhood. The Fascist emblem is, in fact, a bundle of sticks.





letture

Marco Belpoliti
Pianura

Giulio Einaudi editore, Torino 2021
ISBN: 978-88-06-24683-9

La pianura di Belpoliti è un mondo, ma anche un susseguirsi di stagioni.

«L'orizzonte è amplissimo e si fa fatica ad afferrare dove finisce. La pianura è questo: una sorta d'incommensurabile, dove però c'è sempre una misura». Come se lo smisurato contenesse dentro di sé la propria misura. È segnata dalle apparizioni questa pianura. E la nebbia sembra la condizione ideale che quell'incommensurabile non lascia guardare. Chi la conosce da dentro sa che la nebbia sale dai fossi, dai campi, dalle rogge. E materia di nebbia e di sogni ci pare questo luogo (che poi nebbia e sogni non sono così lontani).

Apparizioni.

I luoghi di Ghirri sono svelati nella nebbia, a partire dalla copertina *Edicola con nebbia 1992*. Le immagini di Luigi Ghirri sono riscoperte inseguendo il punto di vista da cui eran tratte. Ora per allora. Talvolta non ritrovandolo, o ritrovandolo trasfigurato, riabitato, divenuto pieno quello che un tempo era vuoto.

Come improvvisi sorgono le cose nella nebbia che fino all'ultimo non le vedi. Un andirivieni tra il mondo delle cose perfettamente definite e un mondo onirico, che non capisci se è remoto o vicinissimo. Come una nave il duomo di Modena si percorre su tavole di legno a una quota inattesa, e ci pare di essere tra muri di mattoni antichi.

Come un'apparizione è ancora il rimorchiatore di Antonioni nel grande fiume.

Come del resto è un'apparizione Giuliano Scabia e il suo teatro di giganti vaganti che, d'inverno, hanno fatto naufragio sulla via per Milano.

D'autunno invece Franco Basaglia e Giovanni Jervis, inquadrati nella copertina di Alighiero Boetti *Ordine e disordine*, appaiono in primo piano, prendendo le parti del buon rieducatore, e – sullo sfondo – un Pinocchio che è ribelle mancato e, al contempo, mancato bambino. *Pianura* è un viaggio, fatto di apparizioni segnate dalle stagioni («Nei mesi d'inverno, in un momento in cui siamo senza aspettative»).

Apparizioni e ritrovamenti.

Tra i ritrovamenti di questo libro, edito da Einaudi con la cura di una volta e i disegni dell'autore, ecco Antonioni, Celati, John Berger per non dirne che alcuni.

Tra i ritrovamenti, a fianco delle apparizioni, ci stanno le lettere («l'ho tenuta dentro una scatola che c'era allora sul mio tavolo nella casa in collina; poi me ne sono dimenticato»), ci sta il tavolo passafilm di Luca Comerio, ci stanno le case in rovina, abbandonate dai loro proprietari per andare a vivere in villette nuove, appena edificate, sovente non molto lontano.

Francesco Collotti

Paolo Portoghesi

Aldo Rossi, il teatro e la città

Sagep Editori, Genova 2021
ISBN: 978-88-6373-750-9

Un racconto poetico che accompagna attraverso le opere e gli scritti di Aldo Rossi o piuttosto, la narrazione affettuosa di una 'visione' quella che la raffinata sensibilità di Paolo Portoghesi ci trasmette in questa trascrizione della *lectio magistralis* tenuta a Genova nel febbraio del 2018 e organizzata all'interno del ciclo di *lectures* programmate dal Dipartimento di Architettura e Design dell'Università di Genova, ideato dalla felice intuizione di Carmen Andriani che ne è curatrice.

In questa breve ricomposizione di Portoghesi – a tratti affrontata con biografico coinvolgimento – di alcuni episodi dell'architettura rossiana, i temi della città e dell'architettura che hanno da sempre impegnato l'architetto, fissati in una vastità di scritti e una moltitudine di disegni e schizzi, ciascuno di essi trasposizione di riflessioni sul progetto e sull'uomo, trovano luogo comune di rappresentazione nello spazio ideale del teatro.

La lettura di Portoghesi ci ricorda come la città che si riflette nello sguardo di Rossi, senza distinzione tra la dimensione della pianificazione urbana e quella della progettazione del manufatto architettonico, sia il naturale scenario dello svolgersi della vicenda umana: spazio teatrale, spazio dell'inatteso. Dapprima avvicinato con approccio analitico, il fatto urbano si chiarisce in Rossi come prodotto di alcune procedure di indagine rigorose: osservazione, ripetizione, riduzione, solo più tardi analogia. Proprio a partire da questi primi strumenti ordinatori affiorano, dall'immagine rossiana della città, la dimensione dell'inatteso, la scena per l'attesa dell'imprevisto, dell'elemento di disordine, svelandola quale luogo naturale delle vive dinamiche dell'uomo. Respinte con ritrosia le restrizioni imposte dal razionalismo e dal funzionalismo, il 'prodotto' architettonico risulta ora frutto di un suggestivo rito ancestrale precisamente codificato e conosciuto, ma interiorizzato, come nella spirale di un labirinto, con progressiva astrazione a tal punto che i segni complessi si svuotano per scivolare in un tratto che ricorre alla condizione infantile, che più facilmente colpisce l'osservatore. È proprio attraverso questa momentanea perdita di significato – sottolineata Portoghesi – che l'opera di Rossi recupera una rara forza emotiva. Là dove un certo nichilismo tauriano coglie solo introversione concettualistica o l'esercizio di un autobiografismo sensuale del tutto inattuabile, Rossi intravede la possibilità di vestire l'architettura di un nuovo senso che trasfigura l'oggetto architettonico proprio in ciò che Tafari, con le parole di Lukács, aveva dichiarato inattuabile: «una forma che serve la vita». Espressa in un arcano linguaggio collettivo, l'architettura di Rossi è spazio teatrale che suscita poesia, evoca, cita.

Chiara De Felice



Renato Rizzi, Susanna Piscicella
John Hejduk. Bronx. Manuale in versi
Mimesis, Milano-Udine 2021
ISBN: 978-88-5757-397-7

Venti anni di lavoro, novecento pagine. Non è questo dato quantitativo a fornire al lettore una possibile misura dell'intensità che sta dietro al colossale lavoro di Renato Rizzi e Susanna Piscicella che hanno mirabilmente tradotto i versi di John Hejduk. Vi è di più: la struttura stessa del libro – che meriterebbe a sua volta un libello di commento, una mappa, o un forse impossibile corollario – risulta concepita con cura assidua e rimanda a una costruzione, a un vero e proprio progetto che potremmo dire architettonico nella misura in cui mira a svelare le complesse relazioni intrinseche che corrono rapide all'interno dell'universo che contiene. Più che di volume, tuttavia, si potrebbe parlare di 'breviario' o di 'testo sacro' – quasi un esercizio litanico, azzarderemmo – in quanto di possibile frequentazione ricorrente e quotidiana; un 'testo' che muove nelle plurime, infinite, direzioni dell'immaginario umano. Di queste direzioni si scorge traccia negli *Apparati*, in particolare nella sezione dedicata alle *Ricorrenze* – quasi un lemmario interpretato ed eterogeneo capace, da solo, di istruire una potenziale geografia contenutistica: Alberi, Ali, Amore, Angelo, Anima, Aria, Bacio, Bianco, Blu, Bocca, Carne (pelle), Cattedrale, Cieli, Colori (pigmenti), Corpo, Croce... Può disorientare l'idea stessa di 'manuale in versi' (riportati in modo binario in inglese e italiano nel tutto maiuscolo inclinato mutuato dalla calligrafia quasi meccanica di Hejduk), ma oltre alla precisa introduzione (un vero e proprio saggio illustrativo di Rizzi, autentico 'nocchiere' della sospensione hejdukiana), irrompe l'*Avvertenza*: «Il manuale è un libro aperto all'uso. Non per spiegare ma per commuovere». Commuovere, emozionare in un flusso quasi joyciano di figure che popolano i sogni e il dolore quotidiano, la vita e lo spazio del pensiero in un tempo sospeso e altro. Solo per darne un saggio dalle *Sentenze* sulla casa: «*L POMELO DELLA PORTA DI CASA INVERTE IL TEMPO// VETRI GHIACCIATI SONO LE TAVOLE DA DISEGNO DI UNA CASA//IL VENTILATORE A SOFFITTO IMPEDISCE AGLI ANGELI DI ENTRARE NELLA STANZA*». La precisa 'informazione' di questa raccolta ci esorta e ci provoca – in nome di quella 'ulteriorità' di eliottiana memoria («noi dobbiamo muovere senza fine verso un'altra intensità») – che fa di questo lavoro non solo un raffinato meccanismo a moto perpetuo che infinite volte illumina in filigrana la necessità dell'immedesimazione nel reale per poterlo conoscere e interpretare, ma costituisce il più recente, straordinario, onirico progetto di Renato Rizzi.

Carlo Gandolfi



Gabriele Bartocci
Paesaggio Italiano, dodici esercizi di architettura
DIDAPress, Firenze 2021
ISBN 978-88-3338-151-0

La tecnica dell'acquaforte consiste in un intreccio progressivo di segni sovrapposti così come il paesaggio è uno stratificarsi di misure nel tempo. L'architettura in fondo, radicandosi al luogo, ha il compito di tradurre queste misure in un progetto. Il libro di Gabriele Bartocci, *Paesaggio Italiano, dodici esercizi di architettura* si apre con un viaggio attraverso il paesaggio marchigiano, guidato dalle incisioni di due artisti urbanisti, Renato Bruscia e Leonardo Castellani. Il segno incisivo descritto da Bartocci è l'elemento rivelatore del rapporto biunivoco che sussiste tra architettura e paesaggio. Una lettura che non si esaurisce nei confini regionali, ma che assurge a metodo che può calarsi in diversi contesti italiani. Difatti il paesaggio marchigiano è rappresentazione paradigmatica della condizione del territorio italiano. L'impianto critico del libro si compone di concrete esperienze di ricerca costituite da dodici progetti di laurea realizzati nel biennio 2018-20. Esercizi d'indagine in cui le misure del paesaggio entrano e conformano l'architettura. La chiave di lettura e il principio ordinatore da cui scaturisce ogni progetto è costituito dall'adesione alla morfologia e alle permanenze ambientali. Ogni lavoro non aspira a definirsi come un progetto 'concluso', ma si configura come un frammento. Tutti i progetti sono pensati non come elementi isolati nella struttura storica della città, ma sono presenza viva e in continuità con l'esistente. Una cerniera che tenta una ricucitura tra il tessuto della città storica e la città contemporanea. La lettura dei segni del paesaggio, in alcuni casi ben visibili, in altri celati dal tempo, è il metodo attraverso il quale si struttura ogni lavoro, una messa a sistema di elementi materiali come le misure, la morfologia dal luogo, fino ad elementi immateriali come la luce e l'ombra. I progetti raccolti in questo volume sono incisioni nel paesaggio, se per incisione si intende una traccia visibile, un'impronta, un'impressione nella memoria del luogo.

Giuseppe Cosentino



Der St. Galler Klosterplan
Faksimile, Begleittext, Beischriften und Übersetzung
Verlag am Klosterhof, St.Gallen 2014
ISBN: 978-3-905906-05-9

Il piano di San Gallo è la più antica rappresentazione di un chiostro medievale. Il disegno mostra l'ideale impianto di un'abbazia del periodo carolingio. La planimetria, tracciata nel terzo decennio del IX secolo, è dedicata all'abate Gozberto. La pergamena, molto sensibile alla luce, non poté essere esposta fino al 2018. Recentemente è stato riproposto un allestimento che consente al contempo l'esposizione e la preservazione in condizioni ottimali. Una cartella con lembi, 'come una volta' e di alta scuola tipografica, contiene il piano di San Gallo ed è pubblicata dalla stamperia dell'Abbazia. Il volume si apre con una raccolta di scritti e da uno schema al tratto, da cui si comprende da quali parti del vello dell'originaria pecora sia stata tratta la superficie su cui è tracciata la mappa. Una nota scrupolosa, in calce alla cartella, spiega come un particolare scanner abbia consentito di riassemble una riproduzione il più simile possibile agli effetti materici e cromatici dell'originale. In questo numero di Firenze Architettura ha senso ritornare sul piano di San Gallo. Qui si fissa e si conserva la pianta. Qui si tramanda la pianta. Qui si fa prender corpo alla regola. Il piano di Sangallo è la consuetudine, i gesti ripetuti seguendo le stagioni, un mondo, una mappa tipologica, più che una planimetria. È uno schema con infinite variazioni possibili. Come appunto il tipo. Come le foglie. La pianta racconta dell'orizzonte benedettino, del lavoro e della dedizione, di tutte le parti del convento e della relazione tra loro, della lucerna sempre accesa, dei campi intorno all'abbazia, degli orti, delle vigne, dei giardini, dei labirinti a perdersi per poi ritrovarsi. Il piano racconta dei luoghi dove si canta la riconoscenza per questi Doni. La biblioteca, rigenerata e ricostruita su se stessa nelle fattezze barocche dopo il fuoco che l'ha colpita nel tempo malgrado i muri spessi, è posta a ridosso della cattedrale. Nella mappa è a lato dell'abside, luogo di studio, luogo di concentrazione, rigenerazione per lo spirito. *Psyches iatreion* c'è scritto sull'architrave di ingresso alla biblioteca. Luogo per la cura dell'anima, traducendo dal greco con una certa libertà. Era la scritta della biblioteca di Tebe, ma anche di quella di Alessandria. E arriva qui nel cuore dell'Europa, tra i cantoni svizzeri più antichi.

Francesco Collotti

ISSN 1826-0772



9 771826 077002 >