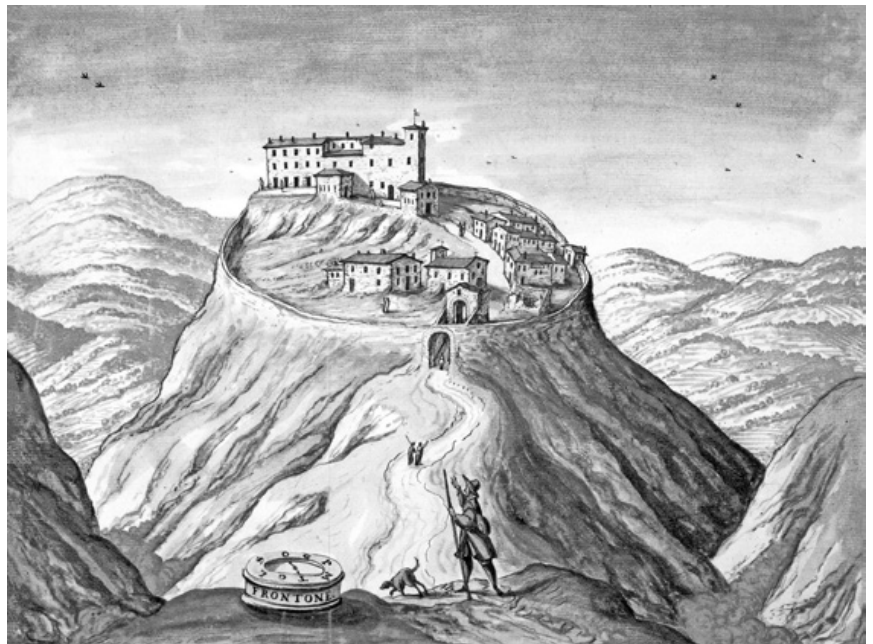


FIRENZE architettura

1.2022



natura

κλει
FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

Periodico semestrale
Anno XXVI n.1
€ 14,00
Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:

F. Mingucci,
Stati, Domini, Città, Terre, e Castella dei Serenissimi Duchi,
e Principi Della Rovere tratti dal naturale da Francesco
Mingucci da Pesaro
ms. Barberiniano Latino 4434
Fondo Barberini, Biblioteca Apostolica Vaticana

TAV. N. 80

Frontone (Penna, acquerello e tempera)



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 XXVI n. 1 - 2022

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) 2022

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

1.2022

editoriale	Natura <i>Paolo Zermani</i>	3
natura	La perdita del sacro timore <i>Susanna Tamaro</i>	18
	La priorità dei ritmi naturali nella cultura mediterranea <i>Franco Ferrarotti</i>	22
	La crescita, la metamorfosi <i>Paolo Portoghesi</i>	28
	Talponia, Rovine, Un Mondo <i>Aimaro Isola</i>	34
	John Pawson – Cappella a Unterliezheim, Germania <i>Riccardo Butini</i>	42
	Álvaro Siza e Carlos Castanheira – Padiglione espositivo, Saya Park, Corea del Sud <i>Fabio Fabbrizzi</i>	54
	Jesús Aparicio Guisardo – Casa dell'orizzonte, Salamanca, Spagna <i>Brunella Guerra</i>	66
	DnA_Design and Architecture – Hakka Indenture Museum, Zhejiang, Cina <i>Fabrizio Arrigoni</i>	78
	Tatiana Bilbao, Dellekamp Arquitectos – Ruta del Peregrino, Messico <i>Alberto Pireddu</i>	90
	I castelli dei Della Rovere ritratti da Francesco Mingucci da Pesaro <i>Gabriele Bartocci</i>	102
	Kaija e Heikki Siren – Casa e padiglione a Lingonsö, Finlandia <i>Chiara De Felice</i>	114
	Oton Jugovec – Copertura per i ritrovamenti archeologici di Otok pri Dobravi, Slovenia <i>Edoardo Cresci</i>	126
	Dimitri Pikionis – Fra dorico arcaico e Giappone: il parco giochi di Filothei ad Atene <i>Andrea Volpe</i>	138
	Alberto Ponis – Casa Gostner, Costa Paradiso, Sardegna <i>Elias Terzitta</i>	150
	<i>Ruina Montium</i> : l'oro di Roma nelle miniere di Las Médulas, Spagna <i>Alberto Ghezzi y Alvarez</i>	162
eventi	Heinrich Tessenow. Avvicinamenti e progetti iconici <i>Francesco Collotti</i>	174
	Scenografia per <i>Moby Dick alla Prova</i> <i>Antonella Gallo</i>	182
letture	<i>Gabriele Bartocci, Brunella Guerra, Federico Gracola, Francesca Mugnai, Giuseppe Cosentino, Mattia Cocozza, Paola Bordoni, Matteo Iannello, Federico Marcomini, Francesco Collotti, Cecilia Fumagalli</i>	190

Natura Nature

Nella *Fine dei viaggi*, primo capitolo del volume *Tristi tropici*, del 1955, Claude Lévi Strauss appunta la propria riflessione sulla trasformazione dell'ambiente naturale.

«Fu allora» scrive «che per la prima volta cominciai a capire ciò che, in altre regioni del mondo, circostanze egualmente demoralizzanti mi hanno poi definitivamente insegnato. Viaggi, scrigni magici pieni di promesse fantastiche, non offrirete più intatti i vostri tesori. Una civiltà proliferante e sovraeccitata turba per sempre il silenzio dei mari. Il profumo dei tropici e la freschezza degli esseri sono viziati da una fermentazione il cui tanfo sospetto mortifica i nostri desideri e ci condanna a cogliere ricordi già quasi corrotti. Oggi che le Isole Polinesiane, soffocate dal cemento armato, sono trasformate in portaerei pesantemente ancorate al fondo dei Mari del Sud, che l'intera Asia prende l'aspetto di una zona malaticcia e le bidonvilles rodono l'Africa, che l'aviazione commerciale e militare viola l'intatta foresta americana o melanesiana, prima ancora di poterne distruggere la verginità, come potrà la pretesa evasione dei viaggi riuscire ad altro che manifestarci le forme più infelici della nostra esistenza storica? Questa grande civiltà occidentale, creatrice delle meraviglie di cui godiamo, non è certo riuscita a produrle senza contropartita. Come la sua opera più famosa, pilastro sopra il quale si elevano architetture d'una complessità sconosciuta, l'ordine e l'armonia dell'Occidente esigono l'eliminazione di una massa enorme di sottoprodotti malefici di cui la terra è oggi infetta. Ciò che per prima cosa ci mostrate, o viaggi, è la nostra sozzura gettata sul volto dell'umanità. Capisco allora la

In *Destinations*, first part of *Tristes Tropiques*, which Claude Lévi-Strauss wrote in 1955, the author notes down his reflections on the transformation of the natural environment.

"It was then", he writes, "that I learnt, perhaps for the first time, how thoroughly the notion of travel has become corrupted by the notion of power. No longer can travel yield up its treasures intact: the islands of the South Seas, for instance, have become stationary aircraft-carriers; the whole of Asia has been taken sick; shantytowns disfigure Africa; commercial and military aircraft roar across the still 'virgin' but no longer unspoiled forests of South America and Melanesia... Travel, in such circumstances, can only bring us face to face with our historical existence in its unhappiest aspects. The great civilization of the West has given birth to many marvels; but at what a cost! As has happened in the most famous of their creations, that atomic pile in which have been built structures of a complexity hitherto unknown, the order and harmony of the West depend upon the elimination of that prodigious quantity of maleficent by-products which now pollutes the earth. What travel has now to show us is the filth, *our* filth, that we have thrown in the face of humanity. I understand how it is that people delight in travel-books and ask only to be misled by them. Such books preserve the illusion of something that no longer exists, but yet must be assumed to exist if we are to escape from the appalling indictment that has been piling up against us through twenty thousand years of history. There's nothing to be done about it: civilization is no longer a fragile flower, to be carefully preserved and reared with great difficulty here and there in sheltered corners of a territory rich

passione, la follia, l'inganno dei racconti di viaggio. Essi danno l'illusione di cose che non esistono più e che dovrebbero esistere ancora per farci sfuggire alla desolante certezza che 20.000 anni di storia sono andati perduti. Non c'è più nulla da fare: la civiltà non è più quel fragile fiore che per svilupparsi a fatica, occorre preservare in angoli riparati di terreni ricchi di specie selvatiche, indubbiamente minacciose per il loro rigoglio, ma che permettevano anche di rinvigorire le sementi. L'umanità si cristallizza nella monocultura, si prepara a produrre la civiltà in massa, come la barbabietola. La sua mensa non offrirà ormai più che questa vivanda».

È in questo contesto di mistificazione del vero che oggi anche l'arte in genere e specificamente l'architettura si manifestano nell'Occidente e, con evidenza, in Italia.

Il concetto di viaggio come evasione viene oggi a riprodursi all'interno dell'Occidente stesso, nei nostri atti quotidiani, tra cui quello del costruire, ove si manifestano artifici e menzogne, riducendo sempre più il campo della nostra sopravvivenza consapevole.

Si bara sulle architetture come si barava sui viaggi.

La funzione dell'arte è sempre stata quella di rivelare o di svelare ciò che è palese, ma non viene osservato dai più, di offrire la capacità e la possibilità di vedere diversamente.

Si concretizza invece ora, e ciò sembra non percepibile dagli occhi dei più, il paradosso di un'arte che contribuisce al travestimento delle cose.

E per farlo si è giunti al punto di utilizzare strumentalmente la natura stessa, manipolandone il modo di manifestarsi.

Si sono coniate, per definire questa condizione ibrida di perversione del nostro tempo, definizioni sempre meno nette, legate alla nozione di liquidità, di innovazione, di quarto paesaggio, la cui sostanza consiste soltanto in un eterogeneo catalogo di travestimenti affidati in prima istanza all'abuso della tecnica, in secondo luogo alla contraffazione dei processi tecnici stessi con la finalità d'ammorbidirne e confonderne l'impatto ambientale attraverso una cosmesi di superficialie.

Il grande nodo odierno, accanto alla crescente arroganza tecnica, appare proprio, paradossalmente, quello offerto da una finta naturalizzazione cui si fa riferimento ogni volta che si persegue lo sciagurato spreco del paesaggio naturale, una sorta di menzogna verde avanzata attraverso il falso abito della presunta buona tecnologia, cui fanno riferimento le sconcertanti rappresentazioni grafiche di figurine felici che si muovono su improbabili monopattini o di famigliole festanti che consumano panini di McDonald's in uno spartitraffico.

Può risultare utile, per tornare a riflettere in una condizione di verità, riferirsi a ciò che Kierkegaard scriveva un secolo e mezzo fa (1849) negli *Scritti edificanti*, nell'ambito di quella letteratura, appunto, di edificazione che aveva avuto i suoi precedenti, fin dal Medioevo, in Bernardo di Chiaravalle, ove il verbo 'edificare' assumeva significato morale e costruttivo rispetto allo scopo delle azioni dell'uomo.

Per farlo Kierkegaard si serviva, non a caso, di una esemplificazione di natura riferendosi, con Matteo (6.24-34), al discorso della montagna in cui Cristo invita a vivere come i gigli del campo e gli uccelli del cielo secondo tre principali riferimenti: «silenzio, obbedienza e gioia».

«Infatti» scrive Kierkegaard «è senz'altro il parlare che distingue l'uomo dall'animale o, se si vuole, ancor più dal giglio. Ma, pur essendo un vantaggio il poter parlare non ne segue che il saper tacere non sia un'arte, o che sia un'arte di poco conto.

in natural resources: too rich, almost, for there was an element of menace in their very vitality; yet they allowed us to put fresh life and variety into our cultivations. All that is over: humanity has taken to monoculture, once and for all, and is preparing to produce civilization in bulk, as if it were sugar-beet. The same dish will be served to us every day"¹.

It is in this context of mystification of the true that art in general, and architecture in particular, manifest themselves today in the West, and especially in Italy.

The concept of travel as a form of escape is reproduced today within the West itself, in our daily acts, which include that of building, where artifice and lies are manifested, increasingly reducing the range of our conscious survival.

We cheat in architecture like we used to cheat about travelling.

The function of art was always that of revealing, or unveiling, what is evident yet passes unnoticed by most, of offering the capacity and the possibility of seeing in a different manner.

A paradox is happening today, although it seems imperceptible to the eyes of the majority, and that is that art is contributing to disguise things.

And in order to do this it has reached the point where it uses nature instrumentally, manipulating its way of expressing itself.

Increasingly less clear-cut definitions have been coined to define this hybrid condition that describes the perversion of our time, linked to notions of liquidity, innovation, or a fourth landscape, the substance of which consists only of a heterogeneous catalogue of travesties based first of all on the abuse of technique, secondly on the falsification of the technical processes themselves with the aim of softening and confusing their environmental impact through surface cosmetics.

The crux of the matter, today, along with the growing technical arrogance, appears precisely, and paradoxically, to be the solution offered by a fake naturalisation that is referred to whenever the wretched waste of the natural landscape is pursued, a sort of green lie pressed forward through the fake apparel of allegedly good technology, and represented by the bewildering graphic depictions of happy figurines riding on unlikely scooters, or of festive little families eating their McDonald's sandwiches in a traffic island.

It may prove useful, in order to return to reflect in a condition of truth, to refer to what Kierkegaard wrote a century and a half ago (1849) in his *Edifying Writings*, in the context of that literature, of edification, precisely, that had had its precedents since the Middle Ages, in Bernard of Clairvaux, and in which the verb 'to edify' took on moral and constructive meaning regarding the purpose of man's actions. To do so, Kierkegaard used, not surprisingly, an exemplification of nature by referring to Matthew's Sermon on the Mount (6.24-34), in which Christ invites us to live like the lilies of the field and the birds in the sky, in accordance with three main reference points: "silence, obedience, and joy".

"In fact", writes Kierkegaard "it is undoubtedly speaking that distinguishes man from the animal or, if you will, even more so from the lily. Yet, although being able to speak is an advantage, it does not follow from this that knowing how to be silent is not an art, or that it is a minor art. On the contrary, knowing how to be silent is an art precisely because man can speak, and knowing how to be silent is a great art precisely since this advantage of his tempts him with great ease. But this he can learn from the silent masters: the lily and the bird. [...] When silence pervades the landscape in the evening and you hear the faraway bellowing of the grazing herds or, the familiar sound of the dog from the peasant's house in the distance, you cannot say that the bellowing or the barking disturb

Al contrario il saper tacere è un'arte proprio perché l'uomo può parlare, e saper tacere è una grande arte proprio perché questo suo vantaggio lo tenta con grande facilità. Ma questo lo può imparare dai silenziosi maestri: il giglio e l'uccello. [...] Quando di sera il silenzio pervade il paesaggio e senti il lontano muggire del pascolo o, in lontananza senti dalla casa del contadino la voce famigliare del cane, non si può dire che il muggire o la voce turbino il silenzio, sono in misterioso e pertanto tacito accordo con il silenzio, lo accrescono. E ora osserviamo più da vicino il giglio e l'uccello, da cui dobbiamo imparare. L'uccello tace e attende: sa, o meglio, crede fermamente, che tutto avverrà a suo tempo, perciò l'uccello attende. [...] Così anche per il giglio, che tace e attende. Non chiede impaziente 'Quando arriva la primavera?' perché sa che arriverà al momento opportuno».

L'eliminazione del travestimento, da cui anche l'architettura è oggi fortemente tentata, che colpisce la natura fingendo di assecondarne, ma in realtà travisandone, i mezzi e i fini, passa certamente attraverso il primario ritorno a una disciplina silenziosa dei nostri atti: «e se, quando vuoi dispiegare i tuoi progetti, il mondo intero non fosse grande abbastanza per contenerli: tu devi imparare dal giglio e dall'uccello, quali maestri, a saper ripiegare davanti a Dio tutti i tuoi progetti fino a ridurli, semplicemente, a qualcosa che prenda meno spazio di un punto, e produca meno clamore dell'inezia più insignificante: fino a ridurli a silenzio».

È la sostanza, con Kierkegaard, dell'estremo messaggio morale e religioso, ma può essere trasposta all'architetto quale invito alla necessità del rinnovato rispetto proprio alla condizione di natura, una natura contemplata o lavorata, non falsata né sottomessa.

Paolo Zermani

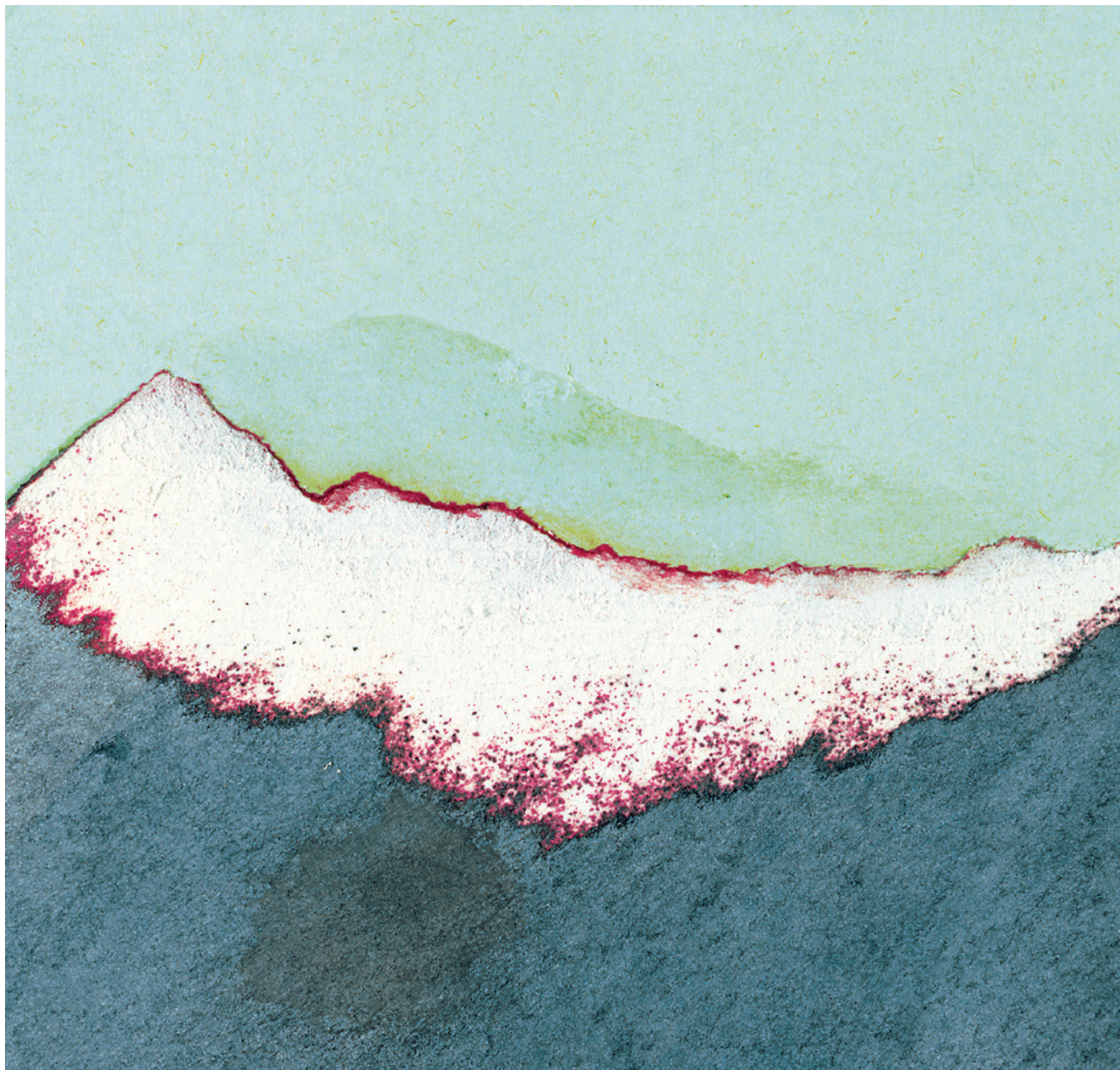
the silence, they are part of the mystery and as such, in tacit agreement with silence, they increase it. And now we observe more closely the lily and the bird, from which we must learn. The bird falls silent and waits: it knows, or rather firmly believes, that all will occur at its own time, that is why the bird waits. [...] Thus also the lily lies quiet and waits. It does not ask, impatient, 'when does spring arrive?', because it knows it will arrive at the appropriate moment".

The elimination of the disguise, of which even architecture is strongly tempted today, that affects nature by pretending to support, but in fact misrepresenting, its means and ends, certainly passes through a primal return to a silent discipline of our acts: "and if, when you want to develop your projects, the whole world is not large enough to contain them: you must learn from the lily and from the bird, as your masters, to know how to fold before God all your projects until you reduce them, simply, to something that takes up less space than a point, and produces less clamour than the most insignificant trifle: until you finally reduce them to silence".

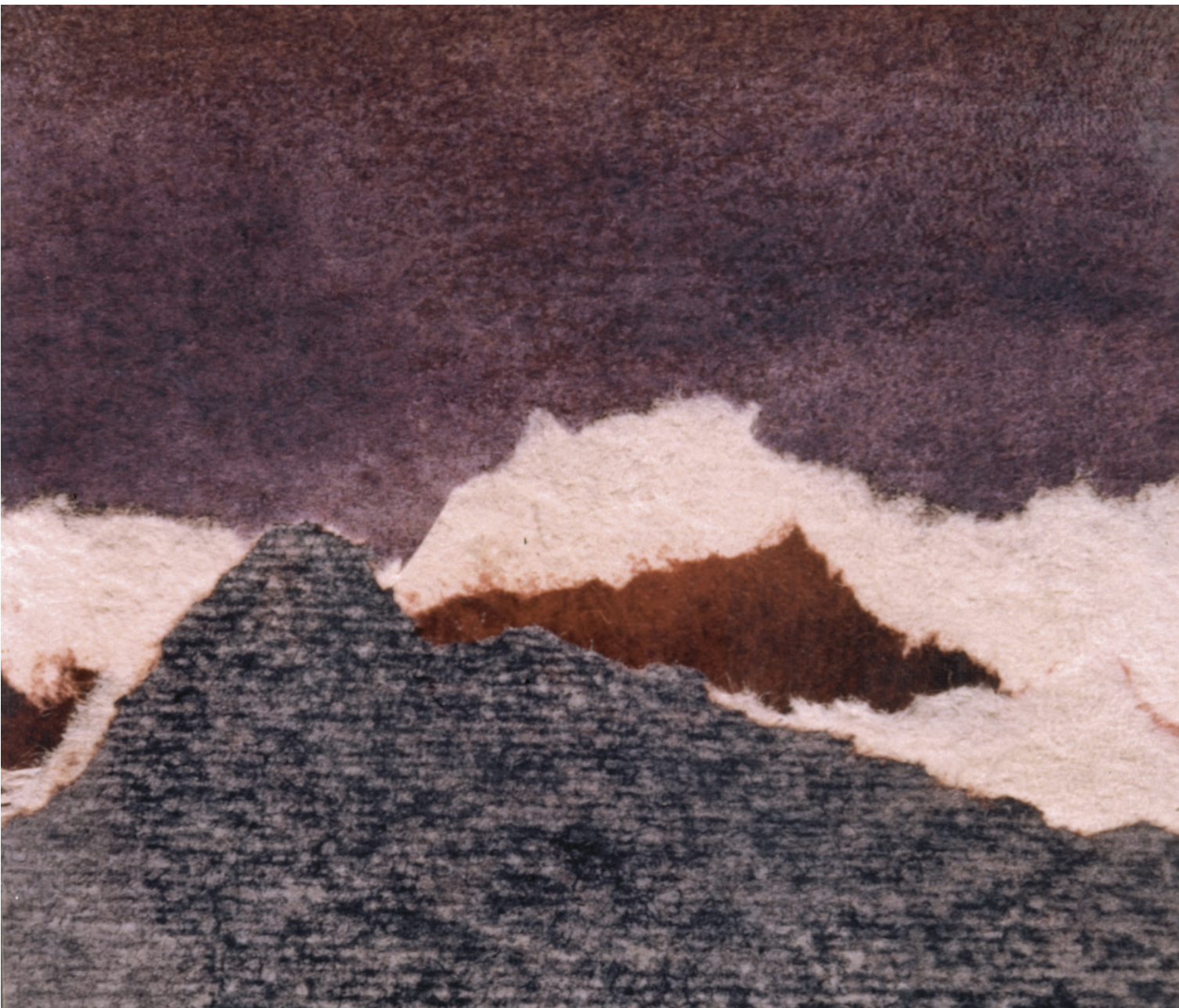
In Kierkegaard it is the essence of the extreme moral and religious message, but it can also be transposed to the architect as a reminder of the necessity of the renewed respect that is proper to the condition of nature, a nature to be contemplated or worked upon, not falsified or subjugated.

Translation by Luis Gatt

¹ Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Tropiques*. English translation by John Russell, New York: Criterion, 1961. p.39



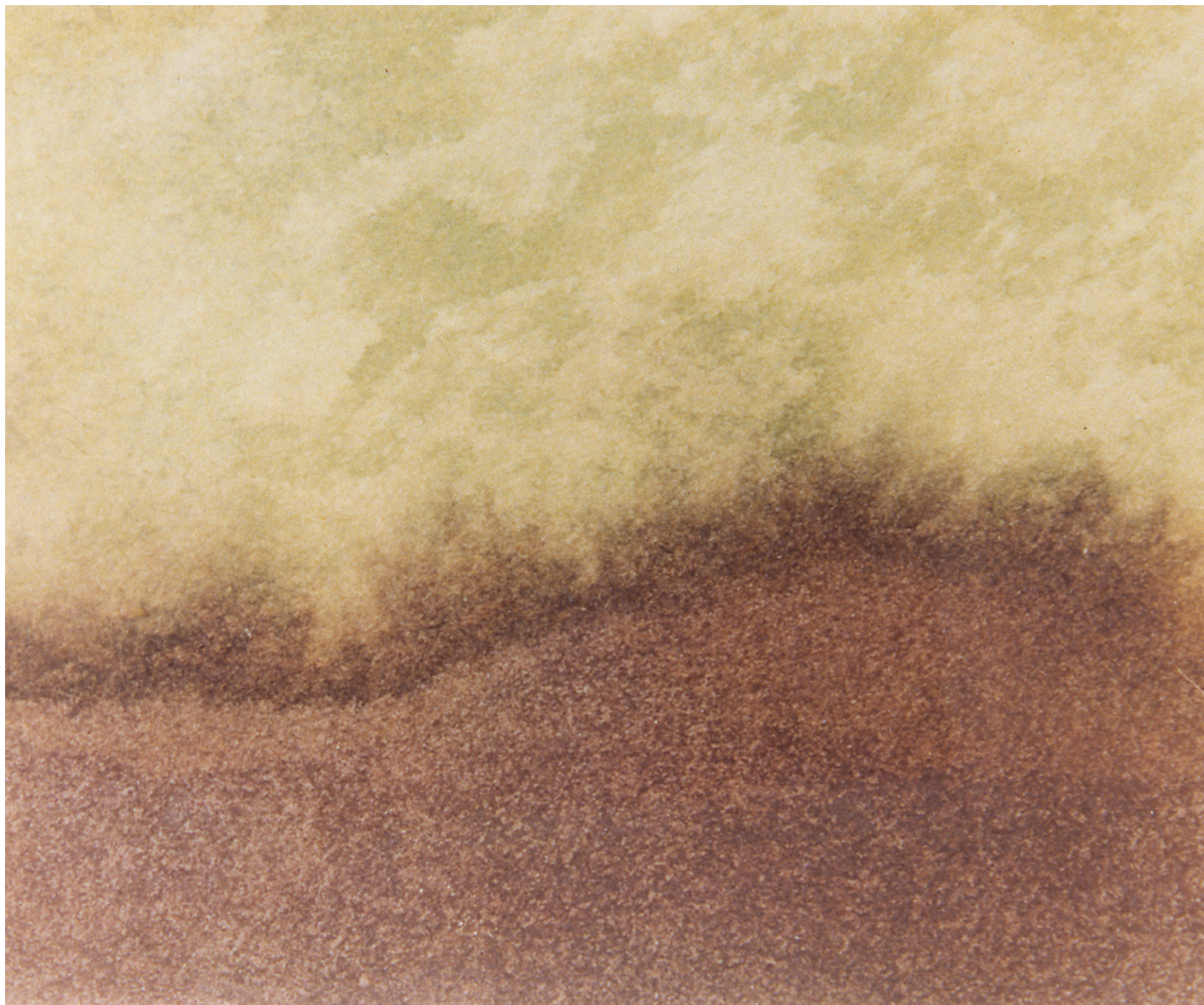
Michelangelo Antonioni
Le montagne incantate n. 58
Tempera e colla su carta, cm 8,2 x 8,7
inv. 4532
Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea
Fondo Michelangelo Antonioni
© Enrica Antonioni



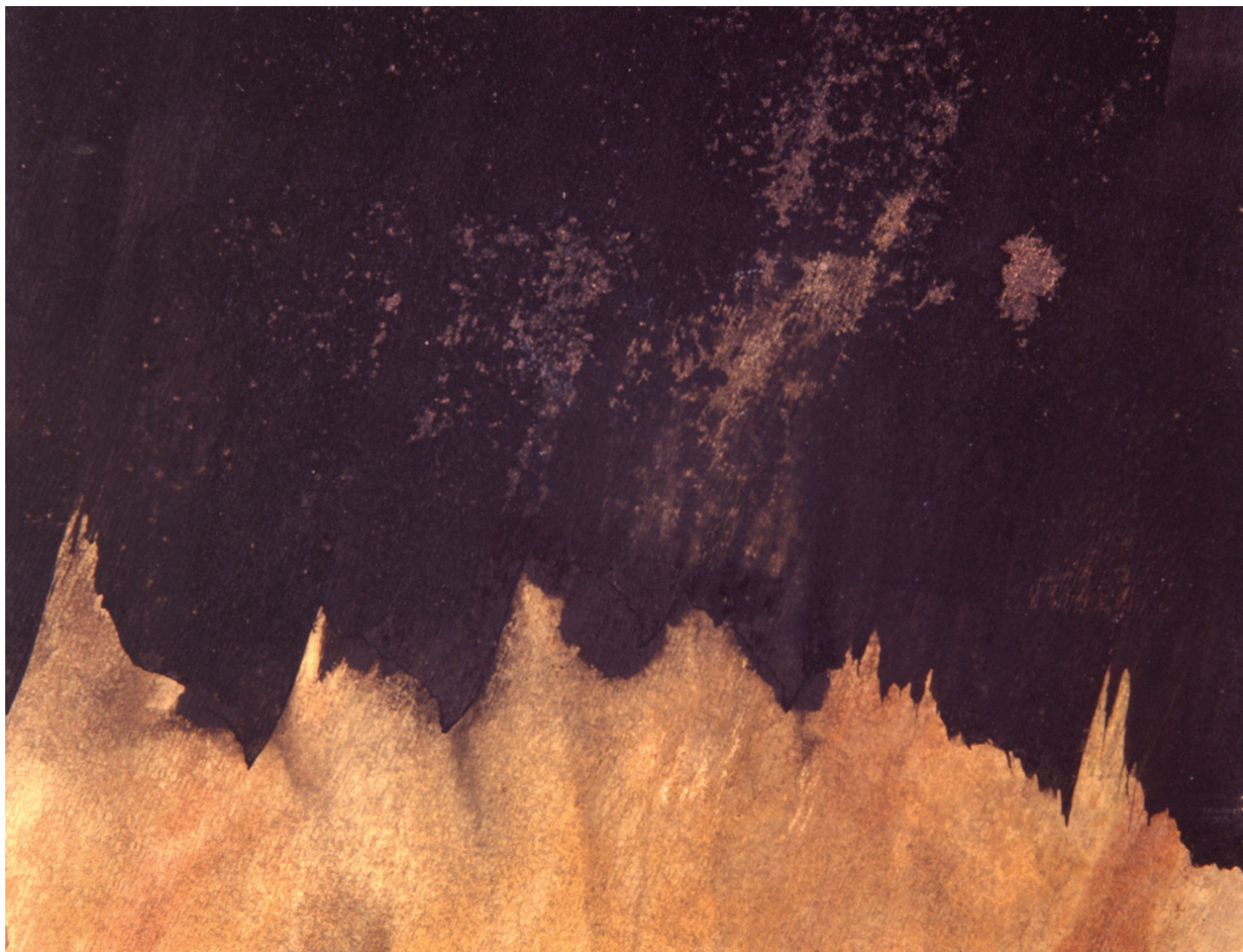
Michelangelo Antonioni
Le montagne incantate n. 81
Stampa fotografica, cm 44 x 49
inv. 4570
Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea
Fondo Michelangelo Antonioni
© Enrica Antonioni



Michelangelo Antonioni
Le montagne incantate n. 126
Tempera e colla su carta, cm 12,8 x 14,4
inv. 4542
Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea
Fondo Michelangelo Antonioni
© Enrica Antonioni



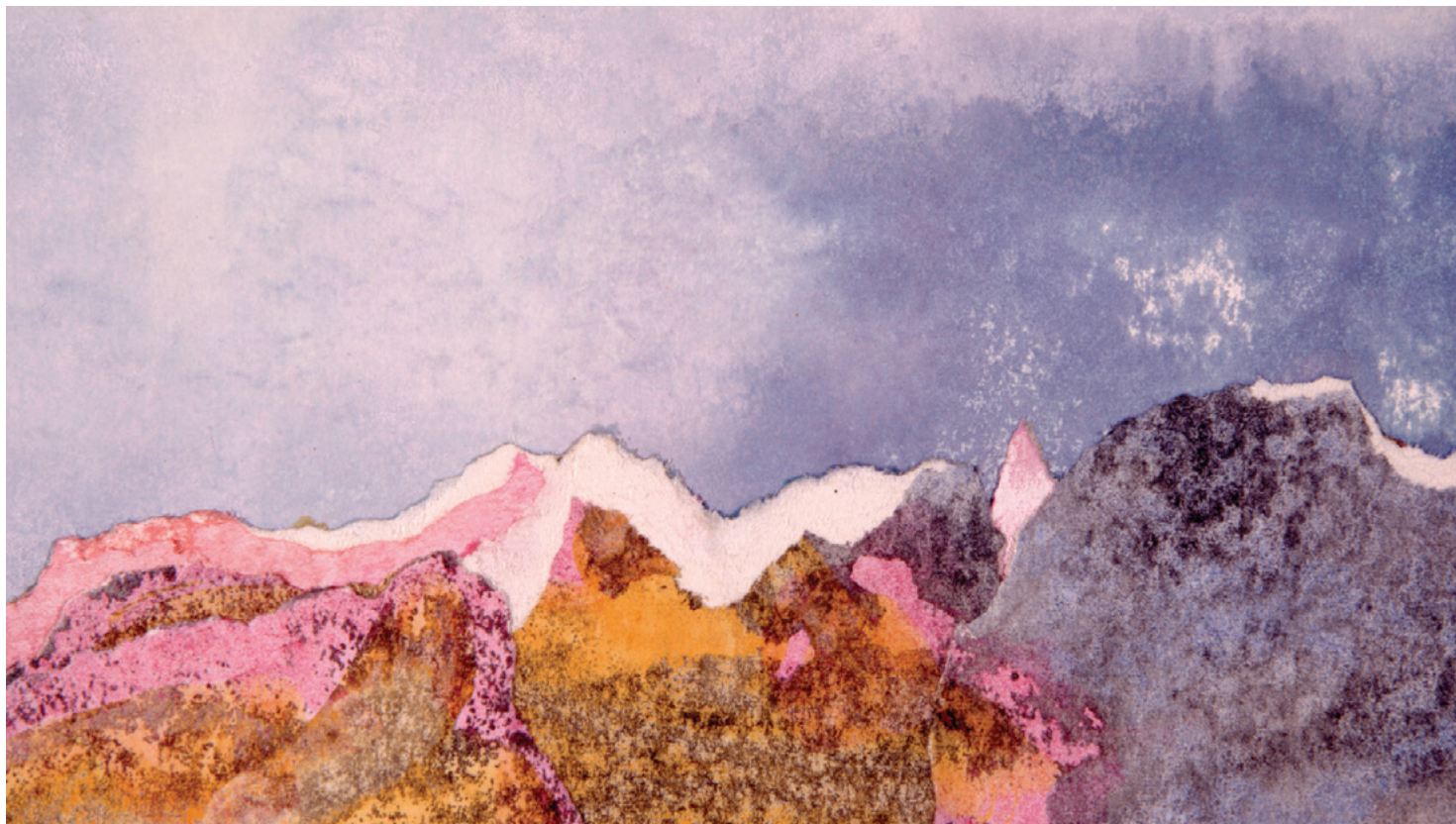
Michelangelo Antonioni
Le montagne incantate n. 160
Stampa fotografica, cm 42,5x47,8
inv. 4604
Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea
Fondo Michelangelo Antonioni
© Enrica Antonioni



Michelangelo Antonioni
Le montagne incantate n. 139
Tempera su carta, cm 12,4 x 15,1
inv. 4548
Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea
Fondo Michelangelo Antonioni
© Enrica Antonioni



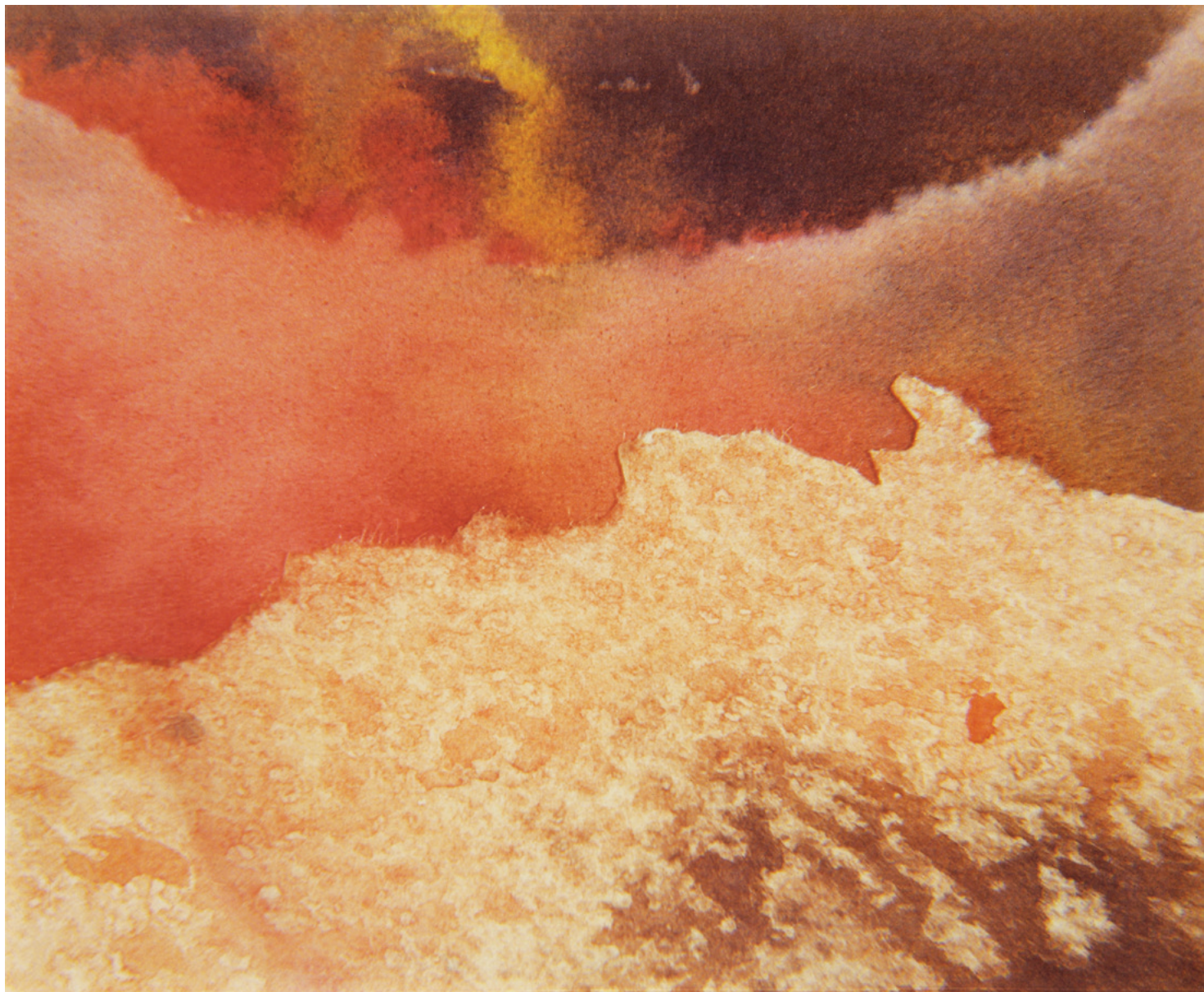
Michelangelo Antonioni
Le montagne incantate n. 171
Stampa fotografica, cm 58 x 49,7
inv. 4613
Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea
Fondo Michelangelo Antonioni
© Enrica Antonioni



Michelangelo Antonioni
Le montagne incantate n. 4
Tempera e colla su carta, cm 20,0 x 11,8
inv. 4539
Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea
Fondo Michelangelo Antonioni
© Enrica Antonioni



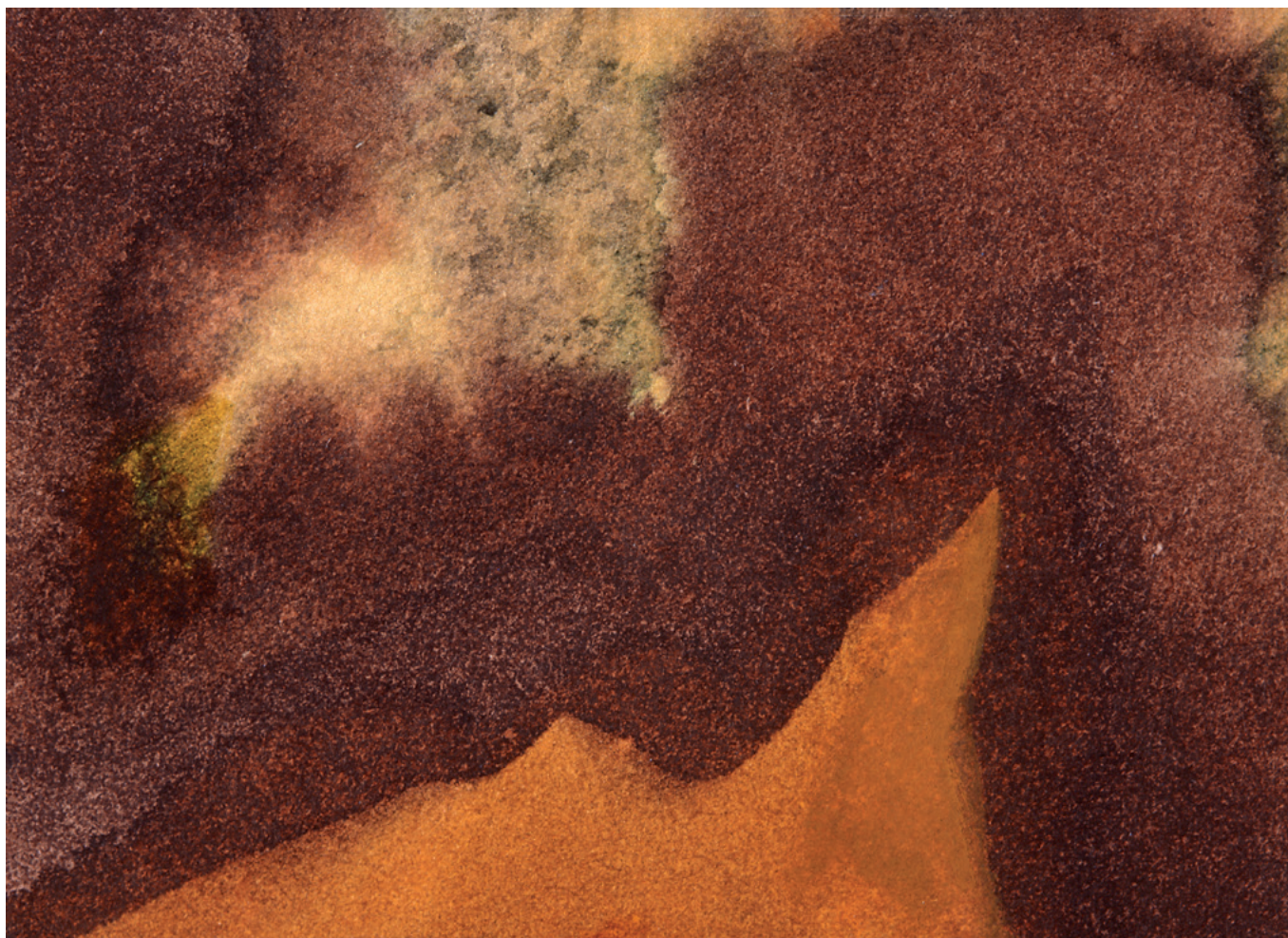
Michelangelo Antonioni
Le montagne incantate n. 176
Stampa fotografica, cm 30 x 49,5
inv. 4559
Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea
Fondo Michelangelo Antonioni
© Enrica Antonioni



Michelangelo Antonioni
Le montagne incantate n. 104
Stampa fotografica, cm 41 x 49,5
inv. 4624
Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea
Fondo Michelangelo Antonioni
© Enrica Antonioni



Michelangelo Antonioni
Le montagne incantate n. 155
Stampa fotografica, cm 34,2 x 38,2
inv. 4562
Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea
Fondo Michelangelo Antonioni
© Enrica Antonioni



Michelangelo Antonioni
Le montagne incantate n. 39
Tempera e colla su carta, cm 6,3 x 8,7
inv. 4532_OA32
Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea
Fondo Michelangelo Antonioni
© Enrica Antonioni

a fronte
Michelangelo Antonioni
Le montagne incantate n. 1
Tempera e colla su carta, cm 25,5 x 18,2
inv. 4493
Ferrara, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea
Fondo Michelangelo Antonioni
© Enrica Antonioni



Nature speaks to us of beauty, of a world that exists and lives under the sign of complexity. And although nature has become an ideological totem before which we can offer as sacrifice our deepest anxieties and fears, the idea that environmental degradation is in some way related to the degradation of our soul is lacking.

La perdita del sacro timore The loss of sacred awe

Susanna Tamaro

Nel 1973 Lorenz ha pubblicato uno smilzo libretto dal titolo *Gli otto peccati capitali della nostra civiltà*. Quando tutti ancora brindavano inebriati dalla prosperità del boom economico, lui aveva già intravisto ciò che si nascondeva in agguato dietro l'angolo. «Devastando in maniera cieca e vandalica la natura che la circonda e da cui trae nutrimento, l'umanità civilizzata attira su di sé la minaccia della rovina ecologica. Forse riconoscerà i propri errori quando comincerà a sentirne le conseguenze sul piano economico, ma allora, molto probabilmente sarà troppo tardi. Ciò che in questo barbaro processo l'uomo avverte di meno è tuttavia il danno che esso arreca alla sua anima. L'alienazione generale, e sempre più diffusa, dalla natura vivente è in larga misura responsabile dell'abbruttimento estetico e morale dell'uomo civilizzato». Che l'emergenza ambientale sia una realtà in cui siamo totalmente immersi credo che ormai più nessuno, almeno che sia fuori di senno, sia in grado di negarlo. Oltre a ciò che i nostri sensi percepiscono, siamo giornalmente bombardati da immagini di scheletrici orsi bianchi che vagano in mezzo ai prati e di ghiacciai che si sfaldano e si liquefanno come granite abbandonate al sole.

A parte l'effetto fortemente ansiogeno di queste immagini – particolarmente per i bambini che ormai vivono immersi in una sorta di disperazione ambientale – dove ci porta questo ossessivo ribadire la catastrofe? Ci vengono certo proposti obiettivi reali – l'abbassamento della CO₂, la raccolta differenziata dei materiali, le auto elettriche, etc. – obiettivi importantissimi, come è importante la consapevolezza che dobbiamo mutare i costumi per raggiungerli, ma non ci viene mai proposto un altro

In 1973 Lorenz published a thin booklet entitled *Civilized Man's Eight Deadly Sins*. While everyone was still toasting, inebriated by the prosperity of the economic boom, he had already caught a glimpse of what was lurking around the corner. "When civilized man destroys in blind vandalism the natural habitat surrounding and sustaining him, he threatens himself with ecological ruin. Once he begins to feel this economically, he will probably realize his mistakes, but by then it may be too late. Least of all does he notice how much this barbarian process damages his own mind. The general, fast-spreading alienation from nature can largely be blamed on the increasing aesthetic vulgarity that characterizes civilized mankind". I think that there is no longer anyone, unless they are completely out of their mind, who can deny that the environmental emergency in which we are fully immersed is real. In addition to what we perceive with our senses, we are bombarded on a daily basis by images of emaciated polar bears aimlessly wandering through fields and of glaciers breaking up and dissolving like shaved ice forgotten in the sun.

Apart from the highly anxiety-inducing effect of these images – particularly for children now living amidst a sort of environmental despair – where does this obsessive reiteration of catastrophe take us? Certain feasible goals are proposed – the reduction of CO₂ emissions, waste sorting, electric vehicles, etc. – essential goals, as important as the awareness that we have to change our habits in order to achieve them, yet another level of the discourse is never proposed. That is, the connection between environmental deterioration and the disappearance of the idea that this decay is in some way related to our spiritual degradation.



*Bari, 1982
foto Luigi Ghirri © Eredi di Luigi Ghirri*

livello di discorso. Cioè la relazione tra il degrado ambientale e la scomparsa dell'idea che questo degrado sia in qualche modo legato al degrado della nostra anima.

«Il senso estetico e quello morale», scriveva Lorenz sempre nel 1973, «sono evidentemente strettamente collegati, e gli uomini che sono costretti a vivere nelle condizioni attuali, vanno chiaramente incontro all'atrofia di entrambi. Sia la bellezza della natura sia quella dell'ambiente culturale creato dall'uomo sono manifestamente necessarie per mantenere l'uomo fisicamente e spiritualmente sano. La totale cecità psichica di fronte alla bellezza in tutte le sue forme, che oggi dilaga ovunque così rapidamente, costituisce una malattia mentale che non va sottovalutata se non altro perché va di pari passo verso tutto ciò che è moralmente condannabile [...]. Come può un individuo in fase di sviluppo imparare ad avere rispetto di qualche cosa, quando tutto ciò che lo circonda è opera, per giunta estremamente banale e brutta, dell'uomo? In una grande città i grattacieli e l'atmosfera inquinata dai prodotti chimici non permettono nemmeno più di vedere il cielo stellato. Non c'è perciò da stupirsi se il diffondersi della civilizzazione va di pari passo con un deplorabile deturpamento delle città e delle campagne».

Queste parole sono state scritte cinquant'anni fa, quando non si poteva neanche lontanamente immaginare la folle accelerazione che avrebbero preso le società avanzate. Ora la natura ci ha portato il conto. Abbiamo distrutto la nostra casa, anzi, «la nostra casa è in fiamme», come dice Greta, ma sappiamo davvero ancora che cos'è una casa? Siamo in grado di riconoscere le virtù morali come fondamenti del nostro essere uomini? I nostri occhi sono capaci di vedere la bellezza o sono totalmente anestetizzati da un'estetica succube della massificazione e della banalizzazione? Perché la natura è di questo che ci parla, più di ogni altra cosa. Della bellezza, di un mondo che esiste e vive sotto il segno della complessità, di una complessità che si mantiene grazie all'alto livello di comunicazione che unisce tutto ciò che esiste. Da questa connessione noi ci siamo tirati fuori, pensando che dominio e progresso fossero la stessa cosa, non siamo stati più capaci di ascoltare e di capire quello che la natura ci stava dicendo, abbiamo considerato i bambini della monadi autosufficienti, li abbiamo fatti crescere in un mondo di spazzatura etica ed estetica, abbiamo distrutto la tradizione della nostra civiltà, sostituendola con degli abborracciati moralismi buonisti, convincendoli che basti dire loro «ti voglio bene» perché tutto si sistemi.

Ed ora che la ribellione della natura è evidente – e minaccia la nostra stessa esistenza – non abbiamo l'umiltà di dire che non si tratta di un problema di tecnica, ma principalmente di anima. «L'uomo non è stato costruito nel corso della filogenesi per essere trattato come una formica e una termite, elementi anonimi e intercambiabili di una collettività di milioni e milioni assolutamente uguali tra di loro». Lorenz non sapeva che proprio la società degli imenotteri – dominati dalla sola efficienza e dal denaro eletto a fine e non a mezzo – sarebbe divenuta il modello evolutivo del nuovo millennio.

Ora che il virus ci ha messi in ginocchio, forse è giunto il momento di tornare alla nostra natura etologica, che è quella di un essere capace di riflettere, di valutare ciò che è bene e ciò che è male, non per un qualche diktat esterno, ma per quello che sente nel suo cuore, di avere una visione a lungo termine, guidata dunque dal bene delle generazioni future perché è abbastanza chiaro che diminuire la CO₂ non sarà altro che un temporaneo palliativo, se prima non avremo cambiato la direzione dello sguardo. E questo cambiamento passa solo attraverso l'educazione. Riprendere a educarsi per poter diventare a nostra volta

“Aesthetic and ethical feeling”, continued Lorenz, “appear to be closely related, and people who are obliged to live under the current conditions obviously suffer from an atrophy of both. It seems that both the beauty of nature and the beauty of cultural surroundings created by man are necessary to keep people mentally healthy. The complete blindness to everything beautiful, so common in these times, is a mental illness that must be taken seriously for the simple reason that it goes hand in hand with insensitivity to the ethically wrong [...]. How can one expect a sense of reverential awe for anything in the young when all they see around them is man-made and the cheapest and ugliest of its kind? For the city dweller, even the view of the sky is obscured by skyscrapers and chemical clouding of the atmosphere. No wonder the progress of civilization goes hand in hand with the deplorable disfigurement of town and country”.

These words were written fifty years ago, when it was not even possible to imagine the crazy acceleration that advanced societies would embark upon. All of this has taken its toll on nature. We have destroyed our home, in fact “our house is on fire”, as Greta says. But do we actually still know what a house is? Are we capable of recognising moral virtues as the foundations of our being human? Are our eyes capable of seeing beauty or are they completely numbed by an aesthetics dominated by massification and trivialisation? Because after all this is what nature speaks to us about, above anything else. Of beauty, of a world that exists and lives under the sign of its own complexity, of a complexity maintained thanks to the high degree of communication that links together everything that exists. We have pulled ourselves out from this web of connections, believing that domination was synonymous with progress, we were no longer able to listen and to understand what nature was telling us, we considered children as self-sufficient monads, we had them grow up in a world of ethical and aesthetic rubbish, we destroyed the traditions of our civilisation, replacing them with aberrant holier-than-thou moralising, convincing them that it is enough to say 'I love you' for everything to be all right.

And now that the rebellion of nature is self-evident – and threatens our very existence – we do not have the humility to accept that it is no longer a question of technique, but mainly of the soul. “A man is not, like an ant or a termite, constructed phylogenetically in such a way that he can bear being an anonymous and interchangeable element among millions of absolutely similar others”. Lorenz had no idea that the order of the Hymenoptera would become the human evolutionary model for the new millennium – based on efficiency and money understood as an end in itself and not as a means.

Now that the virus has brought us to our knees, perhaps the moment has arrived to return to our ethological nature, that of a being capable of reflection, of evaluating what is right and what is wrong, not as a result of some external diktat, but as something felt in the heart, of having a long-term vision, guided by the welfare of future generations, since it is quite clear that reducing CO₂ emissions will only bring temporary relief if we do not change our overall perspective first. And this change will only come through education. To resume and continue educating ourselves so that we can in turn become conscious educators. Teaching children to recognise what is beautiful and to be awed by these emotions, eventually becoming capable of understanding that to admire the splendour of a meadow in bloom and carrying out an act of kindness belong to the same universe, that of gratuitousness and beauty. And it is in this universe that mankind can find the true meaning of its existence and set out on a path which reasonably leads him to salvation.

Nature has become an ideological totem before which we can offer as sacrifice our deepest anxieties and fears. In the past,

educatori consapevoli. Insegnare ai bambini a riconoscere ciò che è bello e a stupirsi per queste emozioni, diventando poi, con il tempo, capaci di comprendere che ammirare lo splendore di un prato fiorito e compiere un atto di gentilezza sono azioni che appartengono allo stesso universo, quello della gratuità e della bellezza. Ed è in questo universo che l'uomo può trovare il senso vero della sua esistenza e intraprendere una strada che ragionevolmente lo porti alla salvezza.

La natura è diventata un totem ideologico davanti al quale immolare le nostre ansie e paure più profonde. Una volta, nelle campagne, venivano regolarmente compiuti riti propiziatori per il buon raccolto, per la protezione del bestiame, per la fine della siccità. Si era consapevoli, infatti, che tutto il lavoro fatto, tutti i progetti di vita potevano venire cancellati in una frazione di secondo dall'imprevedibilità della natura. La demonizzazione della plastica, l'esaltazione ossessiva dell'energia pulita non sono che la punta di un iceberg che nasconde un problema ben più profondo. La plastica è un materiale fantastico e, se finisce in fondo al mare, non è colpa sua ma della nostra inciviltà. La plastica poi si può riciclare in forme sempre più sorprendenti e utili, creando più posti di lavoro. Abbassare l'impatto dell'inquinamento dell'aria è sicuramente una cosa importante, ma non è la scialuppa di salvataggio. Non sarà certo il viaggiare su una silenziosa auto elettrica che ci salverà dalle prossime catastrofi. Nessuno ha il coraggio di dire che abbiamo premuto troppo il piede sull'acceleratore ed è questa pressione ad influire pesantemente sull'equilibrio della natura. La pandemia che ci ha colpito – e quelle che ci colpiranno in futuro – è frutto di questa irragionevole corsa ormai fuori controllo. È l'idea stessa del mondo come realtà meccanica – se si rompe un pezzo, lo si sostituisce – a essere profondamente sbagliata. La cifra della vita sulla terra si basa su una straordinaria complessità relazionale, facile da alterare e difficilissima da rimettere in equilibrio, almeno nei tempi che noi riteniamo utili.

Noi abbiamo tradito la nostra etologia ed ecologia di specie. Da cauti custodi del mondo, quali avremmo dovuto essere, siamo divenuti ciechi predatori e questa predazione – presente fino dagli esordi nel cuore dell'uomo – unita alla potenza della chimica e della tecnologia, ha condotto la nostra meravigliosa Terra sull'orlo del baratro.

Il problema vero, dunque, non sta unicamente nell'inquinamento, nei gas serra o nel proliferare della plastica, ma nella perdita del sacro timore che, fin dall'alba della civiltà, abbiamo provato nei confronti del creato.

propitiatory rites were regularly performed for good harvests, for the protection of livestock, or for the end of drought. We were aware, in fact, that all the work carried out, as well as all our life projects could be wiped-out in the blink of an eye by the unpredictability of nature. The demonisation of plastic, the obsessive exaltation of clean energy are nothing more than the tip of an iceberg which hides a far deeper problem. Plastic is a fantastic material, and if it ends at the bottom of the sea it is not its fault but ours. Furthermore, plastic can be recycled in increasingly amazing and useful ways, while also creating jobs. Reducing the impact of air pollution is certainly an important achievement, but it is not in itself a lifesaver. It will certainly not be travelling in a silent electric car that will save us from the impending catastrophes.

No one has the courage to say that we have stepped too hard on the accelerator and that this pressure is heavily affecting nature's balance. The pandemic that has affected us – and those that will in the future – was the result of this unreasonable race that is now completely out of control. It is the very idea of the world as a mechanical entity – if a part is broken, you replace it – that is completely wrong. Life on earth is based on an extraordinary web of complex relationships, which is easy to alter yet very difficult to put back into balance, at least in a time frame that we consider useful. We have betrayed our ethology and our ecology as a species. From cautious custodians of the world, as we should have been, we have become blind predators, and this predation – present since the very beginning in the heart of man – combined with the power of chemistry and technology, have led our wonderful Earth to the edge of the abyss.

The real problem, therefore, does not lie only in pollution, greenhouse gases or the proliferation of plastic, but rather in the loss of the sacred awe which, since the dawn of civilisation, we have felt toward creation.

Translation by Luis Gatt

Culture is agriculture: in the precise sense that cultural tradition is simultaneously also translation, sedimentation, waiting for the seed to macerate in the soil and, in due time, to bear fruit. Italians are still a peasant people; Italian industrial society may even appear as being more solid than others, but this is because it rests on a past that does not pass away, on the positive and yet historically unfulfilled seeds of the great Mediterranean culture.

La priorità dei ritmi naturali nella cultura mediterranea The priority of natural rhythms in Mediterranean culture

Franco Ferrarotti

La bellezza del paesaggio italiano, quei cipressi che montano la guardia alla dolcezza ondosità delle colline toscane, i geometrici filari delle Langhe e del Monferrato, le valli verdi del Nord Est, i boschi della Sila, le risaie del Vercellese e del Novarese, specchi di lamiera contro il cielo, lividi al tramonto – in una parola, tutto il paesaggio italiano – o quel che ne resta – è il frutto di un millenario lavoro contadino quotidiano, senza soste. *Humi* vuol dire «a terra»; indica una particolare familiarità con la terra, un contatto diretto con gli elementi naturali. È una umiltà non servile, dignitosa, naturalmente aristocratica. Essere contadino vuol dire non solo abitare nel contado, bensì essere in contatto con la terra, non in generale, ma con il terriccio che si attacca alla suola delle scarpe, l'estate si insinua fra i diti del piede, specie fra l'alluce e il secondo dito. Sensi all'erta, sempre. Un fischio. È un merlo? Il sibilo del vento fra le cime più alte dei frassini. Pioggia? O rugiada? L'erba vibra al mattino quando cresce un millesimo di millimetro. Storicamente, benché quasi contigui, un mondo divide il *villicus* dallo schiavo. Il *villicus* ha la sua casa, la sua famiglia, il gregge, il campo, il suo *pecus*, o peculio. Lo schiavo non può avere famiglia. Non può riprodursi. Le guerre ai confini dell'Impero sono cacce agli schiavi, che in effetti risultano quasi tutti prigionieri di guerra. Ne parlavo spesso con lo storico amico Santo Mazzarino, il celebre studioso di Costantino e di Stilicone. Specialmente in *La fine del mondo antico* (Rizzoli, Milano 1988) Mazzarino chiarisce la differenza radicale fra lo schiavo, privo di proprietà ma anche di una propria vita familiare, e il *villicus*, che ha un suo *peculium* e che nello stesso tempo gode di un normale rapporto di unione monogamica.

The beauty of the Italian landscape, the cypresses which stand guard before the wavy gentleness of the Tuscan hills, the geometric rows of the Langhe and Monferrato, the green valleys of the North-East, the forests of Sila, the rice paddies of Vercelli and Novara, mirrors of sheet metal against the sky, livid in the sunset – in one word, the whole of the Italian landscape – what remains of it – is the result of the daily, incessant millenary work of peasants. *Humi* means “on the ground”; it indicates a certain familiarity with the earth, a direct contact with the natural elements. It is a humility that is not servile, but rather dignified, naturally aristocratic. To be a peasant does not only mean living in the county¹, but also being in contact with the earth, not in general, but with the actual earth that sticks to the soles of the shoes, which in summer finds its way between the toes, especially between the big toe and the second toe. Always alert. A chirp. Is it a blackbird? The hiss of the wind among the tops of the ash trees. Rain? Or dew? The grass vibrates in the morning when it grows one thousandth of a millimeter. Historically, although almost adjacent, a world divided the *villicus* from the slave. The *villicus* has his own home, his family, a herd, a field, his *pecus*, or savings. The slave could not have a family, could not breed. Wars on the borders of the Empire were hunts for slaves, who in fact were almost all prisoners of war. I often talked about this with my historian friend Santo Mazzarino, the celebrated scholar who studied Constantine and Stilicho. Especially in *La fine del mondo antico* (Rizzoli, Milan 1988) Mazzarino clarified the clear-cut difference between the slave, who had no property, nor a family life, and the *villicus*, who had his *peculium* and enjoyed a normal monogamous relationship.



Lucio Dalla, Tremiti, 1985
foto Luigi Ghirri © Eredi di Luigi Ghirri

Lo schiavo vive e lavora nell'*ergasterium*. Un suo errore o sgarbo, anche involontario, viene punito con il crudele *crurifragins*, o frattura delle gambe. Il villico al contrario è autonomo. Ha il culto dell'indipendenza. I contadini, per ridurli all'obbedienza, ancora dittatori moderni hanno dovuto sterminarli, come i cinque milioni di piccoli coltivatori diretti, i *kulaki*, sotto il dominio staliniano, trasferiti a forza nelle lande siberiane per morirvi di freddo, inedia e malattie. Certamente, in maniera più naturale di quanto non accadesse in quei centri della burocrazia del delitto che erano i Lager nazisti, razionalmente organizzati, con tanto di contabilità, con entrate e uscite meticolosamente riportate, così come a suo tempo il processo Eichman aveva dimostrato. Ma pur sempre con grande, disumana crudeltà.

Vanno tenuti presenti la 'lentezza' del lavoro contadino, il suo rispetto dei ritmi naturali, il non forzare la mano. In questo senso, il lavoro contadino è contrario e simmetrico rispetto al lavoro operaio. Il contadino lavora e impara continuamente nella sua lotta con l'opaca resistenza della materia, che non ha nulla a che vedere con la produzione, apparentemente senza sforzo, della macchina, ma neppure con la burbanzosa sufficienza dell'intellettuale come specialista della conoscenza pura. Il contadino può definirsi come lo specialista della saggezza ordinaria, figlia dell'esperienza vissuta e circoscritta. Il contadino è il depositario privilegiato della conoscenza impura. Esiodo l'aveva già notato: la sua etica è legata al contenuto materiale della vita; il suo lavoro è duro, ma è anche amorevole verso la terra. Gli viene naturale la prudenza, il senso classico della misura: *ne quid nimis; medèn àgan*. Ma anche *age quod agis* (fà quello che fai) e *festina lente* (affrettati lentamente).

La cultura è agricoltura: nel senso preciso che la tradizione culturale è nello stesso tempo traduzione, sedimentazione, attesa che il seme si maceri nel terreno e dia, a tempo debito, il suo frutto. Gli italiani sono ancora un popolo di contadini; la società industriale italiana può apparire anche più solida di altre perché poggia su un passato che non passa, sui semi positivi e non ancora storicamente invernati della grande cultura mediterranea. Nessuna nostalgia retrospettiva, nessun ritorno alla mitologia di un Mediterraneo come *mare nostrum*, vale a dire di un dominio storicamente tramontato, e neppure alcun intento di fondare, o rifondare, una sorta di *imperium latinum* nei termini di una struttura di potere centralizzato. Forse nel Mediterraneo più che altrove è corretto sostenere che, al di là di ogni progetto statuale, formalmente codificato, la società civile pre-istituzionale è più viva, più mobile e inventiva che le sue forme giuridicamente definite. È questa, del resto, la ragione che ha consentito e, anzi, favorito una straordinaria pluralità di atteggiamenti e di culture, non solo nel senso teorico-riflesso del termine, ma anche come pratiche di vita e come orientamento di valore, dalla *pòlis* greca a quelle esperienze storiche, che si possono agevolmente descrivere in base alla «teoria idraulica del potere» di Karl Wittfogel, dallo stato delle tribù nomadi del deserto alle grandi costruzioni imperiali dei Romani d'Occidente e d'Oriente. A mio giudizio, la cultura del Mediterraneo non si esaurisce in una mitizzata *force italienne*, come ancora una volta, dopo Stendhal, è stato ingegnosamente teorizzato da Dominique Fernandez (si veda *Le voyage d'Italie – dictionnaire amoureux*, Plon, Paris 1998) secondo modi e espressioni che ricordano assai da vicino le osservazioni di Stendhal, quando si dice sicuro che la «pianta-uomo» è in Italia più vigorosa che altrove per concludere che ciò che a Parigi è occasione di infinite discussioni e chiacchiere nei salons in Italia lo si risolve immediatamente con una pugnalata, *un coup de poignard*. Il rapporto fra civiltà italiana e romanità è comunque un rapporto problematico e per aspetti importanti

The slave lived and worked in an *ergasterium*. A mistake or rudeness on his part, even unintentional, was punished with the cruel *crurifragins*, or breaking of the legs. The villager on the contrary was autonomous. He cultivated independence. Peasants, in order to submit them to obedience, have had to be exterminated, even by modern-day dictators, as in the case of the five million small farmers, the *kulaks*, who under Stalin's rule were forcibly transferred to the Siberian wastelands to die of cold, starvation and sickness. In a way that was surely more natural than in those centres of the bureaucracy of crime, the Nazi concentration camps, rationally organised, complete with accounts, with meticulous records of income and expenditures, as the Eichman trial revealed. Yet still with great and inhuman cruelty.

One must bear in mind the 'slowness' of peasant work, its respect for natural rhythms, of letting things run their course without forcing them. In this sense, peasant work is both contrary and symmetrical to that of industrial labourers. The peasant works and learns continuously in his struggle with the opaque resistance of matter, an activity that has nothing in common with the seemingly effortless production of the machine, nor with the arrogant self-sufficiency of the intellectual understood as a specialist in pure knowledge. The peasant could define himself as the specialist of ordinary wisdom, the child of lived and circumscribed experience. The peasant is the privileged repository of impure knowledge. Hesiod had already noted this: his ethics is linked to the material content of life: his work is hard, but also expresses love towards the earth. Prudence comes naturally to him, as well as measure in the classical sense: *ne quid nimis; medèn àgan*. But also: *age quod agis* (do as you do) and *festina lente* (make haste slowly).

Culture is agriculture: in the precise sense that cultural tradition is simultaneously also translation, sedimentation, waiting for the seed to macerate in the soil and, in due time, to bear fruit. Italians are still a peasant people; Italian industrial society may even appear as being more solid than others, but this is because it rests on a past that does not pass away, on the positive and yet historically unfulfilled seeds of the great Mediterranean culture.

No retrospective nostalgia, no return to the mythology of the Mediterranean as a *mare nostrum*, in other words of a dominion that has historically faded, nor any attempt to found or re/found a sort of *imperium latinum* in the sense of a centralised power structure. Perhaps in the Mediterranean, more than anywhere else, is it correct to assert that beyond any formally codified national project, the pre-institutional civil society is more alive, more mobile and inventive than any of its legally defined forms. This, moreover, is what has allowed and even fostered the extraordinary plurality of attitudes and cultures, not only in the theoretical-reflexive sense of the term, but also as life practices and as value guidelines, from the Greek *pòlis* to those other historical experiences, which can be easily described following Karl Wittfogel's "hydraulic theory of power", from the state of the nomadic desert tribes to the great imperial constructions of both Eastern and Western Romans. In my opinion, the culture of the Mediterranean is not fully explained in a mythicised force italienne, as ingeniously theorised, after Stendhal, by Dominique Fernandez (see *Le voyage d'Italie – dictionnaire amoureux*, Plon, Paris 1998) following forms and expressions that greatly recall Stendhal, when he says to be sure that the "man-plant" is more vigorous in Italy than elsewhere, and concludes that what in Paris is the occasion for infinite salon discussions and small-talk, in Italy is immediately resolved with a stabbing, *un coup de poignard*. The relationship between Italian civilisation and *Romanitas*, however, is problematic, and in some important respects also controversial. It is not only a question of returning to the concerned opinions of politicians such as Winston Churchill, who

essenzialmente controverso. Non si tratta solo di riandare ai giudizi interessati di uomini politici come Winston Churchill, non alieno dal considerare l'Italia come «il molle bassoventre d'Europa», o di scrittori nord-europei come Thomas Mann, che pur conosceva bene le ambiguità del Nord e del Sud d'Europa e che, soprattutto in *Tonio Kröger*, aveva offerto un'esemplificazione impressionante di questa duplice natura come irrisolta contraddizione esistenziale, insanabilmente divisa fra calcolo razionale e intuizione vitalistica. Ciò non gli impediva di riferirsi agli italiani come agli «eterni spaghettoni dello spirito» (*Considerazioni di un impolitico*, Adelphi, Milano 1997).

La questione è affrontata con la consueta, dura chiarezza da Simone Weil: «Che talvolta certi caratteri nazionali durino dei secoli, addirittura dei millenni, è, alla prova dei fatti, indubitabile [...]. Se si prende in esame l'Italia, è possibile che due popoli siano più diversi tra loro di quanto lo fossero gli antichi Romani e gli Italiani del Medioevo? La superiorità dei Romani era tutta nelle armi e nell'organizzazione di uno Stato centralizzato. Gli Italiani del Medioevo e del Rinascimento erano incapaci di qualsivoglia unità, ordine e amministrazione; si battevano solo per procura, per mezzo di mercenari, e la guerra era concepita in modo tale che Machiavelli riferisce di una campagna d'estate, nel corso di una guerra fatta da Firenze, durante la quale non ci furono né morti né feriti da ambedue le parti. In compenso gli Italiani apparvero in quest'epoca come gli eredi diretti dei Greci per le grazie e i poteri dello spirito, mentre i Romani non lo furono mai malgrado tutti i loro sforzi di imitazione servile» (Cfr. S. Weil, *Ecrits historiques et politiques*, tr. it. Adelphi, Milano 1990). Ho cercato di approfondire la questione nel mio *Simone Weil, la pellegrina dell'Assoluto* (Edizioni del Messaggero, Padova 1995).

Ciò che si può con sicurezza affermare, a parte il rapporto tra italianità, romanità e grecità, è che il Mediterraneo, in cui l'Italia occupa una posizione centrale, abbraccia una vasta zona del mondo – dalla penisola iberica alla sponda nordafricana, dalla Grecia al Medio Oriente e a tutta l'Asia Minore – una zona in cui più viva e attiva, sia culturalmente che commercialmente, è dapprima apparsa la presenza umana. È nel Mediterraneo che nascono e agiscono tre personaggi veramente epocali: Mosè, Gesù, Maometto, i fondatori delle tre grandi religioni universali (giudaismo, cristianesimo, islam). Nell'ambito del Mediterraneo si sono susseguite la *pax augusta*, la *pax islamica*, la *pax britannica*. Avremo una *pax americana*?

Tenuto conto che il pianeta sembra oggi nelle mani di un autista ubriaco, se non di un Polifemo cieco, qualche dubbio in proposito sembra legittimo.

Mediterraneo, dunque, come 'vitalismo', ossia come primato dei ritmi naturali su quelli meccanici e di un fondamentale senso della misura, rispetto, attenzione a non violare l'*apeiron*, ossia l'«illimitato». A proposito di questo concetto l'illustre etimologista Giovanni Semerano mi ha impegnato in una lunga, garbata polemica, assicurandomi che il termine *à-peiron* era di derivazione accadico-sumerica e significava essenzialmente «fango». Con tutto il rispetto per lo studioso insigne, preferisco il senso attribuitogli da Platone e Aristotele. È un fatto che la cultura mediterranea, come modo di vita più che come pensiero riflesso, rifiuta l'eccesso, la *hybris* nordica, la teutonica tendenza alla tragica consumazione finale. Essa coniuga la vite e l'ulivo, Dioniso e Apollo, rigettando il dilemma della contrapposizione fra impulsi vitali dionisiaci e razionalità apollinea, secondo una schematizzazione che trova la sua espressione compiuta nel giovane Nietzsche e che in realtà tradisce e mistifica la vocazione originaria mediterranea.

Il Mediterraneo come sentiero che unisce, spazio sincronico

went as far as to consider Italy "the soft underbelly of Europe", or of Northern European writers such as Thomas Mann, who was well acquainted with the ambiguities of both Northern and Southern Europe and who, especially in *Tonio Kröger*, had offered a striking representation of this dual nature as an unresolved existential contradiction, irreconcilably divided between rational calculation and vitalistic intuition. This, however, did not stop him from referring to the Italians as the "eternal spaghetti-eaters of the spirit" (*Considerazioni di un impolitico*, Adelphi, Milan 1997).

The question is addressed with the usual hard clarity by Simone Weil: "That some national characters last for centuries, even millennia is beyond doubt [...]. If we take Italy for example, is it possible that two people could be more different from each other than the ancient Romans and the Italians of the Middle Ages? The superiority of the Romans was entirely based in weaponry and in the organisation of a centralised State. Mediaeval and Renaissance Italians were incapable of any sort of unity, order and administration; they battled by proxy, using mercenaries, and war was conceived in such a way that Machiavelli refers to a summer battle, during a war in Florence, without any dead or wounded on either side. Yet the Italians of this period appeared as the direct heirs of the Greeks, thanks to the grace and power of the spirit, while the Romans never did, despite all their efforts at slavish imitation" (see S. Weil, *Ecrits historiques et politiques*, Italian translation. Adelphi, Milan 1990). I have attempted to analyse the question in depth in my *Simone Weil, la pellegrina dell'Assoluto* (Edizioni del Messaggero, Padova 1995).

What can be safely said, apart from the connection between Italianness, Romanness and Greekness, is that the Mediterranean, in which Italy occupies a central position, encompasses a vast area of the world – from the Iberian peninsula to the shores of North Africa, from Greece to the Middle East and the whole of Asia Minor – is the area where the human presence first appeared most alive and active, both in cultural and commercial terms. Three truly epochal figures were born and acted in and around the Mediterranean: Moses, Jesus and Muhammad, the founders of the three great universal religions (Judaism, Christianity, Islam). Three periods of stability have prevailed the Mediterranean area, the *pax augusta*, the *pax islamica*, and the *pax britannica*. Will there be a *pax americana*?

Considering that the planet seems to be today in the hands of a drunken driver, if not a blind Polyphemus, doubt is legitimate.

Mediterranean, therefore, as a sort of 'vitalism,' in other words, as the primacy of natural over mechanical rhythms and of a fundamental sense of measure, respect, and care not to violate the *apeiron*, that is, the "boundless." Regarding this concept, the distinguished etymologist Giovanni Semerano engaged me in a long, polite discussion, in which he assured me that the term *a-peiron* was of Sumero-Akkadian derivation and essentially meant "mud". With all due respect for the distinguished scholar, I prefer the sense attributed to it by Plato and Aristotle. It is a fact that Mediterranean culture, as a way of life rather than as reflected thought, rejects excess, the Nordic *hybris*, the Teutonic tendency to tragic final consummation. It combines the vine and the olive tree, Dionysus and Apollo, and rejects the dilemma of the opposition between Dionysian vital impulses and Apollonian rationality, which follows a schematisation that finds its full expression in a young Nietzsche and that actually betrays and mystifies the original vocation of the Mediterranean.

The Mediterranean as a trail that unites, as a synchronous space that exalts the distinction against a tragic opposition, the capacity for synthesis, for the coexistence of different, or even opposed, cultural traditions. It is from this that my concept of "cultural co-

che esalta la distinzione contro la tragica opposizione, la capacità di sintesi, di coabitazione di tradizioni culturali diverse e anche contrapposte. Di qui, la mia concezione di «co-tradizione culturale» momento teoretico essenziale per la convivenza pluriculturale del terzo millennio. In questa prospettiva, il concetto di cultura dell'antichità classica va ripreso e riformulato, tenendo fermi i principi del *medén àgan* o *ne quid nimis*. Il senso della proporzione e della misura va riproposto in un concetto di cultura che, dal *kalòs kai agathòs* greco e dal *vir probus dicendi peritus* ciceroniano, si trasforma e riproduce come cultura capace di capire gli altri, non più elitaria, non nemica dei *pollòi*, non più individualistica in senso esclusivo e aristocratico, non più fondata sulla contrapposizione fra *otium* e *negotium* in un'economia sorretta dal lavoro schiavile: una cultura che, oggi, all'inizio del terzo millennio, dopo lo sbarco sulla Luna, si rende conto della necessità di scoprire la terra e di rivalutare il lavoro contadino nei suoi ritmi e nei suoi gesti umani naturali, irriducibili alla precisione meccanica e all'arida perfezione numerica. Alla fine del secondo millennio e all'alba, ancora incerta, del terzo, si può dire che al contadino si sia sostituito l'operaio, come tipo umano rappresentativo. Al lavoro paziente, ritmato sui primi chiarori del giorno e sui crepuscoli malinconici, succede il lavoro organizzato indipendente dai ritmi naturali. Si afferma la razionalità burocratica, l'"organamento", esteriormente imposto al vivere umano, come, in *Man against the State*, per tempo, già nella seconda metà dell'Ottocento, Herbert Spencer preannuncia e lungamente, in maniera in taluni passi anche con eccessiva insistenza, argomenta.

In *Presagi d'un mondo nuovo*, Hermann von Keyserling determina il nuovo tipo d'uomo emergente sulla scena planetaria e lo definisce come l'autista al volante dell'automobile, vale a dire della «macchina per eccellenza», che considera una sua protesi, veloce, incurante della natura circostante. L'automobilista non può concedersi dubbi; deve procedere senza patemi; quando guida il suo 'mezzo', come si dice, è lui a trasformarsi in 'mezzo', tutto servo del nesso causa-effetto in senso meccanico. Un testo famoso, *Der Arbeiter*, di Ernst Jünger, non per caso un uomo d'armi, descrittore preciso di scontri di guerra sanguinosi e di distruzioni, con il distacco di un entomologo che studia il mondo degli insetti, conferma la tendenza. Keyserling è piuttosto perentorio nel presentare la sua 'teoria'. «Quale è – si domanda – il tipo che incarna lo spirito delle masse moderne? È l'"autista"; egli è il prototipo di quest'era delle masse, non meno che per altri tempi il sacerdote, il cavaliere, il gentiluomo. L'autista è il primitivo tecnicizzato. L'attitudine è molto affine al senso d'orientamento del selvaggio; la tecnica per se stessa è evidenza; essa desta nell'uomo che ne è il padrone – con tanto maggior forza quanto più è primitivo – sentimenti di libertà e di potenza. Per questa via la tecnica, dispensatrice di potere ai primitivi, prepara e rende di fatto inevitabile l'abbassamento dei valori nobili, volgarizza la 'cultura'» (Cfr. H. von Keyserling, *Presagi di un mondo nuovo*, tr. it. Edizioni di Comunità, Milano 2016).

Ma la situazione appare assai più complessa. Soprattutto a proposito della più raffinata tecnologia comunicativa, che vorrei definire 'singolarizzata' e che si riassume nella VR, o Virtual Reality, alcuni dubbi sono legittimi. Già il fatto che la Realtà Virtuale non sia riferibile ad un mezzo comunicativo specifico è fonte di qualche perplessità. L'unico mezzo tecnico che sembra indispensabile è il computer. Ma è pacifico, come da quasi tutti gli osservatori è riconosciuto, che la realtà virtuale è ossimoro in cui il reale, o attuale, si contrappone al virtuale, o potenziale. Operativamente parlando, al di fuori di ogni logica filosofica in senso stretto, sia aristotelico-tomistica, o logica formale fonda-

tradition" derives, and which represents a fundamental theoretical moment for pluricultural cohabitation in the third Millennium. From this point of view, the concept of culture in classical antiquity is to be retaken and reformulated, maintaining the principles of the *medén àgan*, or *ne quid nimis*. The sense of proportion and measure should be re-proposed in a conception of culture which, from the *kalòs kai agathòs* of the Greeks and of Cicero's *vir probus dicendi peritus*, is transformed and reproduced as a culture that is capable of understanding others, that is no longer elitarian, no longer an enemy of the *pollòi*, non-individualistic in the sense of being exclusive or aristocratic, and finally no longer based on the opposition between *otium* and *negotium* in an economy supported by slave labour: a culture which today, at the beginning of the third Millennium, after having landed on the Moon, becomes aware of the need to discover the earth and re-evaluate the work of peasants, its rhythms and natural human gestures, which do not yield to mechanical precision and barren numerical perfection.

At the end of the second Millennium and the still uncertain beginning of the third, the peasant can be said to have been replaced by the industrial labourer as the representative human type. Patient work, rhythmically carried out in the early daylight and the melancholy twilight, was succeeded by an organised labour which is independent of natural rhythms. Bureaucratic rationality asserts itself and an exterior organisation is imposed upon human life, in the way already predicted and lengthily discussed, in some sections with excessive insistence, by Herbert Spencer in the mid-19th century in his *Man against the State*.

In *The World in the Making*, Hermann von Keyserling describes the new type of man emerging on the planetary scene and defines him as the driver of the automobile, in other words of the "machine *par excellence*", which he considers as a prosthesis, fast and unheeding of the surrounding nature. The automobile driver cannot allow himself any doubt; he must proceed without worries; when he drives his 'vehicle' he becomes a 'vehicle' himself, fully at the service of the cause-effect nexus, in a mechanical sense. *Der Arbeiter*, a famous text by Ernst Jünger who, not coincidentally, was a soldier who described with great precision bloody battles and the destruction of war with the detachment of an entomologist, confirms the tendency. Keyserling is rather peremptory in presenting his 'theory': "What is – he asks himself – the type that embodies the spirit of modern masses? It is the 'automobile driver'; he is the prototype of this mass era, in the same way as in other past ages it was the priest, the knight or the gentleman. The automobile driver is the technicised primitive. The attitude is very similar to the sense of orientation of the savage man; the technique is evidence in itself: it arouses in man, who is its master – with greater force the more he is primitive – feelings of freedom and power. In this way technique, purveyor of power to the primitives, prepares and actually makes inevitable the lowering of noble values, it vulgarises 'culture'" (See H. von Keyserling, *The World in the Making*, Translated and published in Italy as *Presagi di un mondo nuovo*, Edizioni di Comunità, Milan 2016).

Yet the situation is quite more complex and some doubt is legitimate, especially concerning the more refined communication technology, which I would define as 'singolarised', and is summed up in VR, or Virtual Reality. Already the fact that Virtual Reality is not referable to a specific communication medium is a source of some perplexity. The only technical device that seems to be indispensable to it is the computer. Yet it is self-evident, and recognised as such by most observers, that Virtual Reality is an oxymoron in which the real, or factual, is opposed to the virtual, or potential. Operationally speaking, outside of any philosophical logic in the strict sense, whether Aristotelian-Thomistic, or of formal logic

ta sul principio di non contraddizione (*nequit idem simul esse et non esse*), sia hegeliana, o concreta, emergono scenari dagli effetti imprevedibili. «Realtà virtuale – è stato osservato – è il nome che diamo ad ambienti artificiali costruiti con il calcolatore, cioè ambienti che non hanno consistenza materiale, come quelli fisici in cui viviamo normalmente, ma che tuttavia vengono vissuti come reali». E ancora: «Immaginate un televisore che vi circonda con programmi tridimensionali: suono tridimensionale ed oggetti solidi che si possono raccogliere e manipolare, anche sentire con le dita e con le mani. Immaginate di calarvi all'interno di un mondo artificiale e di esplorarlo attivamente anziché scruutarlo da un punto di vista fisso attraverso uno schermo piatto in un cinema, su un televisore o sul display di un computer». L'immaginazione, in questo senso, non ha bisogno di particolari esperimenti. È già aiutata dalla cronaca spicciola. I giornali di fine febbraio 1998 recano notizie illuminanti dal punto di vista della realtà virtuale. Centinaia di ragazzi e ragazze fanno calca alle porte di un noto albergo romano perché si è sparsa la voce che è sceso a questo albergo un divo divenuto all'improvviso famoso, protagonista di un film, *Titanic*. Ma l'attore non c'è, non è arrivato. La piccola folla insiste: c'è. Non solo c'è, ma si sa che si trova nella stanza 143. Il portiere assicura che questa stanza, con quel numero, non esiste. La folla non disarma. Insiste e va ingrossandosi. L'assenza fisica del mito è evidentemente un dettaglio, non conta; anzi, alimenta il mito. Con la rivoluzione del computer e del cyberspazio, la realtà virtuale è concepita come l'unica realtà vera, certamente più vera della realtà reale. Quello che conta, in realtà, è l'assembramento, l'adorazione collettiva, l'autodivismo anonimo. La presenza dell'idolo, che di per sé è il simbolo di qualche cosa che non c'è, diventa superflua. Basta diffondere la voce ed ecco che la folla accorre. In questo senso, la realtà virtuale, è una sorta di nuovo bricolage: il meraviglioso, il mito fatto in casa. La preoccupazione per la fine del soggetto razionale e relativamente consapevole non può essere spacciata come mera paranoia. Quando si ricordano, per esempio, i timori di un John Ruskin a proposito della Prima rivoluzione industriale per dimostrare che erano infondati, si dimentica di aggiungere che, alla luce dei disastri ecologici prodotti dall'industrializzazione selvaggia, ci accorgiamo oggi che Ruskin non aveva tutti i torti, così come William Wordsworth e Samuel Coleridge erano preveggenti con la loro *national clerisy*, intesa a salvare il pensiero non pragmatizzato. Altrettanto difficile, nelle condizioni attuali, è il negare che la realtà virtuale, quando sia sistematicamente scambiata e considerata come realtà reale, comporti il dissolversi della coscienza fra il 'dentro' e il 'fuori', fra il 'sopra' e il 'sotto', fra l'effettivamente esistente e il non ancora esistente – in una parola, fra il confine e la mancanza di confine, ossia lo sconfinato. Questo processo, al limite, comporta la frantumazione della personalità in nome, o con la lusinga, del suo arricchimento. Forse non è troppo presto per dire che questo arricchimento non tarderà a rivelarsi fittizio, puramente illusorio. Ciò che comprova e conferma è invece la caduta del senso dell'*àpeiron* e del terrore che tale caduta determinava presso i pensatori dell'antichità classica, da cui ha preso l'avvio la tradizione del pensiero, sia filosofico che tecnico, dell'Occidente. Le innovazioni della tecnologia comunicativa, che oggi s'annunciano indebitamente con toni trionfalistici, non saranno né gratis né indolori, salvo forse che per i costruttori dei loro supporti tecnici. Siamo pronti a sostituire l'*Homo sapiens* socratico con l'*Homo 'sentiens'* neo-elettronico? Non c'è forse da temere, se non la deriva di una *Simia 'insipiens'*, l'auto-annientamento dell'umanità?

based on the principle of non-contradiction (*nequit idem simul esse et non esse*), or Hegelian, or concrete, scenarios emerge which present unpredictable effects. "Virtual reality – it has been noted – is the name that we give to artificial environments built with a calculator, in other words environments that do not have the material consistency of those physical ones in which we usually live, yet are experienced as real". Or yet, "Imagine a television set that surrounds you with three-dimensional programmes: three-dimensional sound and solid objects that you can pick up and manipulate, even feel with your fingers and hands. Imagine being immersed inside an artificial world and actively exploring it instead of observing it from a fixed point of view on a flat screen in a cinema, on a television set or computer terminal". Imagination, in this sense, needs no special experiments. It is already fostered by the tabloids. The newspapers of late February 1998 offer illuminating news from the perspective of virtual reality. Hundreds of boys and girls were flocking at the doors of a well-known Roman hotel because the word had spread that a certain movie star was there who had suddenly become famous with the film *Titanic*. But the actor was not there, he had not arrived. The small crowd insisted he was there. Not only did they know he was there, they also knew the room number: 143. The concierge assured them that no room with that number existed. The crowd did not desist, it insisted and continued growing. The physical absence of the myth is evidently a detail, unimportant; in fact it feeds the myth.

As a result of the computer and cyberspace revolution, virtual reality is conceived as the only true reality, certainly truer than real reality. What matters, in fact, is the gathering, the collective veneration, the anonymous self-hero worship. The presence or absence of the idol, which in itself is the symbol of something that is not there, becomes superfluous. Just spread the word and the crowds gather. In this sense, virtual reality is a kind of new do-it-yourself: the marvelous, homemade myth. Concern about the end of the rational and relatively conscious subject cannot be disregarded as mere paranoia. When, for example, John Ruskin's fears concerning the first industrial revolution are referred to in order to demonstrate that they were unfounded, it is being forgotten that in the light of the ecological disasters produced by wild industrialisation, John Ruskin was not entirely off the mark, in the same way as William Wordsworth and Samuel Coleridge had been prophetic with their idea of a *national clerisy* aimed at safeguarding non-pragmatised thought. It is equally difficult, under the present conditions, to deny the fact that virtual reality, when systematically exchanged and regarded as real reality, entails the dissolution of the awareness between 'inside' and 'outside,' between 'above' and 'below', between what actually exists and the not-yet-existing – in a word, between the boundary and the absence of boundaries: the boundless. This process, at its utmost consequences, involves the shattering of personality in the name, or with the promise, of its enhancement. Perhaps it is not too early to say that this enhancement will soon reveal itself to be fictitious, purely illusory. What it proves and confirms instead, is the fall of the sense of the *àpeiron* and the terror that such a fall generated among the thinkers of classical antiquity, which initiated the tradition of Western philosophical and technical thought. The innovations in communication technology, wrongly announced today with triumphalist tones, will not be free or without pain, except perhaps for the builders of their technical support systems. Are we ready to replace the Socratic *Homo sapiens* with a neo-electronic *Homo 'sentiens'*? Should we not fear instead, if not the drift towards a *Simia 'insipiens'*, the self-annihilation of humanity?

Translation by Luiss Gatt

¹ Translator's note: in Italian the word for peasant, *contadino*, derives from *contado*, or county.

Architecture is not only an ensemble of objects, but a sort of language that not only lives intangibly in our memory and our brain, but also aspires to participate in the organic form of living beings. Architecture grows and reproduces as a set of experiences, ideas, projects, and types that are transformed as they disseminate, in the same way as plants are reproduced through the union of male and female principles communicating by proximity, with the help of insects, of the wind.

La crescita, la metamorfosi Growth, metamorphosis

Paolo Portoghesi

Fu Goethe, nel 1827, a fondare una disciplina da lui stesso definita morfologia, per studiare le forme degli organismi viventi e quindi i rapporti tra crescita e forma. Goethe sosteneva che tutte le piante discendevano da una *Urpflanze*, la pianta originaria costituita da una struttura assiale (lo stelo o tronco) e da appendici laterali (le foglie). Lo sviluppo di questa pianta originaria era da lui considerato come reiterazione di parti successive nel corso della quale si rendeva necessaria una metamorfosi della foglia culminante nella formazione del fiore¹.

Sebbene criticata come 'formalista' in quanto non metteva a fuoco gli aspetti funzionali della struttura vegetale, la teoria di Goethe, che è all'origine della *Naturphilosophie*, ha esercitato una grande influenza anche sulla biologia moderna che alla morfologia però ha dedicato piuttosto approfondimenti settoriali che indagini sistematiche.

Le immagini coeve della *Urpflanze* danno la curiosa impressione che Goethe abbia voluto rintracciare nella natura una sorta di coerenza stilistica, di ricerca programmatica dell'unità nella complessità, simile a quella che è propria del processo compositivo dell'artista. I petali che si atteggiano come foglie, l'obbedienza delle parti a una regola astratta ripropongono inconsciamente il mito, cantato da Ovidio², di una natura che imita l'arte.

La nozione di crescita, tipica della biologia, sembra dapprima sostanzialmente estranea a una disciplina come l'architettura riguardante oggetti composti di materia inerte che può degradarsi ma non certo crescere in senso letterale; ma è pur vero che architettura non è solo un insieme di oggetti, ma una sorta

In 1827 Goethe founded a discipline which he termed morphology, for studying the forms of living organisms and therefore also the relationship between growth and form. Goethe affirmed that all the plants descended from an *Urpflanze*, the primordial plant which was constituted by an axial structure (the stalk or stem) and lateral appendages (the leaves). The development of this original plant was considered by him as the repetition of successive parts, during which a metamorphosis of the leaves became necessary, culminating in the formation of the flower¹.

Although criticised as 'formalist', since it did not focus on the functional aspects of the plant structure, Goethe's theory, which lies at the origin of his *Naturphilosophie*, has had a great influence on modern biology which, however, has devoted to morphology sectoral analyses rather than systematic research.

The coeval images of the *Urpflanze* give the curious impression that Goethe wished to find in nature a sort of stylistic coherence, a programmatic search for unity in complexity, similar to the artist's compositional process. Petals posing as leaves, and the obedience of the parts to an abstract rule unconsciously re-propose the myth, sung by Ovid², of a nature that imitates art.

The notion of growth, typical of biology, at first seems essentially alien to a discipline such as architecture, which concerns objects composed of inert matter that can degrade, but certainly not grow in a literal sense; it is also true, however, that architecture is not only an ensemble of objects, but also a sort of language which, in addition to the series of buildings constructed by man, lives in an intangible manner in our memory and our brain, and aspires to participate in the organic form of living beings who, as D'Arcy



Corpo ligneo, 2021
Foto © Antonio Biasucci

di linguaggio e oltre che nelle serie di edifici costruiti dall'uomo vive in modo immateriale nella nostra memoria e nel nostro cervello e aspira a partecipare della forma organica degli esseri viventi che, come afferma D'Arcy Thompson, è sempre «funzione del tempo», così che la crescita e la metamorfosi possono considerarsi «eventi spazio-temporali».

Quella che ho definito altrove³ «la faccia nascosta dell'architettura» non è meno importante della faccia illuminata che forma, secondo la nota espressione lecorbusieriana, «il gioco corretto e magnifico dei volumi sotto la luce». Nel momento in cui l'architettura è solo pensiero e linguaggio, dentro la nostra mente e la nostra memoria, essa può crescere e formarsi in un processo temporale, così come, una volta uscita dal nostro cervello e materializzata in oggetti concreti, l'architettura cresce e si riproduce in quanto insieme di esperienze, di idee, di progetti, di tipi che si diffondono trasformandosi, proprio come avviene per le piante che si riproducono dall'unione dei principi maschili e femminili messi in comunicazione dalla contiguità, dagli insetti, dal vento. Intesa come pensiero progettante l'architettura raggiunge la sua forma con un processo mentale che attinge alla memoria e alla percezione dell'ambiente e delle materie impiegate nella costruzione.

Può ben dirsi che l'idea della casa, per esempio, cresce da un centro che è uno spazio privilegiato, «il cuore della casa», come lo definirà Leon Battista Alberti nel suo trattato⁴. Nella casa primitiva, così come nelle Prairie Houses di Wright, questo centro è il focolare, avvolto in un involucro protettivo e intorno al quale gli ambienti minori si aggregano. Nell'edificio religioso il centro può essere la statua del dio o l'altare dei sacrifici e ancor prima l'atto del sacrificare. Nelle religioni monoteiste l'ecclesia, come comunità impegnata nel rito e nella preghiera, è alla base della configurazione dello spazio sacro inteso come involucro e poiché per esempio nella Chiesa cristiana la liturgia antica esigeva che i fedeli si muovessero in processione, l'idea del procedere frontalmente informò la metamorfosi della basilica romana e le sue infinite interpretazioni.

Negli edifici centrali non di rado la struttura architettonica si sdoppia e lo sviluppo parallelo delle due parti produce un fenomeno di concrescita. Può verificarsi infatti che tra lo sviluppo e le articolazioni delle parti (la cupola e il baldacchino, la crociera e la sua copertura a tiburio) si determini uno sfasamento o talvolta una rotazione, un disassamento che suggeriscono un processo di traslazione o di rotazione talvolta prodotto da esigenze di orientamento. È questo il caso del parlamento di Dakka di Louis Kahn, dove la moschea per orientarsi verso la Mecca ruota rispetto agli assi primari dell'edificio. A esigenze simboliche, invece può riferirsi la rotazione delle chiese medievali in cui il capocroce si inclina alludendo al capo del Cristo reclinato sulla croce o quella operata da Francesco di Giorgio Martini nella fortezza di Sassocorvaro, modellata sull'immagine della tartaruga con il capo (un torrione) deviato rispetto all'asse. Uno degli aspetti della crescita biologica si esprime in forme dinamiche che implicano un processo temporale. La temporalizzazione di modelli spaziali si evidenzia nella disposizione dei semi del fiore di girasole o nelle scaglie della pigna che nascondono i semi. Osservato dall'alto il girasole presenta nella massa dei semi disposti su un piano una sorta di torsione evidenziata da spirali che si avvolgono. Il numero delle spirali che si intersecano ruotano in due direzioni che generalmente si conformano ai due numeri adiacenti della serie 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21..., la cosiddetta serie di Fibonacci nella quale ciascun membro coincide con la somma dei due precedenti⁵.

Nel germoglio apicale delle piante, nel quale si formano gli

Thompson affirms, is always a "function of time", in such a way that growth and metamorphosis can be considered as "spatio-temporal events".

What I have called elsewhere³ "the hidden face of architecture", is no less important than the illuminated face that forms, in Le Corbusier's well-known expression, "the correct and magnificent play of volumes under the light". At that moment when architecture is only thought and language, inside our mind and memory, it can grow and shape itself through a temporal process, just as, once out of our brains and crystallised into concrete objects, architecture grows and reproduces as a set of experiences, ideas, projects, and types that are transformed as they disseminate, in the same way as plants are reproduced through the union of male and female principles communicating by proximity, with the help of insects, of the wind. Architecture, understood as projecting thought, achieves its form through a mental process involving memory and the perception of the context and of the materials used in its construction.

It could well be said that the house, for example, derives from a centre which is a privileged space, "the heart of the house", as defined by Leon Battista Alberti in his treatise⁴. In the primitive house, as in Wright's Prairie Houses, this centre is the hearth, enveloped in a protective shell and around which the minor spaces aggregate. In religious buildings the centre can be the statue of the god or the altar of sacrifices or, even earlier, the act of sacrificing. In monotheist religions the ecclesia, as community involved in the ritual and in prayer, is at the base of the configuration of the sacred space understood as shell and since, for example, in the Christian Church ancient liturgy required the faithful to move in procession, the idea of proceeding forward guided the metamorphosis of the Roman basilica and its infinite interpretations.

In central buildings the architectural structure is often split into two and the parallel development of the two parts produces a phenomenon of co-growth. It can occur, in fact, that between the development and articulation of the parts (the cupola, the baldachin, the cross-vault and the lantern atop the dome, or tiburium) a shift takes place, or on occasion a rotation or misalignment which suggest a process of translation produced by orientation requirements. This is the case of Louis Kahn's Dhaka Parliament House, whose mosque rotates with respect to the primary axes of the building in order to be oriented towards Mecca. The rotation which takes place in mediaeval churches so that the head of the cross is tilted, in allusion to Christ's head reclining on the cross, may refer instead to symbolic requirements, as perhaps is the case as well of the fortress of Sassocorvaro, which Francesco di Giorgio Martini modeled on the image of the turtle with its head (a tower) deviated from the axis.

One of the aspects of biological growth is expressed in dynamic forms which imply a temporal process. The temporalisation of spatial patterns is evident in the arrangement of the seeds of the sunflower flower or in the scales of the pine cone which conceal the seeds. Viewed from above, the sunflower presents the mass of its seeds arranged in a plane in a sort of twisting pattern highlighted by coiling spirals. The number of spirals that intersect while rotating in two directions generally conform to the two adjacent numbers in the series 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, and so on, in other words the so-called Fibonacci series in which each number is the result of the sum of the previous two⁵.

At the apical sprout of plants, where the embryos of leaves are formed, a helix cuts transversely through the points where the leaves are attached, while their geometric centres rest on two spirals which turn in opposite directions, again in accordance with the Fibonacci series. This geometrical arrangement of the leaves

embrioni delle foglie, un'elica taglia trasversalmente i punti di attacco delle foglie mentre i loro centri geometrici giacciono su due spirali che girano in direzione contraria, sempre in accordo con la serie di Fibonacci. Questa disposizione geometrica delle foglie si definisce filotassi e allo studio matematico di questo modello di crescita ha contribuito in modo determinante la possibilità di usare il computer.

Nel 1968 Astrid Lindenmayer mise a punto il cosiddetto L-System per studiare lo sviluppo di semplici organismi multicellulari. Oggi con questo sistema non solo si possono studiare organismi vegetali complessi, ma è anche possibile simulare in modo realistico ogni forma di pianta. Nel libro *The Algorithmic Beauty of Plants*, pubblicato dopo la morte di Lindenmayer, nel 1990 da Przemyslaw Prusinkiewicz, sono illustrati modelli di crescita e di metamorfosi di grande interesse e di evidenti potenzialità in campo progettuale. In particolare oltre agli studi sui pattern ramificati e sulla filotassi va ricordata la simulazione operata da Ned Greene della crescita di un rampicante su una struttura lignea a pianta centrale⁶.

Il tema della spirale e dell'elica tanto congeniale alla struttura delle scale ha trovato nella storia dell'architettura innumerevoli applicazioni decorative, dai blocchi incisi dei templi di Malta fino al capitello ionico e alle volute tipiche del repertorio plastico barocco; ma ha trovato anche applicazioni più astratte nei tracciati regolatori geometrici che ordinano schemi planimetrici e determinano i rapporti e le proporzioni tra le parti architettoniche.

Chi ha studiato la storia delle città può rendersi conto della stretta analogia tra la crescita del nucleo urbano e la crescita di un tronco; anche la crescita lineare e per direttrici radiali frequente nella storia urbana ha il suo corrispettivo fitologico nella logica dell'accrescimento primario, che proveremo a descrivere perché il lettore ritrovi nella descrizione le infinite analogie e le differenze rispetto a un 'pezzo di città', una strada affiancata da case ed edifici di uso pubblico, servita da impianti e da veicoli che portano alle case acqua e nutrimento, una strada con crocicchi e diramazioni più o meno adatti per frenare o accentuare il processo di crescita.

A differenza degli animali che si muovono e possono cercare, spostandosi, ciò che serve loro per la sopravvivenza, le piante devono stabilire con il luogo in cui sorgono un rapporto di alleanza che consenta loro il continuo rifornimento della luce, dell'acqua e dei sali minerali, in essa disciolti, indispensabili per la loro crescita. Le due parti della pianta destinate al rifornimento sono le radici per l'acqua e le foglie per la fotosintesi, che attraverso una reazione chimica trasforma l'energia solare luminosa catturata in energia chimica⁷.

Un flusso continuo di acqua penetra nei peli radicali, ramificazioni periferiche delle radici, e scorrendo attraverso le radici e il fusto arriva fino alle foglie, cosparse di piccole bocche (gli stomi) che permettono di assorbire anidride carbonica e ossigeno, aprendosi e chiudendosi in funzione delle necessità. Nella *Urpflanze* di Goethe la foglia era considerata l'elemento primario dal quale fusto e radici derivavano per differenziazione; ora i biologi attribuiscono questo ruolo al fusto che assolve il compito di trasportare acqua e nutrimento attraverso due sistemi vascolari, lo xilema per l'acqua e il floema che diffonde per tutta la pianta le sostanze prodotte dal lavoro delle foglie⁸.

La crescita delle piante è dovuta alla particolare attività di alcune zone circoscritte costituite da tessuti che si mantengono sempre allo stato embrionale. Queste zone in cui si concentra la vocazione alla crescita si chiamano meristemi e si collocano anzitutto in cima al fusto e agli apici delle radici; per mezzo di

is known as phyllotaxis, and the mathematical study of this growth model contributed considerably to the development of computers. In 1968 Astrid Lindenmayer elaborated the so-called L-System for studying the development of simple multicellular organisms. With this system it is possible today to study complex plant organisms, as well as to realistically simulate every type of plant. The book *The Algorithmic Beauty of Plants*, published after Lindenmayer's death, in 1990 by Przemyslaw Prusinkiewicz, illustrates a series of growth and metamorphosis patterns which are of great interest and obvious potential for the field of design. In addition to the studies on branching patterns and phyllotaxis, is worth mentioning in particular Ned Greene's simulation of the growth of a creeper on a centrally planned wooden structure⁶.

The theme of the spiral and helix, which has proven to be so suitable to the structure of staircases, has found countless decorative applications in the history of architecture, from the engraved blocks of the temples of Malta to the Ionic capitals and volutes typical of the Baroque repertoire; but it has also found more abstract applications in the geometric patterns which give order to planimetric layouts and determine the relationships and proportions between architectural parts.

Whoever has studied the history of cities can recognise the close analogy between the growth of an urban nucleus and the growth of a tree trunk; the linear and radial growth that is so common in urban history also has its phytological counterpart in the process of primary accretion, which we shall attempt to describe so that the reader may find in the description the infinite analogies and differences with respect to a 'section of a city', such as a street flanked by houses and public buildings, served by service installations and vehicles which supply the houses with water and nourishment, a street with crossroads and branches more or less suited to curb or foster the process of growth.

Unlike animals, whose mobility permits them to move and therefore to search for what they need for their survival, plants must establish an alliance with the place where they stand that allows them a steady supply of light, water and the minerals it contains, all of which are essential for their growth. The two parts of the plants involved in the supply process are the roots for water and the leaves for photosynthesis which, through a chemical reaction transforms the captured solar energy into chemical energy⁷.

A continuous flow of water penetrates the root hairs, peripheral ramifications of the roots, and flowing through the roots and stem reaches the leaves, which are sprinkled with small mouths (the stomata) that absorb carbon dioxide and oxygen, opening and closing as needed. In Goethe's *Urpflanze* the leaf was considered the primary element, from which stem and roots derived by differentiation; today, biologists ascribe the role of transporting water and nutrients to the stem, a task which it undertakes through two vascular systems, the xylem in the case of water, and the phloem for the substances produced by the leaves through photosynthesis⁸.

Plant growth is the result of the special activity of certain specific areas consisting of tissues which always remain in the embryonic state. These areas that are mainly involved in the process of growth are called meristems and are located above all at the top of the stem and at the extremity of the roots; using these enterprising hunters, the plant tends on the one hand toward light and sky, and on the other toward darkness and the bowels of the earth. This linear expansion in two directions ('foundation' and 'elevation' could be an analogy with the building process) is one of the most eloquent symbols of life.

The stem, which houses the vascular system, is divided into nodes and internodes. The node is the place where one or more leaves are attached. The buds usually form at the 'armpits', where the

questi intraprendenti cacciatori la pianta tende da una parte verso la luce e il cielo, dall'altra verso le tenebre e le viscere della terra. Questa dilatazione lineare in due sensi ('fondazione' ed 'elevazione' si potrebbe definire per analogia con il processo costruttivo) è uno dei simboli più eloquenti della vita.

Il fusto, in cui il sistema vascolare è ospitato, è diviso in nodi e internodi. Il nodo è la parte a cui sono attaccate una o più foglie. Le gemme generalmente si formano alle 'ascelle', dove le foglie si dipartono dal fusto: altra collocazione strategica dei meristemi. Non vogliamo imprigionare la fantasia del lettore levandogli la gioia di cogliere da sé le 'corrispondenze', in senso baudelairiano, tra crescita urbana, il funzionamento di un edificio con i suoi impianti tecnici, le sue finestre e le sue scale, e crescita primaria nel mondo vegetale. Le illustrazioni insieme all'attenta lettura della nostra descrizione, vogliono essere il punto di partenza per una riflessione analogica aperta. Qui ci limitiamo a offrire un ulteriore catalizzatore di metafore e analogie: la descrizione poetica della casa, di Valerio Magrelli, una casa che è insieme microcosmo e piccola città:

Considera come
la forma della casa
sia la sua religione
e dunque richieda
immagini liturgiche.
Come se tutta l'abitazione
dimorasse all'interno
di un'unica credenza
e di questa non fosse che l'arredo.
[...]
La cucina è gremita di oggetti
e veramente può sembrare un bosco.
Ogni pianta è al suo posto
sorge là dove è messa
con pazienza infinita riposa.
Pensate alle cose
alla flora
metallica delle posate.
Lampada fluorescente
la luce che in campagna
precede il temporale
e lo apparecchia.
Lume pomeridiano
che abolisce il mattino
e fissa il giorno nella rotazione
fermo sul filo come un saltatore.
Se l'attesa potesse
esser trasfigurata
avrebbe la sembianza della sedia.
È una città che aspetta
di venire abitata
è l'unico animale della casa.
[...]
L'acqua che attende nelle condutture
ferma come una bestia nella tana.
La casa nella casa
è questa casa d'acqua.
Circumvicina e immobile
temporale sospeso⁹.

Non meno suggestiva della chiave della crescita è quella della metamorfosi, illustrata in tema di morfologia biologica nel libro di D'Arcy Thompson¹⁰. Il rapporto topologico o di deformazione

leaves separate from the stem: another strategic placement of the meristems. It is not our wish to imprison the reader's imagination or to take away from him or her the joy of grasping the 'correspondences,' in the Baudelairian sense, between urban growth, the functioning of a building with its technical installations, windows, and staircases, and primary growth in the plant world. The illustrations, together with a careful reading of our description, should be the starting point for an open analogical reflection. We will simply offer here one more catalyst for metaphors and analogies: Valerio Magrelli's poetic description of a house that is both microcosm and small city:

Considera come
la forma della casa
sia la sua religione
e dunque richieda
immagini liturgiche.
Come se tutta l'abitazione
dimorasse all'interno
di un'unica credenza
e di questa non fosse che l'arredo.
[...]
La cucina è gremita di oggetti
e veramente può sembrare un bosco.
Ogni pianta è al suo posto
sorge là dove è messa
con pazienza infinita riposa.
Pensate alle cose
alla flora
metallica delle posate.
Lampada fluorescente
la luce che in campagna
precede il temporale
e lo apparecchia.
Lume pomeridiano
che abolisce il mattino
e fissa il giorno nella rotazione
fermo sul filo come un saltatore.
Se l'attesa potesse
esser trasfigurata
avrebbe la sembianza della sedia.
È una città che aspetta
di venire abitata
è l'unico animale della casa.
[...]
L'acqua che attende nelle condutture
ferma come una bestia nella tana.
La casa nella casa
è questa casa d'acqua.
Circumvicina e immobile
temporale sospeso⁹.

The theme of metamorphosis, as illustrated in connection to the subject of biological morphology in D'Arcy Thompson's book¹⁰, is no less suggestive than that of growth. The topological or regular deformation relationship that connects different animal species and especially fish, leaves, and the osteological structures of vertebrates, is the same one that allows buildings or parts of buildings to be grouped into typological, stylistic, or geographical families, and if the discipline of architectural morphology were more advanced it would not have overlooked a field of comparative analysis that has been made easier today through the use of computers. Metamorphosis in architecture, in addition to the comparison of

regolare che lega tra loro diverse specie animali e in modo particolare i pesci, le foglie e le strutture osteologiche dei vertebrati è lo stesso che consente di raggruppare edifici o parti di edifici in famiglie tipologiche, stilistiche o geografiche e se la morfologia architettonica fosse più matura non avrebbe trascurato un campo di analisi comparativa enormemente facilitata oggi dall'uso del computer.

La metamorfosi in architettura oltre che nella comparazione di forme simili è intenzionalmente evocata in edifici e decorazioni che presentano la stessa immagine in versioni differenziate: colonne che si trasformano in figure, timpani che si spezzano, si inflettono o si raddoppiano suggerendo sempre all'osservatore l'archetipo e la sua trasformazione. Esempio il caso dell'erma e della cariatide, figure colte nell'attimo fuggente in cui si compie la trasfigurazione (altrimenti perché graverebbe un capitello sulla testa delle cariatidi?), o quello degli ovoli della cornice classica trasformati in cherubini in una tavola di Villalpando che descrive il tempio di Gerusalemme nella profezia di Ezechiele¹¹ e più tardi nella cornice borrominiana del tiburio di Sant'Ivo alla Sapienza, o ancora quello dei due portali avvinghiati uno dentro l'altro pensati da Michelangelo per la porta interna della sala di lettura della Biblioteca Laurenziana a Firenze.

La stessa regola della sovrapposizione degli ordini è una regola metamorfica in quanto nella lettura verticale permette di assistere a una variazione stilistica e insieme alla permanenza della legge di sovrapposizione che identifica, qualunque sia l'ordine, gli elementi codificati più generali: la base, il fusto, il capitello, la trabeazione. Sotto questo aspetto di 'metamorfosi in atto' si può parlare a proposito della scala bramantesca del cortile di Belvedere in Vaticano, dove le colonne tuscaniche si trasformano via via in doriche, ioniche, corinzie e composite senza soluzione di continuità. Solo nella visione dal basso la metamorfosi sembra coincidere con la canonica sovrapposizione dando all'osservatore l'illusione di aver conciliato la discontinuità con l'obbedienza alla regola, che invece è stata elusa o aggirata in un precoce esempio di *agudeza* architettonica¹².

similar forms, is intentionally evoked in buildings and decorations that present varying versions the same image: columns that turn into figures, tympana that break, bend, or double, while always suggesting to the observer the archetype and its transformation. The case of the herm and the caryatid is exemplary in this respect, figures caught in the fleeting moment in which the transfiguration takes place (otherwise why would a capital weigh down on the heads of the caryatids?), as well as the ovoli of the classical frame transformed into cherubs in a panel by Villalpando that describes the temple of Jerusalem in Ezekiel's prophecy¹¹, and later Borromini's frame for the tiborium of Sant'Ivo alla Sapienza, or the two portals wrapped one around the other, designed by Michelangelo for the inner door of the reading room of the Laurentian Library in Florence.

The rule of superimposing the orders is itself a metamorphic rule in the sense that the vertical reading allows for stylistic variation while maintaining the said rule of superposition which identifies, whatever the order, the most general codified elements: the base, the shaft, the capital, the trabeation. In this sense, one could speak of 'metamorphosis in process' when describing Bramante's staircase in the Belvedere courtyard at the Vatican, in which the Tuscan columns gradually transform into Doric, Ionic, Corinthian and composite columns without interruption. Only viewed from below does the metamorphosis seem to coincide with the canonical superimposition which gives the observer the illusion of having achieved a balance between discontinuity and obedience to the rule, which instead has been evaded or circumvented through an early example of architectural *agudeza*¹².

Translation by Luis Gatt

¹ O. Krätz, *Goethe und die Naturwissenschaften*, Callwey, Monaco 1992, pp. 92-105 e A. Bettex, *La filosofia della natura*, Longanesi, Milano 1965, pp. 146-197.

² Cfr. Ovidio, *Le metamorfosi*, III, V. 157, Einaudi, Torino 1979, p. 100.

³ Cfr. G. Ciucci (a cura di), *L'architettura italiana oggi*, Laterza, Roma-Bari 1989, p. 182.

⁴ Leon Battista Alberti, *L'architettura*, Il Polifilo, Milano 1966.

⁵ Cfr. D'Arcy Thompson, *On Growth and Form* (1917), Cambridge University Press, 1961; H. Weyl, *La simmetria*, Feltrinelli, Milano 1962; P.S. Stevens, *Patterns in Nature*, Brown, New York 1977; A.D. Bell, *La forma delle piante*, Zanichelli, Bologna 1993; A. Lima-De-Faria, *Evolution without Selection*, Elsevier, Amsterdam 1988, pp. 173-174; R. Lawlor, *Sacred Geometry*, Londra, Thames and Hudson, 1982; P. Prusinkiewicz, A. Lindenmayer, *The Algorithmic Beauty of Plants*, Springer, Berlino 1990.

⁶ Cfr. N. Greene, *Voxel Space Entomata: Modelling with Stochastic Growth Processes in Voxel Space, Proceedings of Siggraph '89*, in «Computer Graphics», agosto 1989, pp. 175-184.

⁷ Cfr. E. Strasburger, *Trattato di botanica*, a cura di A. Pirola, Delfino, Roma 1991, p. 124.

⁸ Cfr. O. Krätz, cit., pp. 204 sgg.

⁹ Cfr. V. Magrelli, *La forma della casa*, in «Eupalino», n. 2, 1984, pp.14-15.

¹⁰ Cfr. D'Arcy Thompson, cit.

¹¹ Cfr. J.B. Villalpando, *In Ezchielem explanationes*, Roma 1596.

¹² Cfr. P. Portoghesi, *Bernardo Vittone*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1966, pp. 14-17.

¹ O. Krätz, *Goethe und die Naturwissenschaften*, Callwey, Munich 1992, pp. 92-105 and A. Bettex, *La filosofia della natura*, Longanesi, Milan 1965, pp. 146-197.

² See Ovidio, *Le metamorfosi*, III, V. 157, Einaudi, Turin 1979, p. 100.

³ See G. Ciucci (ed. by), *L'architettura italiana oggi*, Laterza, Rome-Bari 1989, p. 182.

⁴ Leon Battista Alberti, *L'architettura*, Il Polifilo, Milan 1966.

⁵ See D'Arcy Thompson, *On Growth and Form* (1917), Cambridge University Press, 1961; H. Weyl, *La simmetria*, Feltrinelli, Milan 1962; P.S. Stevens, *Patterns in Nature*, Brown, New York 1977; A.D. Bell, *La forma delle piante*, Zanichelli, Bologna 1993; A. Lima-De-Faria, *Evolution without Selection*, Elsevier, Amsterdam 1988, pp. 173-174; R. Lawlor, *Sacred Geometry*, London, Thames and Hudson, 1982; P. Prusinkiewicz, A. Lindenmayer, *The Algorithmic Beauty of Plants*, Springer, Berlin 1990.

⁶ See N. Greene, *Voxel Space Entomata: Modelling with Stochastic Growth Processes in Voxel Space, Proceedings of Siggraph '89*, in «Computer Graphics», August 1989, pp. 175-184.

⁷ See E. Strasburger, *Trattato di botanica*, edited by A. Pirola, Delfino, Rome 1991, p. 124.

⁸ See O. Krätz, Op. cit., pp. 204 and ff.

⁹ See V. Magrelli, *La forma della casa*, in «Eupalino», n. 2, 1984, pp.14-15. English translation: Consider how / the form of the house / is its religion / and therefore requires / liturgical images. / As if the whole dwelling / resided within / a single cupboard / of which it was nothing but the furniture. [...] The kitchen is crowded with objects / and truly can look like a forest. / Every plant is in its place / stands where it has been placed / With infinite patience it rests. / Think of the things / of the metal flora / of the cutlery. / Fluorescent lamp, / light that in the countryside / precedes the storm / And sets it up. / Afternoon light / that abolishes the morning / And fixes the day in its rotation / Steady on the edge like a jumping insect. / If waiting could / Be transfigured, / it would have the appearance of the chair. / It is a city waiting / To be inhabited. / It is the only animal in the house. [...] The water waiting in the pipes / Firm as a beast in its den. / The house in the house / Is this house of water. / Surrounding it and motionless, / suspended thunderstorm.

¹⁰ See D'Arcy Thompson, Op. cit.

¹¹ See J.B. Villalpando, *In Ezchielem explanationes*, Rome 1596.

¹² See P. Portoghesi, *Bernardo Vittone*, Edizioni dell'Elefante, Rome 1966, pp. 14-17.

On the backdrop of every human endeavour there is a glimpse of the idea of a primordial nature, of a lost paradise to long for or to seek in order to re-enchant both places and Time. The gaze on nature and on what surrounds us shapes our identities, our knowledge, our stories, our techniques: poetry and song derive from this gaze.

Talponia, Rovine, Un Mondo Talponia, Ruins, A World

Aimaro Isola

Il bosco, il prato, le rocce un tempo erano sacre, gli uomini drizzavano verso il cielo grandi pietre per segnalare agli Dei la loro presenza sulla terra.

Sullo sfondo di ogni progetto degli uomini s'intravede l'idea di una natura originaria, paradiso perduto da rimpiangere o da ritrovare per re-incantare i luoghi ed il Tempo.

Lo sguardo sulla natura e su ciò che ci circonda ha dato forma alle nostre identità, ai saperi, alle storie, alle tecniche, la poesia ed il canto sono sorte da questo sguardo.

Dai mitocondri e dagli eucarioti a Noi – in un intrico di rovi, di fili avvoltoati, l'origine come la verità si rivela e si nasconde, la Natura traluce nella secolarizzazione della modernità, nei frammenti in cui si è dispersa, usurata, violentata, resa irriconoscibile. Potremmo prendere congedo dalla parola stessa 'natura' che oggi dice soltanto mancanza, segnala un'assenza.

A partire da questa frammentazione e da questa assenza sembra possibile il richiamo all'origine così enfatizzato, aldilà e contro ogni tradimento della Storia, individuare nuovi e più autentici spazi da abitare?

Con un po' d'ironia, intrecciando e giocando con fili che vengono da gomitoli lontani, miti, narrazioni ho sovente usato il prato, il bosco, l'acqua come materiali da costruzione. Natura?

L'archetipo è diventato cieco,
si è opacizzato enfatizzando tuttavia così il richiamo dell'origine

F. Vercellone

Il Reale non è possibile che attraverso l'irreale

G. Duran

The forest, the meadow, and the rocks were once sacred; men would erect large stones toward the sky to signal to the Gods their presence on earth.

On the backdrop of every human endeavour there is a glimpse of a primordial nature, of a lost paradise to long for or to seek in order to re-enchant both places and Time.

The gaze on nature and on what surrounds us shapes our identities, our knowledge, our stories, our techniques: poetry and song derive from this gaze.

From mitochondria and eukaryotes to Us – in a tangle of brambles, of coiled strands, the origin is revealed and concealed in the same way as the truth, Nature filters through in the secularisation of modernity, in the fragments in which it has been dispersed, worn-out, defiled, made unrecognisable. We might say goodbye to the very word "nature", which today only means lack, only signals an absence. Does it seem possible, from this fragmentation and absence, for the call back to the origin, so emphasised, beyond and against any betrayal of History, to identify new and more authentic spaces to inhabit?

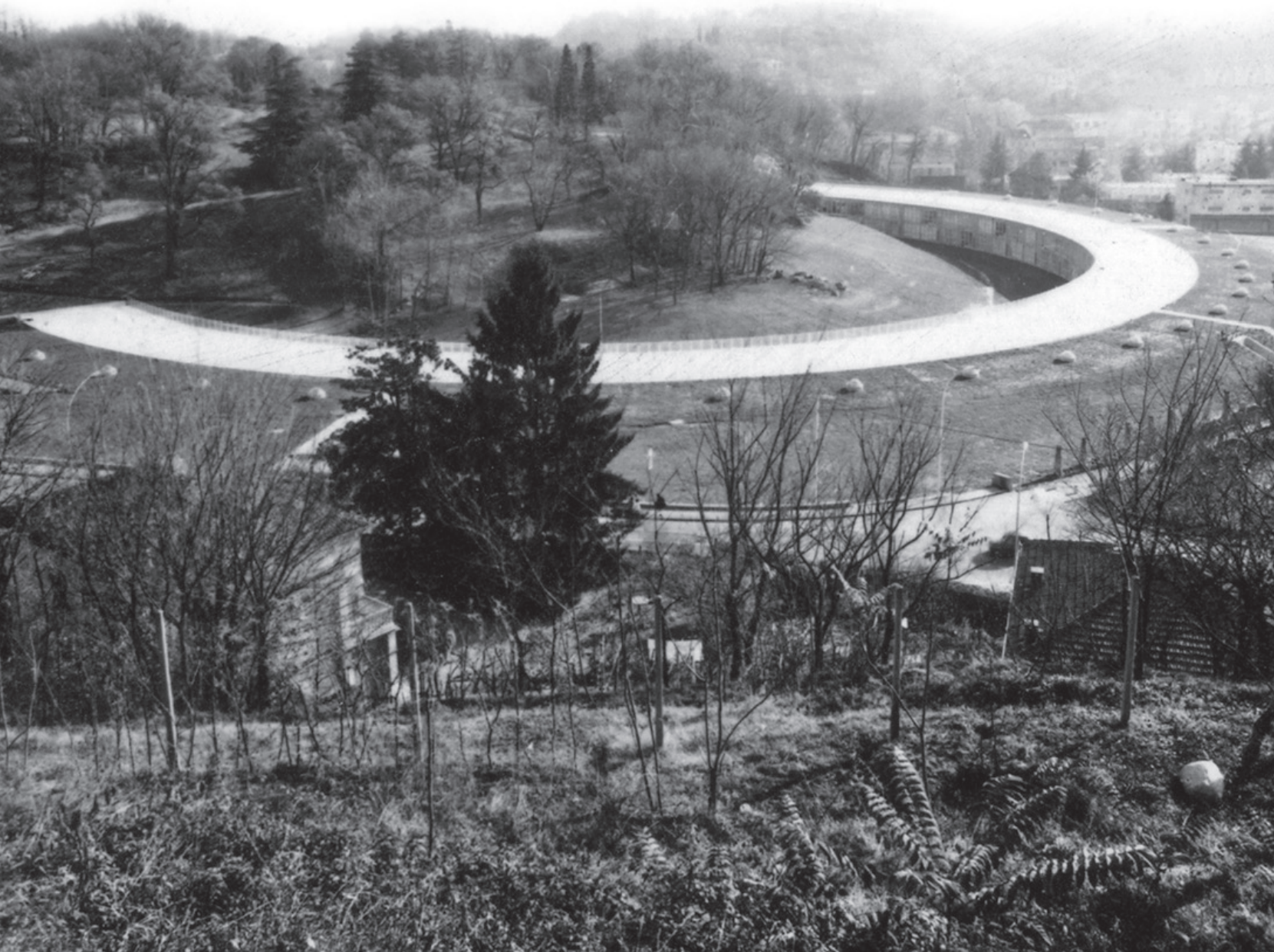
With some irony, weaving and playing with threads that come from distant balls of yarn, myths and narratives, I have often used the meadow, the forest, and the water as building materials. Nature?

The archetype has become blind, it has become opaque, thus emphasising the call to return to the origin.

F. Vercellone

The Real is only possible through the unreal.

G. Durand



pp. 35, 38-39, 41
Unità residenziale Ovest Olivetti a Ivrea
foto © Gianni Berengo Gardin
Archivio Gabetti e Isola

Talponia

Roberto Olivetti, Jarach, i Dirigenti dell'Olivetti si passavano in silenzio, sbigottiti i pochi foglietti sui quali avevamo schematizzato la nostra proposta per l'edificio che avrebbe dovuto ospitare i nuovi stagisti e le loro eventuali famiglie. Pensavano, e così avevano suggerito, ad un grattacielo, vicino agli uffici e alle fabbriche, dove i nuovi arrivati potessero vedere i luoghi del lavoro che li attendevano. Il loro smarrito silenzio era originato dal fatto che i nostri disegni rappresentavano, sì un grattacielo, ma disteso in un prato, e ricoperto di erba. L'edificio ipogeo abbracciava dolcemente in semicerchio la collina e il bosco. Il nesso stretto tra produzione e riproduzione del lavoro ci sembrava troppo spinta. Dietro alle spalle ci sono i draghi suadenti della *Civiltà delle macchine*, il nesso marxiano tra produzione e riproduzione della forza lavoro.

Dopo un prolungato, sofferto silenzio, la sentenza fu coraggiosa: «Sì».

L'irridente toponimo zoomorfo di 'Talponia' attribuito dagli abitanti alla loro casa ci è subito piaciuto: la metafora riporta alla vita ipogea dell'animale e dell'edificio, ma conduce oltre: richiamo all'origine ctonia, anche se 'opacizzata' della nostra vita e della modernità.

Un lembo del prato si solleva per dar luogo ad una faglia, nella fenditura si istaura una fascia trasparente di cristallo, il lunghissimo *curtain wall*.

Movimento originario, aurorale *arkè* uscita alla luce, dalla natura verso quella libertà che è sempre oltre la 'siepe' *principium individuationis* (Aristotele) non *mimesis* come nascondimento, copia-riproduzione: quindi inganno.

La terra è nera «e nelle sue viscere, ha la luce».

La esatta geometria del grande arco disegna la cavea del teatro: qui è la natura che da spettacolo. Le immagini del paesaggio si incarnano nei corpi degli spettatori, che si dispongono lungo l'arco vetrato. Nel paesaggio contemplato si è immersi. Sono in un grande teatro dove la natura, gli alberi, l'erba, le nuvole sono gli attori e danno spettacolo: si recita il mutamento delle stagioni, regista è il tempo ciclico.

Ma la natura qui esposta è interdetta. La cortina di vetro vieta agli spettatori, come avviene a teatro, di irrompere sulla scena. Natura interdetta? Risacralizzata? L'elemento ctonio ritrova qui quello superno. Qui Natura è archetipo obnubilato, inaccessibile, rimane presente, trascendente, come mancanza e come eccesso. Lo sguardo dello spettatore è riflesso dal bosco che lo guarda e lo sorveglia come in un rovesciato *Panopticon* di Bentham.

A Talponia va in scena Antigone che vuole dare degna sepoltura al corpo del fratello Patroclo. *Nomos*. Vuole che le sue membra straziate ritornino alla Grande Madre, pacificate, seppellite, katecontiche. «Vuole tener fermo il morto». Creonte vuole, invece, che quel corpo catafratto resti esposto a turbare i cittadini e mantenere salda la *dike* – legge degli uomini. È una vicenda che oggi può illustrare i nostri paesaggi urbani.

Oggi – dal tempio al centro commerciale. Come i cadaveri del nemico ammucchiati ed esposti nel centro commerciale Insepolti in Ucraina.

Si dispongono a semicerchio in una valle, ipogee e ricoperte di verde, le Residenze Villa Sant'Anna all'isola d'Elba. Tra pergolati fioriti, siepi ed arbusti i percorsi e le abitazioni si nascondono e si abitano lietamente.

Talponia

Roberto Olivetti, Jarach, and the Olivetti Executives silently and astonishedly passed around the few slips of paper on which we had outlined our proposal for the building that would accommodate the new interns and their families. They had in mind, and so had suggested, a skyscraper, close to the offices and factories, where the newly arrived could see the workplaces that awaited them. Their silence derived from the fact that our drawings represented a skyscraper, but this skyscraper was lying down on a meadow and covered with grass. The underground building gently enveloped in a semi-circle the hill and the forest. The close connection between production and reproduction of labour seemed to us too risqué. Behind our backs were the persuasive dragons of the Civilisation of Machines, the Marxian connection between production and reproduction of the labour force.

After a long, suffered silence, the verdict was courageous: "YES". The irreverent zoomorphic toponym of 'Talponia'¹ given to the housing project by the inhabitants, immediately appealed to us: the metaphor recalls the underground life of both the animal and the building, but it also leads beyond: it is a reminder of the chthonic origin, albeit in an "opaque" form, of our life and of modernity.

A section of the meadow rises, producing a fault, and in this fissure a transparent crystal strip is set, the very long curtain wall.

Original movement, auroral *arké* rising into the light, from nature towards that freedom that always lies beyond the 'hedge' *principium individuationis* (Aristotle) and not *mimesis* as concealment, copy-reproduction: therefore deceit.

The earth is black "... and in her bowels carries the light". The exact geometrical shape of the great arch designs the cavea of the theatre: here it is nature that offers the spectacle. The images of the landscape are incarnated in the bodies of the spectators, placed along the glazed arch. One becomes immersed in the contemplated landscape. We are in a great theatre in which nature, the trees, the grass, the clouds, are the actors giving a performance: they are acting out the passing of the seasons, and cyclical time is the stage director.

Yet the nature exhibited here is forbidden. The glass curtain forbids the spectators, as in the theatre, access to the stage. Forbidden nature? Re-sacralised? The chthonic element here the supernal element. Here Nature is the obnubilated, inaccessible archetype, it remains present, transcendent, both as lack and as excess. The gaze of the spectator is reflected from the forest that guards and surveils it as in a reverse version of Bentham's *Panopticon*.

In Talponia, Antigone walks on stage to give a dignified burial to the body of her brother Patroclus. *Nomos*, wants his mangled limbs to return to the Great Mother, pacified, inearthed, katechontic. "She wants to hold the dead man still." Creon, instead, wants the armoured body to remain exposed to disturb the citizens and keep firm the *diké* – the law of men. It is a story that could illuminate our urban landscapes today.

Today – from the temple to the shopping mall. Like the unburied corpses of the enemy piled up and exhibited at the shopping mall in the Ukraine.

The Villa Sant'Anna Residences on the island of Elba appear arranged in a semicircle in a valley, in an underground layout and covered with greenery. Among blooming arbours, hedges and shrubs, the paths and dwellings joyfully conceal themselves and are happily inhabited.

¹ Translator's note: "Talpa" is the Italian word for "mole".

Rovine

I lunghi, sfibranti, incontri con i manager, tecnici dell'ENI per sviluppare e mettere a punto il progetto per il Quinto Palazzo Uffici a San Donato Milanese suonavano così: «AZ78, S6... li togliamo e per le mense non previste nel bando aggiungiamo H78 e M4 ecc.». Come nel gioco della battaglia navale. Temevano di farci un dispiacere nel proporre continue varianti ma il nostro progetto si fondava su di un grande disegno, tale da essere attuato nella aggregazione libera di moduli e soprattutto sulle 'virtù dell'incompletezza'. Solo nel corso del lavoro ci siamo accorti che l'immagine (l'archetipo?) che soggiaceva al nostro disegno era per dimensione e per forma addirittura il Colosseo. Ma un Colosseo compiuto, cioè così come era stato ai suoi tempi, pensato nel suo divenire, nel suo farsi e nel disfacimento, costruzione e corrosione nel tempo della storia, che è il tempo della vita e della incompletezza.

Solo dove manca qualche cosa ci può esser vita e bellezza, così in un cantiere.

Ci siamo, temo, giocati l'archetipo in una banale 'battaglia navale'? Ma in quegli incontri emergevano e si componevano tensioni e conflitti tra tecniche, ideologie e si sperimentavano modi nuovi di lavorare e di vivere.

Noi sentivamo anche dietro alle spalle le Rovine – quelle di Poussin, Piranesi, Hubert Robert o quelle di Chateaubriand, monumenti sospesi nel tempo e nello spazio del loro disfacimento – ma anche i pensieri di Maria Zambrano: «non c'è rovina senza vita vegetale [...] senza edera o muschio, se non ci sono, c'è qualche cosa di mostruoso». Forse per non essere mostruosi, o piuttosto perché tutti i dirigenti volevano un ufficio in un attico affacciato sul verde, o ancora, perché la falda affiorante ci vietava ogni intervento ipogeo o, infine, perché quel grande edificio lo pensavamo, già allora 'ecologico' fitomorfo. Come un grande bosco, *lucus*, oppure zoomorfo, un drago primigenio che sollevandosi innalza le squame petrose verso il cielo, lassù dove si possono formare terrazze, boschetti e giardini. Rigorosamente orizzontali.

Tutte le fronti sono completamente trasparenti. Tra due vetrate a serra ci sono rampicanti. Ingegneri volgono brevemente lo sguardo da fogli e monitor pieni di numeri, gasdotti, computi, ricordano una Natura originaria, forse mai data, e, giù in basso guardano, novelli Narcisi, la propria immagine riflessa nel grande lago che invade tutta l'Arena interna. Nell'Arena non vedono più Naumachie, né il loro vero volto, ma il proprio curriculum tra carpe e pesci rossi.

Rovine

The long, exhausting, meetings with managers and ENI technicians to develop and fine-tune the project for the Fifth Office Building in San Donato Milanese sounded like this: "AZ78, S6, ...there we remove... and for the canteens not included in the tender we add H78 and M4 etc. ...", like in a game of Battleship. They feared to displease us by proposing continuous variations, but our project was based on a grand design which could be implemented through the free combination of modules and especially through the "virtues of incompleteness". Only during the course of the works did we realise that the image (the archetype?) that subtended our design was comparable to the Colosseum, both in shape and size. But a complete Colosseum, that is, as it had been in its time, thought of in its process of becoming, in its making and unmaking, its construction and corrosion throughout the time of history, which is the time of life and incompleteness.

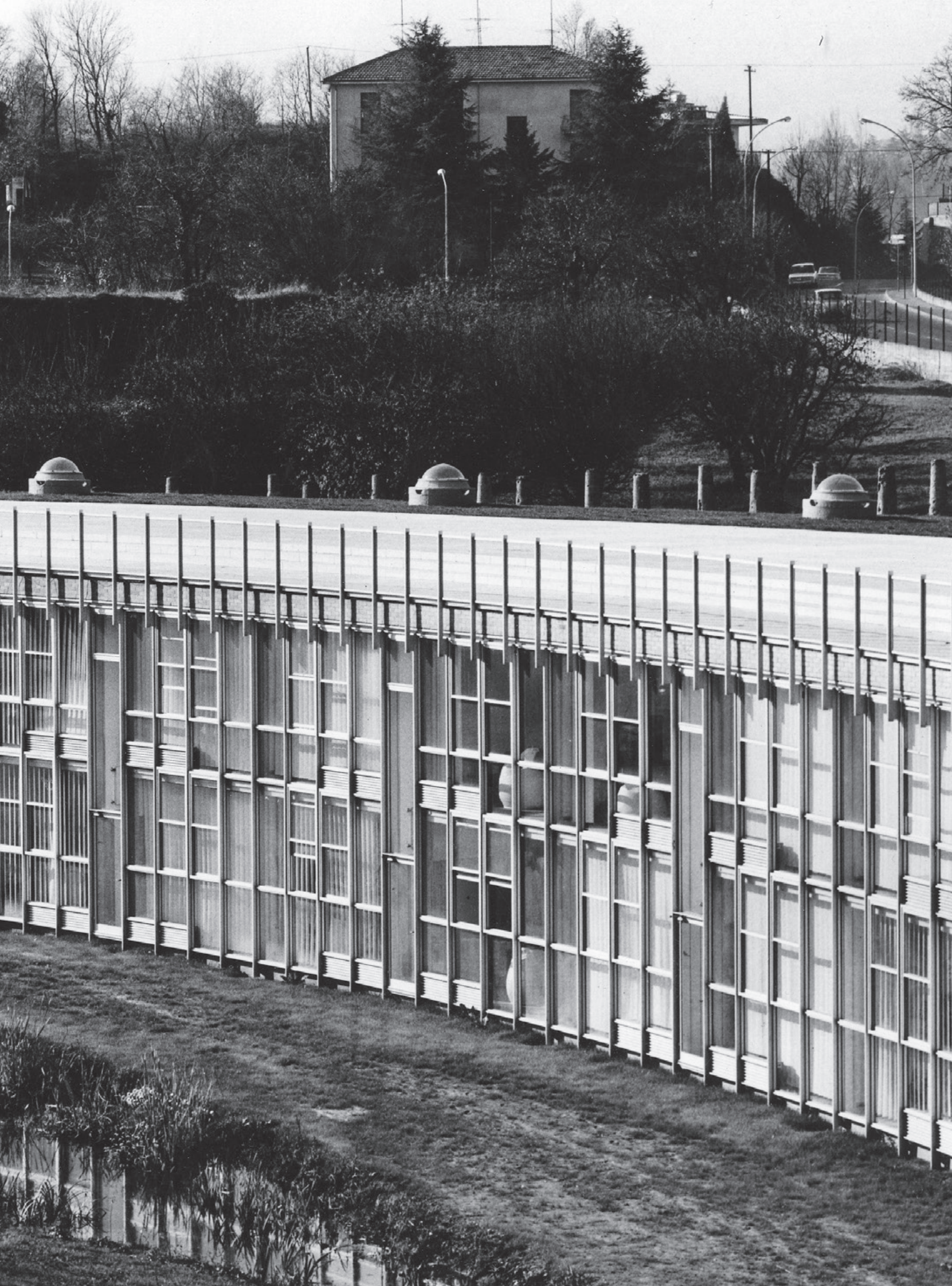
Only where something is lacking can there be life and beauty, and the same applies to a worksite.

Did we gamble the archetype in a simple game of "Battleship"? Yet in those meetings conflicts and tensions would arise between techniques and ideologies, and new ways of working and living were tested.

We also felt we had Ruins behind our backs – those of Poussin, Piranesi, Huebert Robert, or Chateaubriand, monuments suspended in the time and space of their decomposition – but also the thoughts of Maria Zambrano: "there is no ruin without vegetable life" ... "without ivy or moss, if they are not present something monstrous looms". Perhaps to avoid being monstrous, or rather because all the executives wanted an attic office overlooking the greenery, or else because the emerging layer excluded any underground intervention or, finally, because we had already conceived that large building as "ecological" and phytomorphic. Like a great forest, or *lucus*, or a zoomorphic shape, a primeval dragon which, rising, extends his stony scales towards the sky above, where terraces can be formed, as well as woods and gardens. Rigorously horizontal.

All the facades are completely transparent. Between two greenhouse glass walls there are creepers. Engineers briefly turn their gaze from sheets and monitors filled with numbers, pipelines, computations, and recall for a moment an original Nature, perhaps never experienced, and look down like a novice Narcissus, at their own image reflected in the great lake that occupies the entire interior Arena. They do not witness naumachies in this Arena anymore, nor their true face, but rather their own curriculum among the carps and the goldfish.





Un Mondo

Facevamo passare tra le grate della clausura, il rotolino dove avevamo tracciato i primi disegni di quello che poteva essere il nuovo Monastero delle Carmelitane a QUART in Valle d'Aosta. A queste monache, che dovevano 'sciamare' da Alessandria, era stato donato, lassù, raro tra quelle montagne, uno splendido pianoro dove sistemare il nuovo Monastero.

I nostri schemi venivano subito accolti festosamente ma dopo qualche giorno: «tutto benissimo, abbiamo fatto solo qualche piccola annotazione...». Ma queste erano sovente tali da stravolgere tutto il progetto.

Non riuscivamo a capire il motivo per cui quelle monache erano eccessivamente critiche, attente ed esigenti, spiazzanti. Non soltanto sulla distribuzione degli spazi, funzioni, ma discutevano anche l'immagine del chiostro o della cappella, dei vari locali, partecipavano con entusiasmo quando raccontavamo quelli che sarebbero stati i caratteri del contesto, il rapporto con il paesaggio, le geometrie dei tetti che giocavano con il profilo scosceso di quelle montagne. Felici quando abbiamo raccontato che le pietre delle facciate sarebbero state cavate sul posto così da esprimere continuità di materia tra le rocce e l'edificio, le sistemazioni dell'orto, del frutteto, così come degli spazi dell'ospitalità. Abbiamo rifatto da capo quel progetto infinite volte. Ci siamo, a poco a poco, resi conto che quello non era un edificio come quelli che avevamo fino ad allora disegnato, spazi da dove si entra, si esce, ci si allontana o dove ritornare, ma abbiamo realizzato che, per loro, quello sarebbe stato il Mondo.

Nel chiostro, sul quale si affacciano i laboratori si condensa e precipita tutto il paesaggio. Incorniciate dalle vetrate si possono vedere le cime delle montagne. E di qui, i canti le invocazioni il suono delle campane si riversano nella valle.

Visione, pensiero tutto verticale il loro, *Arkè*, che in principio è *Logos*, l'Uno, Luce, quella luce delle icone e di Florenskij, quella che oggi appare nascosta, obnubilata. Verticalità ma incarnata in quelle tre pietre. Anacronismo? Certamente.

Nell'epoca della secolarizzazione del pensiero, delle istituzioni e dello spazio, sembrerebbe qui di assistere ad un movimento opposto. Il limite, anziché evocare la violenza antica, sacrale, l'interdetto, sembrano qui, quasi suggerire un atteggiamento ed uno sguardo etico, radicato nel terreno, nella natura. La sperimentazione attuale di modelli di vita comunitaria, fragile frammento in un mondo globalizzato. Il radicamento trasforma il tempo della storia in tempo – spazio, in cui si sviluppa l'esistenza umana – progetto rivolto al futuro. Forma vivente.

Ma non dovremo anche noi guardare e curare non solo pochi luoghi eccellenti ma raccogliere l'insieme di tutti i frammenti che giungono a noi da un ordine e da una origine annebbiata, ma che, insieme, potrebbero rendere un poco più ospitale il nostro Globo?

Bagnolo, 15.07.2022

Un Mondo

We would pass the roll where we had traced the first drawings of what could become the new Carmelite Monastery at Quart in the Aosta Valley through the metal grill of the cloister. These nuns, who would soon be "swarming" from Alessandria, were given a splendid flat piece of land up there, rare in those mountains, where they could build the new Convent.

Our designs were quickly and cheerfully received, but after a few days they would say: "everything is perfect, we only made a few small annotations...". But these annotations were often of such magnitude that they disrupted the whole project.

We couldn't figure out the reason why those nuns were so critical, so demanding and mindful of detail, but they would catch us off guard. Not only regarding the distribution of spaces and functions, but they also discussed the appearance of the cloister or chapel, of the various rooms, participated enthusiastically when we would describe what the features of the context would be like, the relationship with the landscape, the geometric shapes of the roofs at play with the steep outline of the mountains. They were happy to hear that the stones of the facades would be excavated locally, so as to maintain a material continuity between the rocks and the building, or about the disposition of the vegetable garden, the orchard, or the spaces for hospitality. We worked on that project from scratch a million times. Little by little we understood that it was not to be a building like those we had designed until then, spaces to enter, exit, to leave and return, we realised that for them this building would represent the whole World.

In the cloister, which the workshops overlook, the whole landscape condenses and precipitates. Framed by the glass windows, one can see the mountain peaks. And from here the chants, the invocations, and the pealing of the bells pour down onto the valley. Theirs is a thought, a vision, that is entirely vertical, it is *Logos*, the One, Light, the light from icons and from Florensky which today is concealed, obnubilated. A verticality embodied in those three stones. Anachronism? Certainly.

In the age of the secularisation of thought, of institutions and space, we would appear to be witnessing here an opposite movement. The boundary, instead of evoking an ancient, sacred violence, the forbidden, seems here to almost be suggesting an attitude and an ethical gaze that is rooted to the soil, to nature. Current experimentation with models of community life, fragile fragment in a globalised world. Rooting transforms the time of history into time – space in which human existence develops – project oriented toward the future. Living form.

Yet shouldn't we also gaze upon and take care not only of a few excellent places, but rather collect all the fragments that reach us from hazy categories and origins, and which together may make our Globe a little more hospitable?

Bagnolo, 15.07.2022

Translation by Luis Gatt



The chapel appears as a 'found object' and carries out an intense dialogue with the context in which it is located, demonstrating an unexpected capacity for 'enrootment'; a close connection, suspended between the transcendent dimension of natural space and the rationality of a precise building technique, that of the exterior which proceeds, through sublimation, into the interior.

John Pawson

Cappella a Unterliezheim, Germania

Chapel at Unterliezheim, Germany

Riccardo Butini

John Pawson zeichnet die Kunst des Weglassens aus. Tür, Bank, Fenster, Kreuz: weniger geht nicht. Verzahnung mit Wald und Landschaft, von Gehen und Innehalten, Hell und Dunkel, Riechen, Fühlen und Sehen: mehr ist nicht möglich¹.

Sono icastiche e dense di significato le parole scelte da Peter Fassl per descrivere la cappella realizzata da John Pawson all'interno del progetto *Sieben Kapellen*, del quale è promotore per la Fondazione Siegfried e Elfriede Denzel, che nel 2017 incarica sette architetti di progettare, ognuno, una cappella in legno, corredata di una croce e sedute, lungo la nuova pista ciclabile nel distretto di Dillingen.

Il programma ha tra gli obiettivi quello di rinnovare l'antica tradizione dei cammini, lungo i quali piccoli edifici sacri si proponevano come veri e propri strumenti di misura e orientamento per i pellegrini, capisaldi 'sicuri' di un complesso tessuto di percorsi, intrecciato con l'articolata topografia del suolo e del paesaggio naturale. Le nuove cappelle offrono ai ciclisti, e non solo, luoghi spirituali, dove sostare, meditare o pregare; piccoli rifugi progettati secondo una disciplina, l'architettura, che, a partire dalla lezione della natura, cerca di offrire, proteggendoli, una vita migliore agli uomini.

Pawson è chiamato a lavorare in un'area non molto distante da Unterliezheim, su di una collina al confine tra foresta e campo aperto, con ampie vedute sul paesaggio svevo e una visuale libera sul campanile della chiesa del villaggio. La cappella appare come un 'oggetto trovato' e intrattiene un intenso dialogo con il contesto che la accoglie, mostrando un'inattesa capacità di

John Pawson zeichnet die Kunst des Weglassens aus. Tür, Bank, Fenster, Kreuz: weniger geht nicht. Verzahnung mit Wald und Landschaft, von Gehen und Innehalten, Hell und Dunkel, Riechen, Fühlen und Sehen: mehr ist nicht möglich¹.

Both incisive and dense are the words chosen by Peter Fassl to describe the chapel built by John Pawson as part of the *Sieben Kapellen* project, of which he is the promoter on behalf of the Siegfried and Elfriede Denzel Foundation, which in 2017 commissioned seven architects to each design a wooden chapel with a cross and pews, along the newly built bicycle path in the district of Dillingen. The programme is aimed, among other things, at renovating the ancient tradition of roads along which small religious buildings were offered as true and proper tools for providing measure and orientation for pilgrims, as 'safe' harbours in a complex web of pathways, intertwined with the articulate topography of the soil and of the natural landscape.

The new chapels offer cyclists and other wayfarers a series of spiritual places where to rest, meditate or pray; small refuges designed according to a discipline, architecture, which based on the lessons learned from nature, attempts to offer mankind, sheltering it, a better life.

Pawson was commissioned to work in an area that is not very distant from Unterliezheim, on a hill where forest and open fields meet, with vast views over the Swabian landscape and an unobstructed view of the belltower of the village church. The chapel appears as a 'found object' and carries out an intense dialogue with the context in which it is located, demonstrating



'radicamento'; un legame stretto, sospeso tra dimensione trascendente dello spazio naturale e quella razionale della precisa tecnica costruttiva, che dall'esterno prosegue, sublimandosi, all'interno. Non è un'opera d'architettura convenzionale, piuttosto un gesto iconico, di loosiana memoria potremmo azzardare, capace di comunicare, attraverso il suo 'carattere', la funzione, il suo compito, invitando ad un rispettoso silenzio.

Alcune prospettive mostrano allo sguardo la cappella come una catasta di tronchi lasciati ad asciugare, da altri punti di vista invece acquista l'aspetto di un frammento scultoreo dal forte valore plastico che emerge dal fondale vibrante della foresta. I tronchi non sono utilizzati come 'primitive colonne' alle quali affidarsi per costruire una struttura trilitica o una 'capanna rustica', ma, disposti per file sovrapposte, adagiati l'uno sull'altro, evocano un manufatto temporaneo realizzato dai tagliaboschi, come fossero in attesa di trovare una definitiva collocazione funzionale e spaziale che, tuttavia, per questa volta, è già assegnata. Sono stati utilizzati quaranta tronchi di abete Douglas della Foresta Nera, lunghi 12,5 m e 90 cm di diametro circa, per realizzare una costruzione modulare, sostenuta da una geometria elementare che conferisce proporzione all'intera intelaiatura compositiva. La lavorazione del materiale selezionato, sebbene affidata a esperti del settore delle costruzioni in legno, è limitata agli aspetti costruttivi e prevede interventi minimi per la finitura delle superfici. All'esterno, il legno, lasciato quasi allo stato grezzo, subirà un progressivo invecchiamento provocato dall'esposizione agli agenti atmosferici, destino condiviso con gli alberi della foresta che con il tempo evidenzieranno una progressiva e naturale trasformazione fisica. I tronchi sono squadriati all'interno, dove il progetto compie un vero e proprio processo di sottrazione materica che produce precisi volumi geometrici al negativo, generando una interessante variazione della sezione, verticale ed orizzontale, nella compatta massa legnosa.

A dichiarare la natura architettonica della costruzione, un basamento in calcestruzzo che prepara il terreno alla massiccia struttura e ne trasmette il non trascurabile peso distribuendolo uniformemente a suolo; questo elemento di raccordo è sagomato per dar luogo a due lunghe sedute, una esterna e una interna, pensate per favorire l'interazione tra uomo e opera architettonica. Una linea di contatto precisa separa quindi i due materiali impiegati: calcestruzzo e legno massello.

La pianta, allungata, disegna una sala unica, rettangolare, alta più di 7 metri e lunga quasi 9 che, al netto necessario cambio di scala, riporta alla memoria lo schema tipologico delle chiese cistercensi, lungamente osservate dall'architetto britannico nella sua ricerca sullo spazio sacro, modelli ideali di disciplina e essenzialità espressiva.

Un piccolo sentiero tra gli alberi si stacca dai percorsi principali e conduce all'ingresso, volutamente stretto, per ripetere una struttura spaziale simile a quella della foresta e per rafforzare il valore dell'attraversamento della soglia, che per l'occasione viene amplificata per aumentare l'attesa nel passaggio tra interno ed esterno: «solitamente creo muri spessi – ricorda Pawson – e lascio che gli ingressi ne mostrino lo spessore. È una questione di sostanza: passare attraverso muri spessi può essere un'esperienza meravigliosa in quanto acuisce la sensazione di passare da uno spazio a un altro»².

All'interno della cappella entra poca luce, dall'alto, filtrata da due sottili fessure contrapposte sui i lati lunghi al livello del tetto conferendo alla 'stanza' una condizione di oscurità che fa risaltare le altre due sorgenti di luce naturale: l'apertura cruciforme scavata del prospetto corto, che si protende dalla foresta, e la finestra, quadrata, sottolineata all'esterno da una profonda

an unexpected capacity for 'enrootment'; a close connection, suspended between the transcendent dimension of natural space and the rationality of a precise building technique, that of the exterior which proceeds, through sublimation, into the interior. It is not a conventional architecture, but rather an iconic gesture, of Loosian memory, we might suggest, capable of communicating its function or task through its 'character', while inviting the visitor to a respectful silence.

From some perspectives the chapel appears to the eye as a pile of logs left out to dry, but from other points of view it takes on the appearance of a sculptural fragment with a strong supple quality that emerges from the vibrant forest backdrop.

The logs are not used as 'primitive columns' used to build a tirlithon or a 'rustic hut', but placed in layers one over the other, evoking a temporary construction built by lumberjacks, as if waiting for a final functional and spatial destination which, however, for this one time, has already been assigned. Forty Douglas fir logs from the Black Forest were used, approximately 12.5 metres long and with a 90 cm diameter, in a modular construction supported by an elementary geometric shape that gives proportion to the overall compositional structure.

The processing of the selected material, although entrusted to timber construction experts, was limited to the construction aspects and involved minimal surface finishing interventions. On the exterior, the wood, left almost in its rough state, will undergo a process of progressive aging as a result of exposure to the weather, a fate that is shared by the trees in the forest, which with the passing of time will also show a gradual and natural physical transformation. The logs are squared-off inside, and in this the project carries out a true process of material subtraction that produces precise reverse geometric volumes, as in a negative, resulting in interesting variations of section, both vertical and horizontal, in the compact mass of wood.

A concrete base makes manifest the architectural nature of the construction. This element prepares the ground for the massive structure and transmits its not insignificant weight, distributing it evenly to the ground, and is shaped so as to generate two long seats, one on the inside and one on the outside, designed to encourage contact and interaction between man and architecture. A clear-cut line of contact, therefore, separates the two materials used: concrete and solid wood.

The elongated plan lays out a single rectangular hall, over 7 metres high and almost 9 metres long, which recalls, at a necessarily different scale, the plan of Cistercian churches, ideal models of discipline and simplicity of expression, long studied by the British architect during his research of sacred space.

A small path among the trees branches off from the main pathways and leads to the entrance, intentionally narrow so as to recreate a spatial structure similar to that of the forest and to strengthen the value of traversing the threshold, in this case amplified in order to increase the moment of the passage between interior and exterior: "I usually create thick walls – says Lawson – and let the entrances show that thickness. It is a question of substance: passing through thick walls can be a marvellous experience since it heightens the sensation of passing from one space into another"².

Little light enters into the chapel, filtered from above by two opposing thin slits located along the long sides of the chapel, at the level of the roof, giving the 'room' a condition of darkness that helps bring out the other two sources of natural light: the hollowed out cruciform opening of the short front, which extends from the forest, and the square window, emphasised on the outside by a deep frame, produced by the oblique cutting of the logs so as to reveal its considerable thickness. A long bench invites the visitor to rest.

cornice, ricavata dal taglio obliquo dei tronchi così da svelarne il considerevole spessore. Una panca allungata invita alla sosta. Seduti, all'interno, si può trovare ristoro fisico e spirituale, soffermandosi sulla rigorosa e accogliente spazialità o liberando lo sguardo sulla vista esterna, attraverso l'unica finestra che inquadra il paesaggio e consente un'espansione dello spazio, costretto dentro la rigida struttura architettonica. Il legno, dentro la cappella, mostra tutte le sue qualità e può essere goduto attraverso tutti i sensi: la sua finitura, più o meno raffinata, le sue variabili tonalità, il disegno delle venature contribuiscono alla definizione di un ambiente ricco nella sua essenziale idea costitutiva. «Non è corretto dire che una stanza vuota è necessariamente spoglia e priva di carattere; è piuttosto il risultato di un processo di eliminazione. [...] Quando un oggetto è ridotto all'essenziale, le proporzioni prendono vita e la semplicità acquista di per sé risonanza e carattere»³.

La 'semplicità' contraddistingue, dunque, anche questa opera di John Pawson, che affronta di nuovo il tema del sacro, ma in un'architettura di piccole dimensioni. Semplicità, non semplificazione, l'arte del togliere, del sottrarre, della rinuncia a tutto ciò che non è essenziale, ma anche, in questo caso, una limitazione tecnologica e l'impiego di materiali poveri.

La cappella si configura come una piccola architettura che si colloca quale possibile elemento di raccordo tra la dimensione organica della natura e quella razionale dell'uomo.

La logica della natura – scrive Tadao Ando – si manifesta soggettivamente e si rende gradualmente chiara solo a coloro che si applicano seriamente per intenderla. L'architettura è sostanzialmente l'espressione del modo in cui si danno risposte alle domande poste dalla terra, o, per dirla in altra maniera, la logica dell'architettura deve adattarsi a quella della natura. Scopo dell'architettura è creare ambienti nei quali la logica della natura e quella del progetto coesistano seppure in aperto contrasto [...] Si chiarisce qui anche il ruolo della geometria, una sorta di gioco fatto di assiomi di ragionamenti deduttivi. Ma al contempo la geometria ha un valore simbolico, autonomamente fondato e espresso in una armonia prestabilita, della razionalità che trascende la natura. Da Vitruvio in poi le caratteristiche della geometria, regolarità, semplicità, ripetitività e simmetria, hanno caratterizzato l'architettura in quanto prodotto della ragione umana, opposto quindi alla natura⁴.

Oltre al valore della soluzione realizzata, il lavoro compiuto dall'architetto inglese contribuisce a prolungare il dibattito su uno dei temi più antichi della disciplina architettonica: il rapporto tra natura e architettura. John Pawson offre una riflessione coerente con i principi della propria consolidata esperienza, tracciando una linea ideale a congiungere l'esperienza, e il portato critico, della storia ad una espressione contemporanea del problema, sfuggendo con decisione a 'parole chiave' capaci, troppo spesso, di condizionare produzione e ricerca scientifica, illudendo una società, già fragile, con promesse facili, che con buona probabilità non soddisferanno i bisogni dell'uomo né gli consegneranno «Paradisi terreni»⁵.

¹ P. Fassl, «John Pawson esemplifica l'arte dell'omissione. Porta, panca, finestra, croce: meno non è possibile. Intreccio con foresta e paesaggio, camminare e sostare, luce e buio, odorare, sentire e vedere: di più non è possibile». <<https://7kapellen.de/die-kapellen/kapelle-unterliezheim-von-john-pawson/>> (09/2022), traduzione dell'autore.

² J. Pawson, *Minimum*, Phaidon Press Ltd, Londra 2003, p. 18.

³ *Ibid.*

⁴ T. Ando, *Natura e composizione*, in F. Dal Co, *Tadao Ando, Le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 1994, p. 457.

⁵ F. Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori, et architetti, Libro secondo*, Agostino Disserolio, Torino 1607, p. 43, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1119027/f43.item>> (08/2022).

Sitting on the inside the wayfarer finds physical and spiritual relief, and can linger on the rigorous and welcoming interior space or let the gaze wander on the view outside, through the one window that frames the landscape and allows for an expansion of space, which within the rigid architectural structure is restricted. Inside the chapel, the wood shows all of its qualities and can be enjoyed through all the senses: its finishing, more or less refined, its varying hues, the patterns of its vein, all contribute to the creation of a simple, yet luscious environment. "It is not correct to say that an empty room is necessarily barren and lacking in character; it is rather the result of a process of elimination. [...] When an object is reduced to its essentials, proportions come alive and simplicity acquires in itself resonance and character"³.

'Simplicity' also characterises this work by John Pawson, who once again addresses the theme of the sacred, although this time in a small architecture. Simplicity, non simplification, is the art of elimination, of subtraction, of renouncing to everything that is not essential, but also, in this case, a technical limitation and the use of 'poor' materials; a technical simplification, reduced to its minimal terms.

The chapel is configured as a small architecture placed as a possible element for link between the organic dimension of nature and the rational dimension of man.

The logic of nature – Tadao Ando wrote – manifests itself subjectively and becomes gradually clear only to those that seriously apply themselves to understanding it. Architecture is essentially the expression of the way in which answers are given to the questions asked by the earth or, to put it differently, the logic of architecture must adapt to that of nature. The aim of architecture is to create environments in which the logic of nature and that of the project coexist, albeit in open opposition [...] This also clarifies the role of geometry, a sort of game made of axioms and deductive reasoning. Yet at the same time geometry has a symbolic value, autonomously founded and expressed in a pre-established harmony, that of rationality that transcends nature. From Vitruvius onward, the features of geometry, regularity, simplicity, repetitiveness and symmetry have characterised architecture as a product of human reason, and therefore in opposition to nature⁴.

In addition to its value as a completed architectural solution, the work of the English architect contributes to prolonging the debate on one of the oldest themes in the discipline of architecture: the relationship between nature and architecture. John Pawson offers a coherent reflection based on the principles of his own consolidated experience, tracing an ideal line that connects the experience, and critical bearing, of history to a contemporary expression of the issue, decisively avoiding 'key words' which too often condition both scientific research and production, deceiving an already fragile society with easy promises that, in all probability, will not satisfy the needs of man, nor deliver "Earthly paradises"⁵.

Translation by Luis Gatt

¹ P. Fassl, "John Pawson exemplifies the art of omission. Door, bench, window, cross: less is not possible. An intertwining with forest and landscape, walking and resting, light and darkness, smelling, feeling and seeing: more is not possible". Translation of the commentary on John Pawson's project in the site <<https://7kapellen.de/die-kapellen/kapelle-unterliezheim-von-john-pawson/>> (09/2022).

² J. Pawson, *Minimum*, Phaidon Press Ltd, London 2003, p. 18

³ *Ibid.*

⁴ T. Ando, *Natura e composizione*, in F. Dal Co, *Tadao Ando, Le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milan 1994, p. 457.

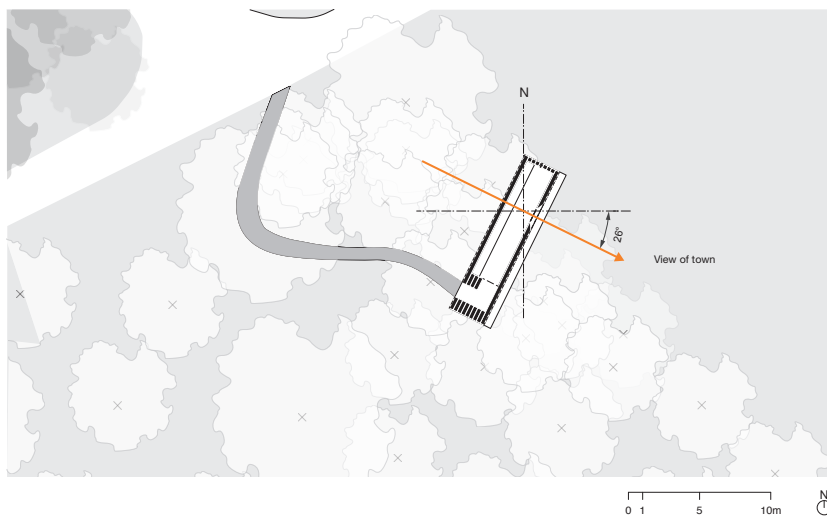
⁵ F. Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori, et architetti, Book Two*, Agostino Disserolio, Turin 1607, p. 43, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1119027/f43.item>> (08/2022).

Cappella a Unterliezheim, Germania
John Pawson
Realizzazione: 2017-2018

Committente: Siegfried and Elfriede Denzel Foundation
Gruppo di progettazione: Jan Hobel, Eleni Koryzi, Max Gleeson
Ditta esecutrice: Gumpp & Maier
Superficie: 30 mq

p. 43
Il prospetto rivolto al villaggio di Unterliezheim
Planimetria
pp. 46-47
Pianta nel contesto
Il prospetto verso la foresta
pp. 48-49
La cappella sul margine della foresta
pp. 50-51
La finestra quadrata
L'ingresso
Sezioni e prospetti
pp. 52-53
Lo spazio interno

Foto © Felix Friedmann
Disegni Studio Pawson

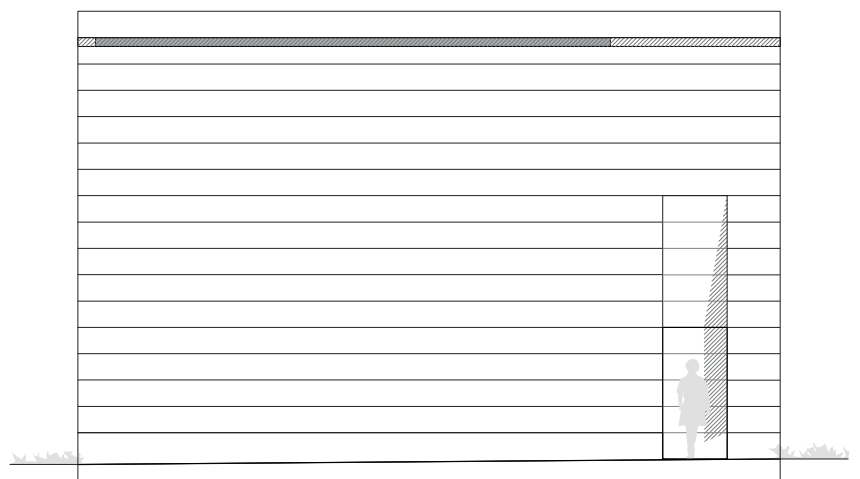
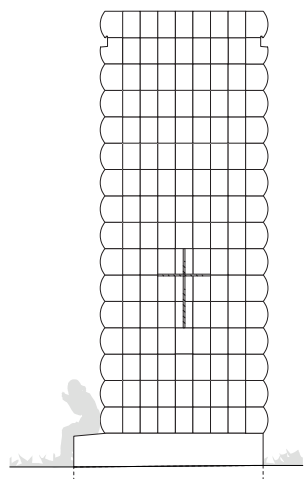




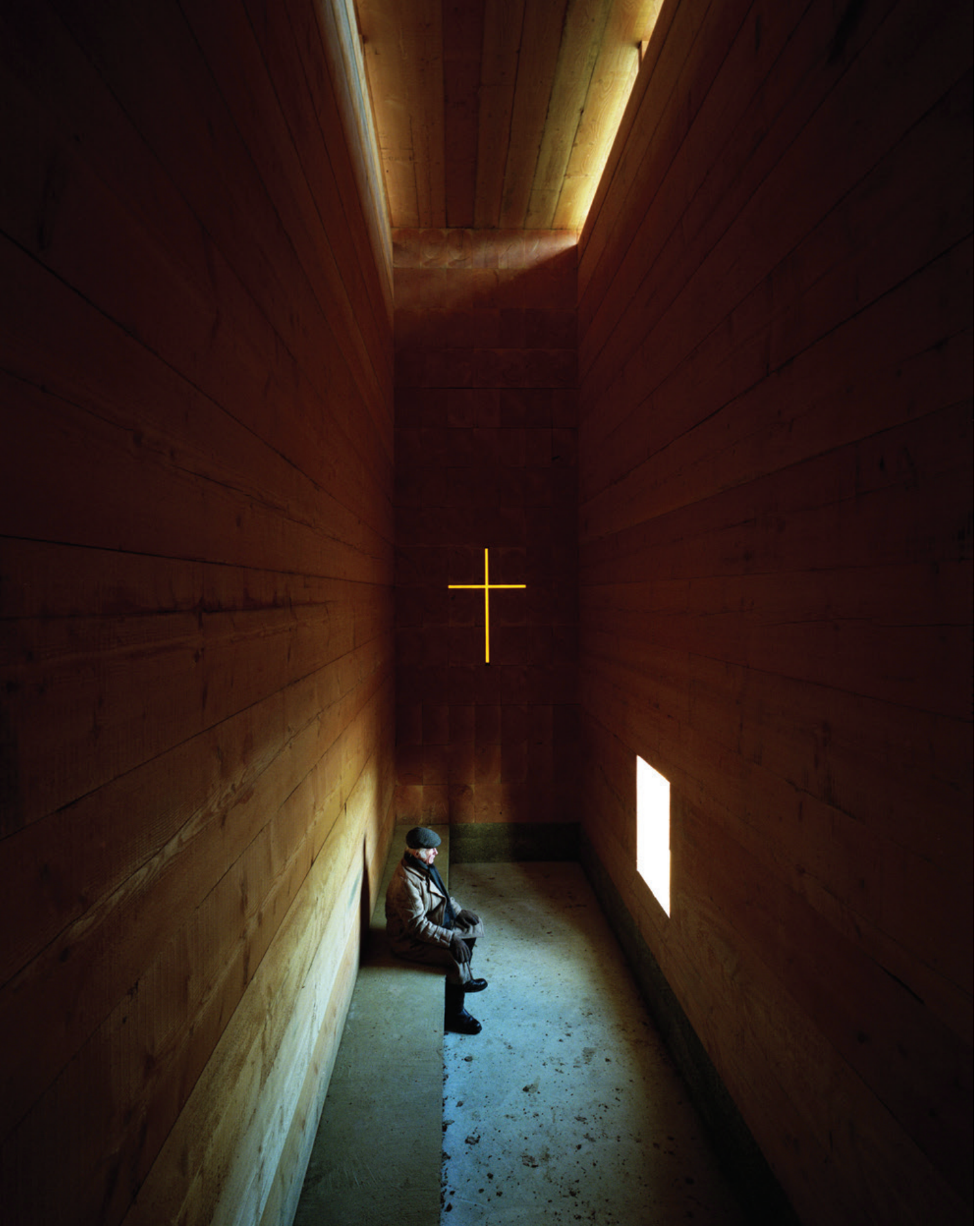






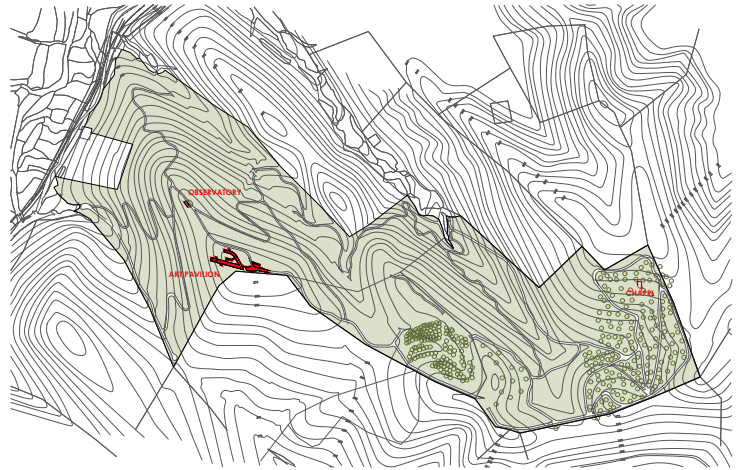


0 0,5 1 2m 4m





In many respects, the whole of human history is built around the connection that humans have established with the natural world. In archaic sensibility, the forest has always played a central role, bearing an ancestral significance that is dense with values and meanings, which in different ways still persist in some successful contemporary works. This is the case of the Saya Park exhibition pavilion in South Korea, which succeeds in coalescing, in an extraordinarily poetic dimension, a sensitive interpretation of the many themes offered by nature in relation to space and its architectural definition.



Álvaro Siza e Carlos Castanheira

Padiglione espositivo, Saya Park, Corea del Sud

Exhibition pavilion, Saya Park, South Korea

Fabio Fabbrizzi

Sotto molti aspetti tutta la storia dell'umanità è costruita attorno al legame che l'uomo, in forme e in modalità diverse, instaura con il mondo naturale.

Nella sensibilità arcaica, infatti, il grande tema della natura ha avuto la forza di invadere molti spazi dell'immaginario collettivo. Montagne, mari, vulcani, deserti, sono i luoghi per eccellenza nei quali simbolicamente l'uomo ha fatto risiedere il caos, ma fra essi vi è una figura di naturalità privilegiata tra le altre, la quale nel tempo è assunta a rappresentazione prediletta del ricordo dei primordi, ovvero, di quello che ancora non era stato definito e quindi consacrato. Questa figura è incarnata dall'idea della foresta, del bosco, capace sia nel mito che nella storia, di accentrare su di sé un valore ancestrale denso di significati, in grado di esprimere nella propria precondizione ricca di mito e di allegoria, una vera e propria matrice della civiltà¹.

Questa precondizione viene però superata da quella che può essere definita come la prima grande intuizione della storia, ovvero, la religione, attraverso la quale, si attua il passaggio dal caos alla forma, dall'indefinito all'intelligibile che avviene grazie al manifestarsi del divino e al rivelarsi del sacro, entrambi intesi come momenti in grado di rendere comprensibile quella stessa dimensione naturale in origine avvertita come ostile, per trasformarla in uno spazio del possibile, anche se espressione della dimostrazione di un ente superiore.

Parafasando il pensiero di Vito Mancuso² possiamo dire che il sacro si manifesta sempre da un'eccedenza della vita la quale, appunto, si mostra al meglio attraverso la maestà soverchiante della natura. Anche la stessa origine del termine 'natura' deriva

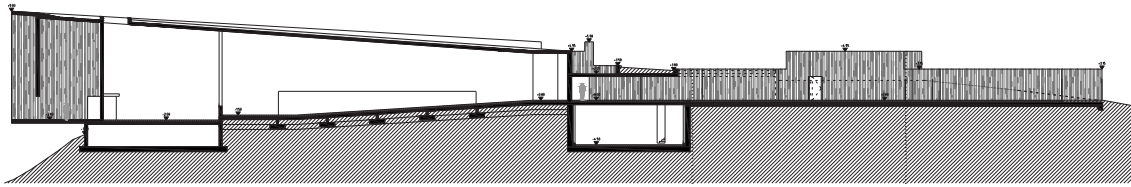
To a great extent, the whole of human history has been built around the connection that humans have established, in varying forms and ways, with the natural world.

In archaic sensibility, in fact, the great theme of nature had the power to invade many spaces of the collective imaginary. Mountains, seas, volcanos, deserts, are the places par excellence in which man has symbolically located chaos, yet among them there is one natural environment that stands out and which over time has risen to a favourite representation of the memory of the primordial, in other words of what has not yet been defined and therefore consecrated. This figure is embodied by the idea of the forest, of the woods, capable of drawing to it, both in myth and in history, an ancestral value dense with meaning which expresses in its own precondition, rich with myth and allegory, a true and proper matrix of civilisation¹.

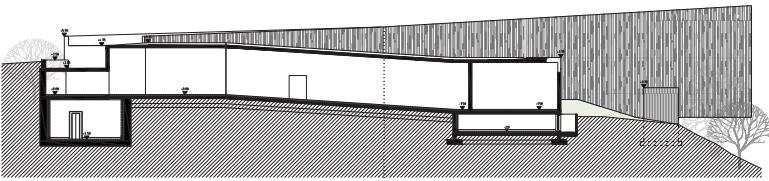
This precondition, however, is surpassed by what we could define as the great first intuition of history, in other words religion, through which the passage takes place from chaos to form, from the undetermined to the intelligible, and which is undertaken through the manifestation of the divine and the revelation of the sacred, both understood as moments capable of making comprehensible that same natural dimension originally perceived as hostile, in order to transform it into a space of possibilities, even if the expression of the demonstration of a superior entity.

Paraphrasing Vito Mancuso², we could say that the sacred manifests itself always in the abundance of life which, in fact, shows its better qualities through the overwhelming majesty of nature. The origin of the term 'nature' itself derives from the future participle of

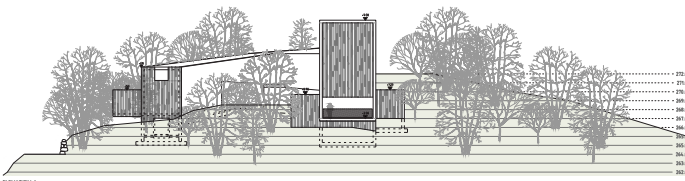
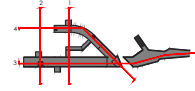




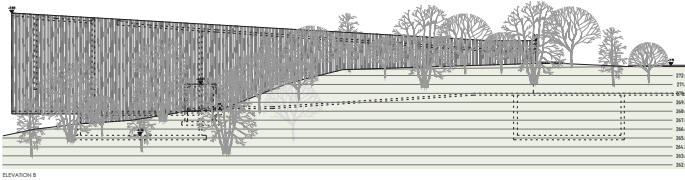
SECTION 3



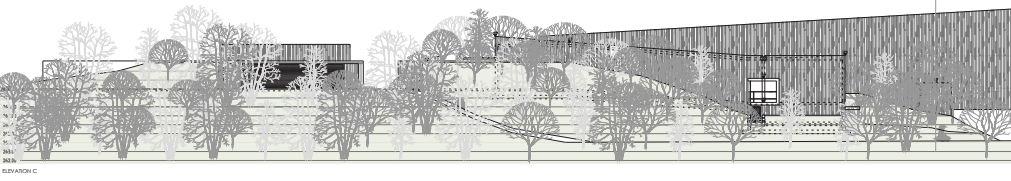
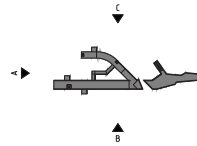
SECTION 4



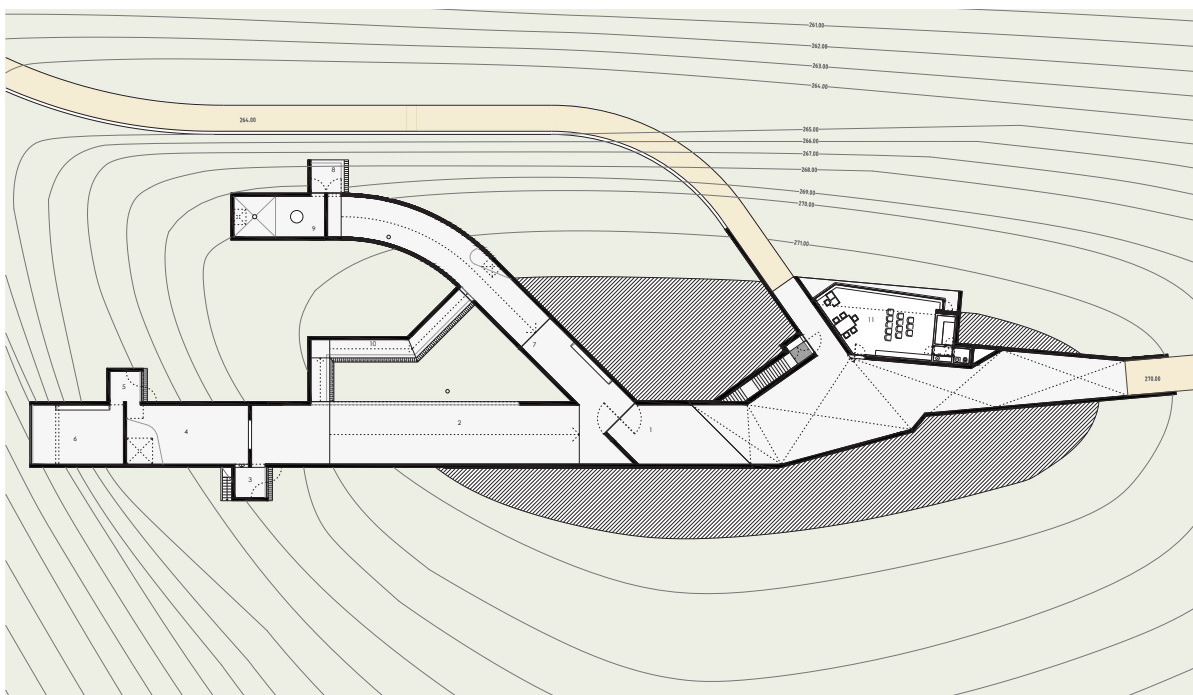
ELEVATION A



ELEVATION B



ELEVATION C



FLOOR PLAN

- 1. ENTRANCE
- 2. EXHIBITION SPACE 1
- 3. BALCONY 1
- 4. EXHIBITION SPACE 2
- 5. BALCONY 2
- 6. EXHIBITION SPACE 3
- 7. EXHIBITION SPACE 4
- 8. BALCONY 3
- 9. EXHIBITION SPACE 5
- 10. TUNNEL
- 11. LIBRARY



dal participio futuro del verbo 'nascere', mettendo in evidenza come in essa sia racchiusa la sorgiva capacità della rigenerazione continua. Come avviene, appunto, nella foresta, la quale diviene l'ambito privilegiato nel quale il dio si rivela all'uomo e nel quale il sacro si mostra con tutta la sua forza.

La riproduzione di questo atto che sconfigge l'indefinito per riproporre quella dimensione nota che sottende ad ogni spirito di religiosità, ovvero, questa prima necessaria scissione tra l'uomo e la natura, costituisce la leva che aziona l'inesco di ogni evoluzione culturale, trasformando quello che prima era solo un habitat in un 'luogo' nel quale identificarsi. E si tratta di una scissione la cui declinazione architettonico-formale incarnata dall'atto del recingere, isolando così l'ordine dal disordine, l'uomo dal non-uomo, si rivolge alla creazione di un mondo artificiale che però a ben vedere vuole rimanere ancora il più possibile aderente a quella totalità a cui l'uomo stesso sente di appartenere.

L'atto del diradamento della foresta, porta con sé l'appropriarsi di una coscienza che apre le porte alla costruzione del mondo civile. In questo spazio circoscritto e protetto, strappato all'informale e all'imprevedibile, ma disvelato tramite la rivelazione, grazie all'architettura l'uomo riproduce un ordine, ricostruisce un orientamento, decreta direzioni, stabilisce regole, genera misura. Ed è solo alla luce di queste regole e sotto gli auspici divini che può strutturarsi la sua dimensione sociale e comunitaria. Quella di un uomo che solo nella memoria della natura potrà trovare però un suo cammino, una natura dalla quale si è inesorabilmente scisso ma alla quale guarderà come serbatoio di riferimenti non solo per comunicare con gli dei ma anche per dare senso alla definizione di un mondo consacrato, del quale l'architettura ne rappresenta la sua espressione più compiuta. Indipendentemente da quale sia stato il tempo storico che l'ha prodotta e la dimensione linguistica con la quale si presenta, l'architettura può sempre ricondursi nel proprio valore iniziale, alla trasformazione di uno stato naturale finalizzata alla creazione di uno spazio artificiale. Ma in ogni processo di trasformazione dal naturale all'artificiale, essa è capace di conservare dentro le sue dinamiche e i suoi principi, una sorta di memoria della natura, una traccia invisibile che le varie epoche storiche hanno avuto la forza di rivelare con intensità diverse. Solitamente, tale traccia è riconducibile all'elaborazione di tre distinte macro-categorie compositive, ovvero, quella dell'imitazione, quella della 'costruzione' e quella dell'interpretazione'.

La categoria dell'imitazione' è da concepirsi attraverso l'elaborazione di un'evidente memoria formale, ovvero, come derivazione stilistica di determinate peculiarità naturali scelte e sentite come prioritarie sulle altre. La categoria della 'costruzione' è da intendersi, invece, all'interno di una dualità che la comprende come atto ideativo e come atto costruttivo, nel quale l'elemento naturale altro non è che un materiale dell'architettura. La categoria dell'interpretazione', invece, fa sì che l'architettura non si mimetizzi con l'ambiente che la ospita, in quanto da esso riesce a svelarne segni e principi che una volta interpretati si legano all'ambiente naturale come dei veri e propri 'frammenti assonanti'.

Anche nel contemporaneo queste macro-categorie sono tutt'ora ben presenti, magari offrendo una loro manifestazione meno nitida rispetto al passato, articolandosi e ibridandosi maggiormente tra loro.

Ad esempio, il lavoro di Álvaro Siza si è spesso misurato con la compresenza di tali macro-categorie compositive, dando luogo nel corso del suo lungo itinerario progettuale ad architetture di straordinaria intensità dovuta proprio alla reazione poetica inne-

the Latin verb *nascor*, thus highlighting how it contains within it the flowing capacity of continuous regeneration. The way it occurs, in fact, in the forest, which becomes the privileged sphere where the god reveals himself to man and where the sacred shows itself in all its power.

The reproduction of this act that defeats the indefinite in order to reintroduce the known dimension which underlies every spirit of sacredness, in other words this first and necessary split between man and nature, constitutes the lever that pulls the trigger of all cultural evolution, transforming what previously was only a habitat into a 'place' with which to identify oneself. This is a scission whose architectural-formal expression, embodied by the act of enclosing, thus isolating order from disorder, human from non-human, is directed to the creation of an artificial world which, however, when one thinks about it, still aspires to remain as close as possible to that wholeness to which man feels he belongs.

The act of clearing the forest carries with it the appropriation of a consciousness that opens the gates to the construction of the civilised world. In this delimited and protected space, torn apart from the informal and the unpredictable, yet manifested through revelation, thanks to architecture mankind reproduces an order, reconstructs an orientation, determines directions to be followed, establishes rules, generates measures. And it is only in the light of these rules and under divine auspices that its social and community dimensions can be structured. The dimension of a man who can only find his path through the memory of nature, a nature from which he has inexorably split, yet to which he will turn as a reservoir of references, not only for communicating with the gods, but to give meaning to the definition of a consecrated world, of which architecture represents the most accomplished expression. Independently of the historical period in which it was produced and of the linguistic dimension through which it is presented, architecture can always be traced back to its initial value, to the transformation of a natural state with the purpose of creating one that is artificial. Yet in every process of transformation from the natural to the artificial it is capable of maintaining as part of its dynamics and principles a sort of memory of nature, an invisible trace that the various historical eras managed to reveal with varying degrees of intensity. This trace is usually related to the development of three different compositional macro-categories, those of 'imitation', 'construction' and 'interpretation'.

The category of 'imitation' is to be conceived through the creation of a formal memory, in other words, as a stylistic derivation of certain natural features chosen and felt as having priority over others. The category of 'construction' is to be understood instead as part of a duality which includes it as both an ideational and constructive act, in which the natural element is nothing other than an architectural material. The category of 'interpretation', finally, ensures that architecture does not blend in with the environment in which it is located, since it is able to unveil from it signs and principles that once interpreted, relate to the natural environment as true and proper 'assonant fragments'.

These macro-categories are still present in our contemporary era, perhaps manifesting themselves less clearly than in the past, yet articulating and hybridising with each other to a greater extent.

Álvaro Siza's work, for example, has often measured itself against the co-presence of such compositional macro-categories, and this has resulted throughout his long career in architectures of an extraordinary intensity, thanks precisely to the poetic reaction that is triggered by the relationship with the natural dimension. Furthermore, when the natural dimension is embodied by the forest, these categories become not only the main watermark of the composition but also the framework of meanings that imbue the work with

scata dalla relazione con la dimensione naturale. Quando poi la dimensione naturale è incarnata dalla foresta, queste categorie diventano non solo la filigrana principale della composizione ma anche l'ossatura di significati che caricano l'opera di valori ulteriori rispetto alla loro sola dimensione immanente.

È questo il caso della realizzazione che Álvaro Siza insieme a Carlos Castanheira, porta a conclusione nel 2018, dando vita ad un progetto che può dirsi emblematico all'interno di questa direzione. Si tratta degli edifici costruiti all'interno del Saya Park, adesso denominato Sayu Garden, a Gyeongsangbuk-do, nella provincia di Gyeongsang nella Corea del Sud.

Una cappella, una torre-osservatorio e un padiglione espositivo costituiscono gli elementi di questo progetto, disseminati all'interno della natura lussureggiante e incontaminata di una foresta che si estende su un vasto territorio collinare. Costruito sulla sommità della collina più alta dell'intorno, il padiglione in particolare, esprime al meglio questo concatenarsi di categorie compositive, dando vita ad un'architettura dal sapore singolare. Singolare anche perché questa realizzazione mette in pratica l'adattamento di un precedente progetto sviluppato dai due architetti portoghesi nel 1992 in occasione dell'evento *Madrid Capitale della Cultura*. Un progetto a quel tempo non realizzato che prevedeva di ospitare alcune opere di Pablo Picasso all'interno di un volume grande circa tre volte quello da poco costruito. Quindi, singolare perché all'interno della poetica di due architetti che hanno fatto delle relazioni con la specificità del luogo una delle loro caratteristiche principali, risulta quanto meno inedito questo atteggiamento che trasporta all'altro capo del mondo un progetto pensato in relazione ad un altro luogo. Ovviamente, i progettisti sono stati i primi ad essere perplessi ma decidono di raccogliere ugualmente la sfida suggerita dalla committenza che desidera un edificio simile a quello progettato per Madrid e a conti fatti, l'architettura del padiglione realizzato in Corea del Sud è lì a dimostrarci che quando si lavora sugli assoluti, la loro sensibile interpretazione attuata per mano dell'architettura, può essere anche slegata dalle contingenze specifiche espresse dal luogo. In altre parole, quando si lavora non tanto sulla relazione nei confronti dei soli contenuti fisici di un carattere e sui dati immanenti di un'identità, quanto piuttosto sulla loro radice simbolica e sulla loro dimensione ontologica il risultato, come in questo caso, non solo può essere appropriato ma anche assumere intonazioni marcate e tonalità potenti.

Ad una lettura più attenta della realizzazione ci accorgiamo che il disegno fluido dei percorsi del parco si trasforma nel segno più deciso del padiglione, il quale accoglie il flusso dei visitatori tramite un sistema di entrata. Questa prima parte è interamente sottratta alla consistenza della collina, con la quale tenta una ricomposizione facendo emergere le sommità dei muri che descrivono l'invaso a filo della terra e innestando il volume trapezoidale della biblioteca che ne segna l'ingresso.

Da questo invasore si entra negli spazi coperti del padiglione, conformati secondo un disegno biforcuto che si dirama in due corpi principali, i quali ospitando al proprio interno le gallerie espositive, si orientano tra loro secondo un angolo acuto. Il corpo principale si presenta come una lunga manica longitudinale, mentre il corpo secondario di minore lunghezza e larghezza, si presenta con un andamento ricurvo, quasi una sorta di uncino che si orienta nella sua parte finale verso la stessa direzione del corpo principale. Tra i due corpi, un sottile passaggio coperto dall'andamento saettante definisce un cortile circoscritto e protetto, allo scopo di mettere in comunicazione tra loro le due ali del padiglione.

values that extend beyond their immanent dimension.

This is the case of the emblematic project completed in 2018 by Álvaro Siza, together with Carlos Castanheira. It consists of buildings constructed at Saya Park, now known as Sayu Garden, in Gyeongsangbuk-do, Gyeongsang Province in South Korea.

The elements that compose this project are a chapel, an observatory-tower and an exhibition pavilion, scattered throughout the lush and unpolluted nature of a forest that extends over a vast hilly area. Built on top of the highest hill, the pavilion, in particular, provides the best expression of this connected series of compositional categories, which results in an architecture with a peculiar flavour. Peculiar also since this work puts into practice the adaptation of a previous project developed by the two Portuguese architects in 1992 on the occasion of the event entitled *Madrid Capital de la Cultura*. A project which remained unbuilt and which contemplated the housing of some works by Pablo Picasso within a volume that was approximately three times larger than the one that was recently built in Korea. Therefore peculiar also because within the poetics of the two architects, for whom the relationship with the specificity of the place is essential, the fact that they transported a project contemplated for one place to another located on the other side of the world is unusual, to say the least. The architects were obviously the first to be surprised when they discovered that they had been commissioned to build a structure similar to the one designed for Madrid, yet they decided to take up the challenge. Ultimately, the architecture of the pavilion built in South Korea is there to show us that when working with absolutes their sensitive interpretation, implemented through architecture, can also be independent from the specific contingencies related to the place. In other words, when working not so much, or not exclusively on the relationship with the physical contents of a feature and the immanent data of an identity, but rather on their symbolic roots and ontological dimensions, the result, as in this case, is not only appropriate but can also take on marked and powerful tones. Upon a careful reading of the work we become aware that the flowing design of the pathways in the park is transformed into the most decisive sign of the pavilion, which accommodates the flow of visitors through an entrance system. This first part is entirely subtracted from the consistency of the hill, with which a recomposition is attempted, bringing out the top of the walls that describe the enclosed volume at the ground level and inserting the trapezoidal volume of the library by the entrance.

This volume introduces to the covered spaces of the pavilion, organised according to a forked design which branches off into two main bodies that house the exhibition galleries and are placed at an acute angle one from the other. The main body is presented as a long longitudinal sleeve, while the second body, shorter in both length and width, presents a curving shape, almost like a sort of hook oriented on one end in the same direction as the main body. A narrow covered passageway zigzags between the two bodies, which defines an enclosed and protected courtyard, connecting the two wings of the pavilion.

The whole structure is built in raw reinforced concrete, exposed both inside and out, in such a way that in suffering the effects of the weather its surface may become amalgamated with the consistency and colours of the surrounding nature.

When walking through the pavilion, the visitor is guided by the rough force of the material, which highlights the sudden transitions throughout its spaces. Light and shadow, solids and voids, matter and its absence, but also compression and dilation, ascent and descent, high and low, narrow and wide, are among the many pairs of opposites on which the composition is structured, guided by a solemn procession towards a goal embodied by the unex-

Tutto l'edificio è realizzato in cemento armato *brut* lasciato in vista sia all'esterno che all'interno, in modo che la sua superficie nel subire l'ingiuria del tempo, possa amalgamarsi nella consistenza e nel colore alla naturalità dell'intorno.

Nel percorrere il padiglione il visitatore è guidato dalla forza scabra della materia, la quale mette in risalto i repentini passaggi dei suoi spazi. Luce e ombra, pieno e vuoto, materia e sua assenza, ma anche compressione e dilatazione, salita e discesa, alto e basso, stretto e largo, sono solo alcune tra le molte coppie di opposti su cui si struttura la sua composizione, guidata da un incedere verso una meta incarnata dall'inaspettata visione dall'alto della foresta, sulla quale si proietta l'ultima porzione della galleria principale. Quindi la ricompensa dell'infinito alla fine del percorso, esperito attraverso la totale identificazione con la natura, goduta solo dopo aver toccato molti altri 'infiniti', ogni volta recuperati da ciascun visitatore dentro la propria cosmogonia di riferimenti e di valori indotti dai diversi episodi su cui si struttura l'architettura di questo padiglione. Il visitatore, dunque, si trova a confrontarsi con una dimensione atavica ed ancestrale dello spazio e delle sue sensazioni che nella loro squillante semplicità, non possono che diventare la metafora della ricerca di una dimensione ulteriore, ovvero, un'esperienza del 'sacro'. Un'esperienza attuata per mezzo della natura, cioè attraverso quel suo strapparsi da essa ma anche tramite quel suo simultaneo riconsegnarsi che da sempre, come abbiamo visto, costituisce una delle modalità ricorrenti nel campo della composizione dell'architettura.

Quindi la memoria della natura ritorna nella forma generale di questo padiglione, a ricordare quasi un ramo, un germoglio, una foglia, ma anche una pietra appena levigata dal vento; ritorna anche nella sua dimensione topografica di 'mattone' della costruzione, perché architettura e luogo si appartengono vicendevolmente superando inesorabilmente la canonica dialettica tra la figura e lo sfondo, ma soprattutto, il rapporto con la natura si mostra attraverso il tema dell'interpretazione, approdando non solo alla straordinaria poesia di un frammento ad essa assonante, ma alla sua ricostituzione di senso ottenuta attraverso la sensibile astrazione della sua essenza.

Percorrere gli spazi di questo padiglione nella foresta, godere della vista sconfinata di essa attraverso le aperture selezionate che la sua architettura offre, sentirsi schiacciati dalle sue pareti, oppure proiettati verso l'esterno, o ancora, accompagnati verso la luce o immedesimati nel paesaggio circostante percorrendo le sue coperture piane praticabili, così come il confondersi con il sole, il vento e la pioggia che entrano dentro i suoi spazi più reconditi, suggerisce al visitatore l'esperienza di una universale mistica della natura, nella quale l'architettura altro non è che un medium necessario alla sua rivelazione. Ovvero, un 'uscire' da sé stessi senza per questo perdersi, per ritrovarsi invece all'interno di una tonalità più grande alla quale si sente di appartenere.

L'architettura ci ricorda in fondo come l'uomo non abiti nella natura bensì nelle relazioni con essa. E quando, come in questo caso, la stessa architettura è l'espressione incrociata di categorie legate alla reazione emotiva provata dall'uomo nel confrontarsi con le molte declinazioni della natura, altro non è che la testimonianza di una sorta di vera e propria 'religione laica' posta a servizio di quel senso di 'riverenza' che da sempre la maggior parte dell'umanità ha mostrato nei confronti della vita.

pected elevated view of the forest, over which the last section of the main gallery juts out. Thus the reward of infinity at the end of the journey, achieved through a total identification with nature, and enjoyed only after having come in contact with many other 'infinities,' experienced every time and by each visitor within his or her own cosmogony of references and values induced by the different elements which structure the architecture of this pavilion. The visitor thus finds himself face to face with an atavistic and ancestral dimension of space and of its sensations which, in their shrill simplicity, cannot but become the metaphor of the search for an additional dimension, in other words an experience of 'sacredness'. An experience enacted through nature, that is through its pulling away from it, but also through its simultaneous return to it, something which, as we have seen, has always constituted a recurring practice in the field of architectural composition.

In this way, the memory of nature returns in the general form of this pavilion, almost recalling a branch, a bud, a leaf, but also a stone slightly polished by the wind; it also comes back in its topographical dimension like a construction 'brick', since architecture and place belong to each other, inexorably overcoming the canonical dialectics between figure and background, but above all, the relationship with nature is shown through the theme of the interpretation, thus achieving not only the extraordinary poetry of a fragment assonant to it, but also to its reconstitution of meaning, obtained through the sensitive abstraction of its essence.

To wander through the spaces of this pavilion in the forest, to enjoy the boundless view of it through the chosen openings that its architecture offers, to feel overwhelmed by its walls, or projected outward, or even led towards the light or immersed in the surrounding landscape by walking along its flat roofs, as well as blending with the sun, wind and rain that enter its innermost spaces, offers the visitor an experience of the universal mysticism of nature, in which architecture is nothing but the necessary medium for its revelation. That is to say, a 'coming out' of oneself, yet without becoming lost, to find oneself instead within a larger tonality to which one feels to belong.

Architecture reminds us after all how man does not dwell in nature, but rather in the relationships with it. And when, as in this case, architecture itself is the hybrid expression of categories related to the emotional reaction experienced by man when facing the many facets of nature, it becomes none other than the testimony for a sort of actual 'secular religion' placed at the service of the feeling of reverence that most of mankind shows in the presence of life.

Translation by Luis Gatt

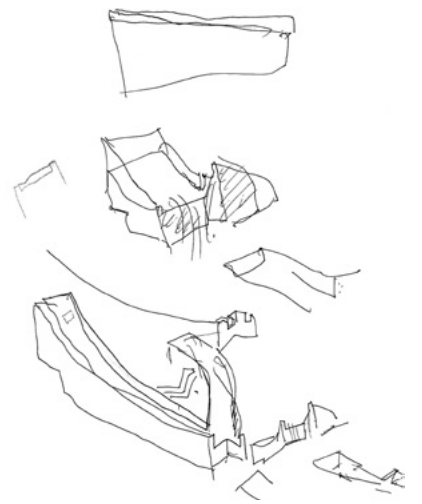
¹ On this topic see R. Pogue Harrison, *Foreste. L'ombra della civiltà*, Garzanti, Milan, 1992.

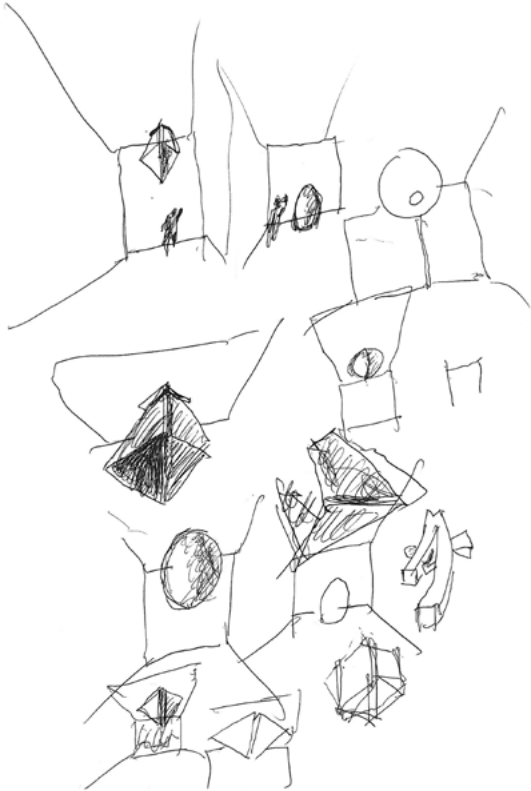
² See V. Mancuso, *Il senso del sacro e il mistero della natura*, in «Domus», n. 1023, 2018, pp. 32-35.

¹ Sull'argomento Cfr. R. Pogue Harrison, *Foreste. L'ombra della civiltà*, Garzanti, Milano, 1992.

² Cfr. V. Mancuso, *Il senso del sacro e il mistero della natura*, in «Domus», n. 1023, 2018, pp. 32-35.







Padiglione espositivo, Saya Park, Gyeongsangbuk-do, Corea del Sud
Álvaro Siza + Carlos Castanheira
Realizzazione: 2015-2019

Collaboratori: Rita Ferreira, Diana Vasconcelos, Luíza Felizardo, Nuno Rodrigues, Filipa Guedes
Modelli 3D: Germano Vieira
Consulente: HDP – Paulo Fidalgo (Structure)
Fotografia: Fernando Guerra | FG+SG – Fotografia de Arquitectura,
JongOh Kim Photography
Area del sito: 308.000 mq
Area del padiglione espositivo: 1.350 mq



pp. 54-55

Planimetria generale del Saya Park

Veduta generale del padiglione espositivo

foto © Fernando Guerra | FG+SG – Fotografia de Arquitectura

p. 56

Sezioni e pianta del padiglione espositivo

pp. 60-61

Veduta del cortile interno del padiglione espositivo

foto © Fernando Guerra | FG+SG – Fotografia de Arquitectura

Schizzi di studio

pp. 62-63

Schizzi di studio

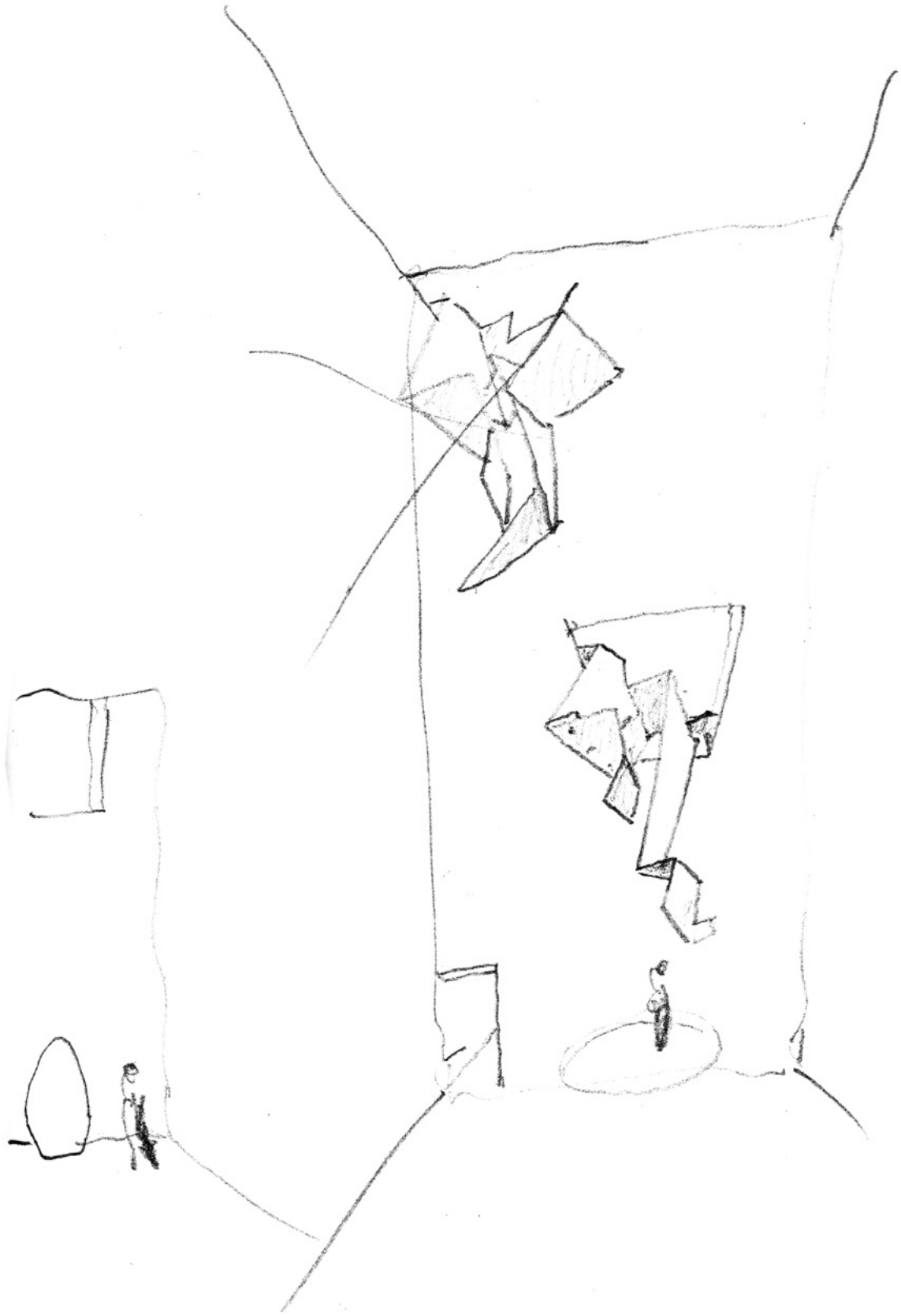
Vedute dello spazio interno

foto © Fernando Guerra | FG+SG – Fotografia de Arquitectura

pp. 64-65

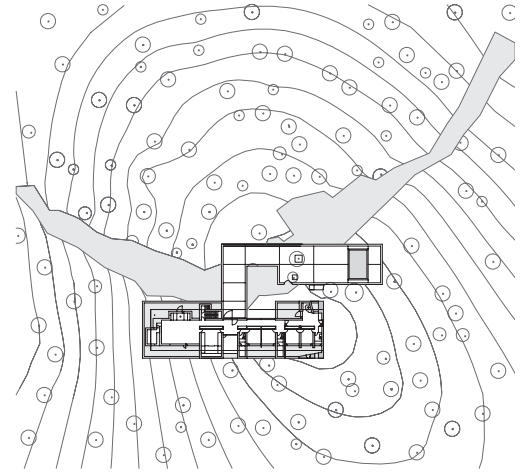
Schizzi di studio

Veduta dello spazio interno, foto © JongOh Kim





The Casa del Horizonte built by Jesús María Aparicio in Campo Charro, Salamanca, is the perfect synthesis of his research: an architectural box engaged in an intense and subtle dialogue with the vast landscape of the Salamanican *dehesa*. Whereas to the north it evokes the Castilian cuevas, to the south the house is reduced to the essential: a roof, a floor, and in the middle the horizon. The human figure is always a measure of the landscape and of architecture.



Jesús Aparicio Guisado

Casa dell'orizzonte, Salamanca, Spagna
Horizon house, Salamanca, Spain

Brunella Guerra

Per la sua tesi di dottorato di ricerca, Jesús Aparicio Guisado disegna una sequenza di schizzi «para comprender el espacio tectónico y comprender las distintas piezas que lo rodean y su orden. Estas piezas son la materia que idealiza el orden arquitectónico»¹. Il primo rappresenta un paesaggio dove la linea dell'orizzonte divide in due parti il quadro: sotto, una figura umana; sopra, il sole. Nel secondo l'orizzonte è compreso fra due piani orizzontali costituiti dalla copertura e dalla sua ombra proiettata a terra; nel terzo i due piani diventano parte della scatola architettonica. Al centro sempre la figura umana, misura del paesaggio e dell'architettura.

Quando nel 1998 Aparicio riceve l'incarico di progettare una casa di vacanza nel Campo Charro, nei pressi di Salamanca, giunto sulla cima dell'infinito altopiano castigliano riconosce questo come il luogo immaginato negli schizzi di studio, teatro ideale dove le sue ricerche possono trovare concreta applicazione². Qui realizza la Casa del horizonte.

Nella campagna salmantina, la *dehesa*, caratterizzata da infiniti campi coltivati, boschi di lecci e pascoli di bovini di razza *morucha*, l'architetto sceglie il sito di progetto: la sommità di un poggio isolato. Il lieve pendio, l'estesa lecceta e il lungo sentiero in pietra, disegnano il versante nord del colle; quello sud invece, dove il terreno è più ripido, si rivolge ai campi della pianura, solo le catene montuose a fare da sfondo.

In planimetria la Casa del horizonte è formata da due rettangoli paralleli reciprocamente sfalsati uniti da un percorso ortogonale. Di dimensioni leggermente diverse l'uno dall'altro (circa 10x40m e 15x46m), hanno il lato maggiore orientato secondo l'asse nord-sud.

For his PhD thesis, Jesús Aparicio Guisado drew a sequence of sketches “para comprender el espacio tectónico y comprender las distintas piezas que lo rodean y su orden. Estas piezas son la materia que idealiza el orden arquitectónico”¹. The first represents a landscape where the horizon line divides the frame into two parts: below, a human figure; above, the sun. In the second, the horizon lies between two horizontal planes consisting of the roof and its shadow cast on the ground; in the third, the two planes become part of the architectural box. In the center stands always the human figure, the measure of the landscape and of architecture.

When Aparicio was commissioned in 1998 to design a vacation home in Campo Charro, near Salamanca, having arrived at the top of the endless Castilian plateau, he recognised it as the place imagined in his study sketches, the ideal theatre for concretely applying his research². This is where he would build the Casa del horizonte.

The architect chose as project site the top of an isolated hillock in the countryside of Salamanca, the *dehesa*, which is characterised by endless cultivated fields, holm oak forests and pastures for the *morucha* breed of cattle. The gentle slope, the vast holm oak wood and the long stone path shape the northern side of the hill; whereas the southern side, where the terrain is steeper, faces the fields of the plain, with only the mountain ranges as a backdrop.

In the plan, the Casa del horizonte consists of two misaligned parallel rectangles joined by an orthogonal path. Slightly different in size from each other (approximately 10x40m and 15x46m), their longer side is oriented along the north-south axis.

The smaller rectangle is a plane preceding the house, which rests



Il rettangolo minore è un piano, poggiate su muri in calcestruzzo ciclopico, che precede la casa, straordinario punto di osservazione che ambisce a raccogliere, 'contenere' il paesaggio circostante fino alle lontane ma visibili Sierra de Gredos e Sierra de Gata; il rettangolo maggiore corrisponde al volume della casa, la quale si sviluppa su di un unico livello con la sola eccezione del garage, ricavato al piano inferiore dell'estremità sud a formare il basamento dell'edificio nel punto di massima pendenza del terreno.

Il rapporto fra i due rettangoli, come altre soluzioni progettuali, rimanda inevitabilmente al modello di Casa Farnsworth, ma a differenza di questa, quasi levitante rispetto al suolo, la Casa del horizonte si radica nella terra al punto che la piastra d'ingresso ne accoglie gli elementi: alberi, rocce, acqua.

Pur avendo uno sviluppo marcatamente longitudinale, l'ingresso alla casa avviene al centro del lato lungo occidentale, segnando la divisione fra la zona giorno e la zona notte.

La metà settentrionale, che accoglie le numerose camere da letto coi relativi servizi, è perimetrata da un muro in calcestruzzo ciclopico che racchiude, dunque, gli spazi più privati della casa. Tale muro continuo, che pare rievocare i modelli ancestrali delle *cuevas* castigliane, è solcato da aperture poste ad un'altezza ogni volta differente di cui l'uomo è sempre misura. È infatti la relazione fra l'altezza dello sguardo e il modo di abitare lo spazio a determinare la posizione delle finestre, che varia di stanza in stanza offrendo all'abitante il punto migliore di osservazione.

Una serie di scavi, piccole corti il cui piano di calpestio è posto a una quota superiore rispetto al piano di campagna e anche rispetto agli ambienti della casa, articola il prospetto orientale, mai visibile nella sua interezza per la presenza della vegetazione che giunge prossima alla casa. Il chiaroscuro generato dall'alternarsi di luce e ombra modella il muro in senso plastico evocando una rovina di *muralla* in stile mudéjar.

La terra impregna tutte le superfici. I muri affiorano dal terreno formati da blocchi di pietra estratti durante gli scavi e impastati col calcestruzzo. La tecnica qui impiegata prevede di gettare il calcestruzzo entro casseforme sulle cui pareti interne sono fissati i conci: in basso i più grandi e via via a salire i più piccoli. Prima dell'indurimento completo, le casseforme vengono rimosse e lo strato superficiale di calcestruzzo viene bocciardato per scoprire la pietra ed esaltare tutta la scabrezza dei materiali. Il muro si fa così corpo vivo, perenne ma mutevole, sensibile alle variazioni della luce, tela sulla quale disegna le sue tracce il tempo.

Nella metà meridionale della casa, che accoglie invece cucina, sala da pranzo e salotto, la scatola muraria si riduce all'essenziale: solaio di copertura e pavimento, collegati verticalmente da quattro pilastri metallici cruciformi. Il vetro prende il posto del muro in calcestruzzo così che lo spazio interno si fonda, in una vertiginosa comunione, con il paesaggio vasto della *dehesa* salmantina. Cuore della casa, che accoglie anche il focolare, questa è la parte dove si manifesta più chiaramente l'ascendente miesiano e dove, non a caso, si fa più sottile e intenso il dialogo con la natura.

Il terzo schizzo della sequenza disegnata da Aparicio qui diviene architettura: una copertura, un pavimento e nel mezzo l'orizzonte.

Nel 1990 Eduardo Chillida realizza l'*Elogio del Horizonte*, una scultura in cemento armato collocata a Gijón che esprime il valore esistenziale di questa linea di separazione fra la terra e il cielo, una linea sfuggente e irraggiungibile ma «patria comune di tutti gli uomini, perché in qualsiasi parte del mondo tu ti trovi, hai l'orizzonte che avvolge la zona di cui tu sei il centro, tu colui

on cyclopean concrete walls, an extraordinary observation point that aspires to collect, or 'contain' the surrounding landscape up to the distant but visible Sierra de Gredos and Sierra de Gata; the larger rectangle, instead, corresponds to the volume of the house, which is developed on a single level with the sole exception of the garage, carved out on the lower floor of the south end, giving shape to the base of the building at the point of maximum slope of the terrain.

The ratio between the two rectangles, like other design solutions, inevitably refers back to the Farnsworth House model, but unlike the latter, which almost levitates above the ground, the Casa del horizonte is rooted to the earth, to the extent that the entrance slab incorporates its elements: trees, rocks, water.

Although having a distinctly longitudinal development, the entrance to the house is situated at the centre of the long western side, marking the division between the living and sleeping areas.

The northern half of the house, which accommodates the numerous bedrooms with their services, is bordered by a cyclopean concrete wall that thus encloses the most private spaces of the house. This continuous wall, which seems to evoke the ancestral models of Castilian *cuevas*, is marked with openings placed at different heights, yet always with man as their measure. In fact, it is the relationship between the height of the gaze and the way of inhabiting the space that determines the position of the windows, which varies from room to room, thus offering the 'inhabitant' the best points of observation.

A series of excavations, small patios whose floor area is at a higher elevation than the ground level and the rooms of the house, articulates the eastern facade, never visible in its entirety due to the presence of vegetation that reaches right up to the house. The chiaroscuro generated by the alternation of light and shadows shapes the wall in a plastic sense, evoking the ruins of a Mudéjar-style *muralla*.

The earth permeates all surfaces. The walls that emerge from the ground are formed by stone blocks extracted during the excavations and mixed with concrete. The technique used here involves pouring the concrete within formworks on whose inner walls the ashlar are fixed: the larger ones at the bottom and the smaller ones gradually upward. Before it hardens completely, the formwork is removed and the concrete surface layer is bush-hammered to reveal the stone and bring out all the roughness of the materials. The wall thus becomes a living body, enduring yet changeable, sensitive to variations in light, a canvas on which time draws its traces.

In the southern half of the house, instead, which includes the kitchen, dining room and living room, the wall box is reduced to its essentials: roof slab and flooring, connected vertically by four cruciform metal pillars. Glass replaces the concrete wall so that the interior space merges, in vertiginous communion, with the vast landscape of Salamanca's *dehesa*. The heart of the house, which also houses the hearth, is the part where Mies' influence is most clearly manifested and where, not surprisingly, the dialogue with nature becomes more subtle and intense.

The third sketch of the sequence drawn by Aparicio here becomes architecture: a roof, a floor, and in the middle the horizon.

In 1990, Eduardo Chillida made the *Elogio del Horizonte*, or Praise of the Horizon, a sculpture in reinforced concrete located in Gijón that expresses the existential value of the line which divides earth and sky, an elusive and unreachable line that is, however, "the common homeland of all men, because wherever you are in the world, the horizon envelops the area of which you are the centre, you are the one who looks, and all those centres come together, intersect each other. Here is the world: the horizon is transformed



Casa del Horizonte, Campo Charro, Salamanca
Jesús Aparicio Guisado
Realizzazione: 1998-2006
Committente: Privato
Collaboratori: Carlos Pesqueira Calvo, architect, Jesús Donaire García de la Mora, architect, Artemio Fochs Navarro, architect, Carlos García Fernández, student.
Progetto strutturale: Juan Antonio Domínguez Montero (HCM)
Partner: Joaquín Goyenechea Barrientos
Impresa di costruzioni: Luis y Jesús Sierra S.L.
Responsabile del procedimento: Jesús Sierra Sierra

pp. 66-67
Planimetria generale, © Jesús Aparicio Guisado
La Casa del Horizonte nel Campo Charro, foto © Roland Halbe
p. 70
Prospetto occidentale, © Jesús Aparicio Guisado
Prospetto orientale, © Jesús Aparicio Guisado
Sezione longitudinale, © Jesús Aparicio Guisado
Pianta del piano terra, © Jesús Aparicio Guisado
Dettaglio del prospetto orientale, foto © Roland Halbe
p. 71
Vista del prospetto orientale, foto © Roland Halbe
pp. 72-73
Il piano antistante la casa, foto © Roland Halbe
p. 75
Dettaglio della facciata, foto © Roland Halbe
pp. 76-77
Interno della casa, camino e camera da letto, foto © Roland Halbe

che guarda, e tutti quei centri si riuniscono, si intersecano tra loro. Ecco il mondo: l'orizzonte si trasforma in mondo attraverso la visione degli uomini»³.

Aparicio non si limita ad inquadrare e incorniciare l'orizzonte, ma lo porta dentro lo spazio della casa per rendere possibile quella comunione fra i «divini e i mortali»⁴ di cui scrive Heidegger.

¹ J.M. Aparicio Guisado, *El muro, concepto esencial del proyecto arquitectónico: la materialización de la idea y la idealización de la materia*, Editorial NOBUKO, Madrid 2000, p. 201. «Per comprendere lo spazio tettonico e le singole parti che lo compongono e il suo ordine. Queste parti sono la materia che idealizza l'ordine architettonico» (trad. it. dell'autrice).

² Jesús Aparicio racconta l'aneddoto durante la conferenza *La mirada del arquitecto. Reflexiones docentes sobre una obra construida* presso la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 11 Marzo 2020, <<https://youtu.be/VKJlbmo3KYU>> (07/2022).

³ E. Chillida, *Lo spazio e il limite*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010, p. 66.

⁴ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, Ogni uomo è tutti gli uomini Edizioni, Bologna 2016.

into the world through the vision of men»³.

Aparicio does not limit himself to merely enclosing and framing the horizon, but rather brings it inside the space of the house to make possible that communion between “the divine and the mortal”⁴ which Heidegger writes about.

Translation by Luis Gatt

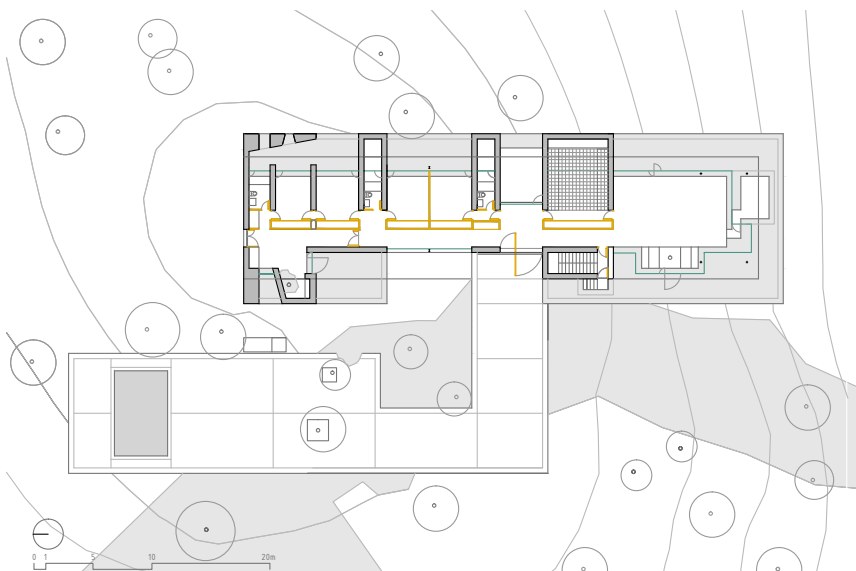
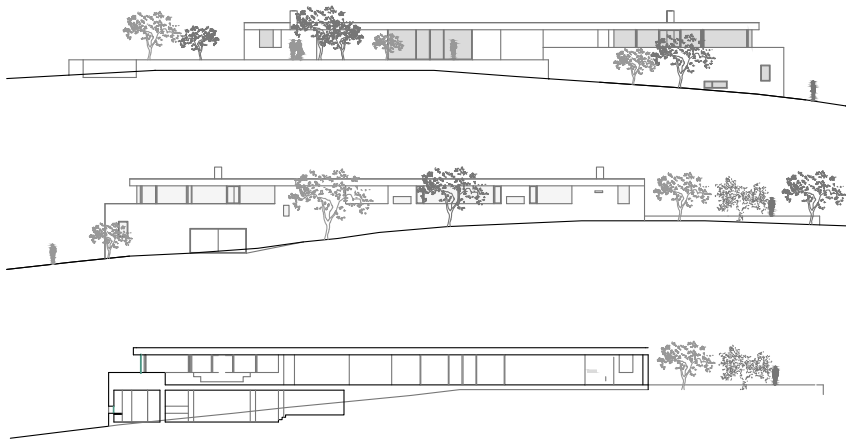
¹ J.M. Aparicio Guisado, *El muro, concepto esencial del proyecto arquitectónico: la materialización de la idea y la idealización de la materia*, Editorial NOBUKO, Madrid 2000, p. 201. “To understand tectonic space and the individual parts that compose it and its order. These parts are the matter that idealises the architectural order”.

² Jesús Aparicio told this anecdote during the conference *La mirada del arquitecto. Reflexiones docentes sobre una obra construida*, held at the Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, March 11, 2020, <<https://youtu.be/VKJlbmo3KYU>> (07/2022).

³ E. Chillida, *Lo spazio e il limite*, Christian Marinotti Edizioni, Milan 2010, p. 66.

⁴ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, Ogni uomo è tutti gli uomini Edizioni, Bologna 2016.















The Hakka Indenture Museum is a work that reveals the essential conceptual elements that underlie the way in which atelier DnA_Design and Architecture operates; among them: the context, always understood as *res-singularis*, as a unique and unrepeatable physical-environmental resource, the existing condition as nourishment for the project, a careful attention to the phenomenality of things and to the memories they carry with them, compositional writing as a subtle exercise on typological matrices, technical-artisanal implementation as outstanding cultural evidence, and the vivid feeling of a social work ethic.

DnA_Design and Architecture

Hakka Indenture Museum, Zhejiang, Cina
Hakka Indenture Museum, Zhejiang, China

Fabrizio Arrigoni

Di vento e di pietra

Il paesaggio si è generato attraverso di me, come io mi sono generato attraverso di esso¹.

Shitao, *Shanchuan*

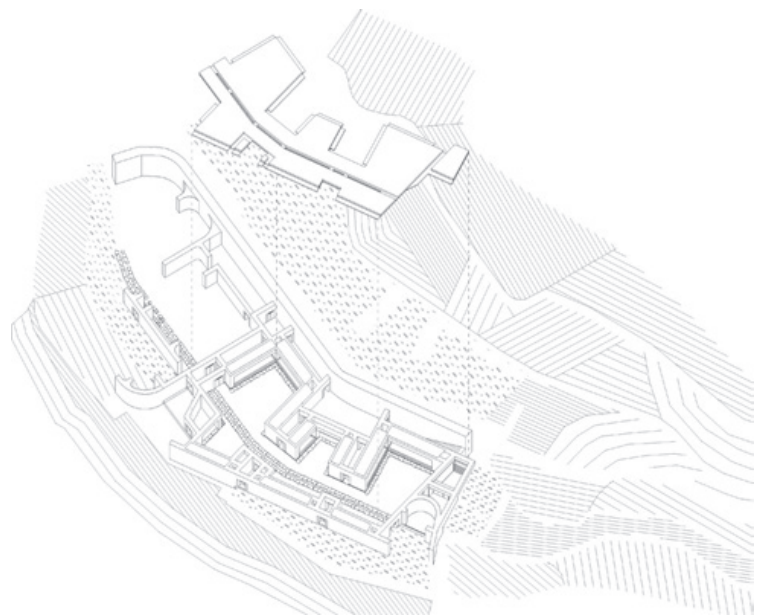
L'Hakka Indenture Museum (契约博物馆) sorge ai margini del villaggio di Shicang nel Sōngyáng xiàn, «ultima terra nascosta del Jiangnan», distretto sud ovest della provincia dello Zhejiang, Cina. Disegnato nel 2015 da DnA_Design and Architecture su commissione del Songyang Dadongba County Government è stato costruito nei due anni successivi. Lo studio DnA_Design and Architecture è stato fondato a Beijing da Xu Tiantian (Fujian, 1975)²; la formazione teorico-professionale di Xu Tiantian, al pari di quella di molti architetti cinesi delle ultime generazioni, si è svolta tra oriente e occidente: laureata presso l'Università Tsinghua di Pechino ha conseguito il Master in Architecture presso la Harvard University Graduate School of Design; a seguire un apprendistato diviso tra Boston e Rotterdam sino ai primi impegni in patria in collaborazione con l'artista Wang Xingwei nel progetto per il Jinhua Architecture Park curato da Ai Weiwei³, prodromi alla nascita del proprio atelier nel 2004. Sono numerosi i riconoscimenti ottenuti dalla giovane architetto: nel 2006 il WA China Architecture Award, nel 2008 il Young Architects Award da The Architectural League New York, nel 2019 il Moira Gemmill Prize for Emerging Architecture. Nel 2020 è stata nominata Honorary Fellow dell'American Institute of Architects. *Hakka* (Kèjiā 客家) è termine che compare nei registri durante la

Of wind and stone

The landscape was generated through me, like I was generated through it¹.

Shitao, *Shanchuan*

The Hakka Indenture Museum (契约博物馆) stands on the outskirts of the village of Shicang in Sōngyáng xiàn, “the last hidden land of Jiangnan”, a district to the south-west of the province of Zhejiang, China. Designed in 2015 by DnA_Design and Architecture under commission of the Songyang Dadongba County Government, it was built during the two following years. Studio DnA_Design and Architecture was founded in Beijing by Xu Tiantian (Fujian, 1975)²; Xu Tiantian's theoretical and professional training, like that of many Chinese architects of recent generations, took place between East and West: a graduate of Tsinghua University in Beijing, she received her Master's degree in Architecture from Harvard University Graduate School of Design, after which she worked as an apprentice both in Boston and Rotterdam, before returning to China to work in collaboration with the artist Wang Xingwei in the project for the Jinhua Architecture Park curated by Ai Weiwei³, a prelude to the founding of her own studio in 2004. The young architect has won numerous awards: in 2006 the WA China Architecture Award, in 2008 the Young Architects Award from The Architectural League of New York, and in 2019 the Moira Gemmill Prize for Emerging Architecture. In 2020 she was elected Honorary Fellow of the American Institute of Architects. *Hakka* (Kèjiā 客家) is a term that appeared in records during the







dinastia Song ed è traducibile come «il popolo ospite» o «famiglie invitate» o «straniero»; una dizione che richiama la migrazione interna che portò nella metà del XVIII secolo nuove genti di etnia Han nella regione⁴. Una singolarità culturale custodita con forte senso di appartenenza dalla *communitas* locale e che trova vivida testimonianza negli stessi atti legali tramandati il cui più esaustivo e articolato repertorio si deve alla paziente ricerca di un insegnante elementare, Que Longxing – una collezione il cui nucleo principale va dal primo anno di Yongzheng della dinastia Qing, 1723, al trentasettesimo anno della Repubblica di Cina, 1949. Dal periodo Qianlong al periodo Daoguang (dinastia Qing), il territorio di Shicang ha goduto di una lunga fase economicamente florida puntualmente registrata dai documenti che attestavano le proprietà fondiari (da terreni di migliaia di acri al possesso di un singolo albero), le cessioni, i prestiti popolari, le licenze, i contratti di matrimonio, le separazioni familiari, la vendita delle figlie. Una mole di scritture contrattuali rara per numero e molteplicità delle questioni registrate tale da divenire una fonte privilegiata per comprendere in filigrana l'intero assetto sociale e produttivo di una specifica società rurale a partire dalla dinastia Ming.

L'edificio del museo è parte di un più vasto riordino delle aree ad esso attigue: un discreto quanto efficace recupero di vecchie residenze dismesse ha consentito di dislocare alcune attività di supporto all'istituzione – ristorante, locali per lo studio e la ricerca, hotel – separando e ramificando nel tessuto urbano l'usuale corredo funzionale che accompagna il momento del porgere. La nuova fabbrica si insedia lungo la direttrice nord-sud su un terreno compreso tra il rivo Songyin e i terrazzamenti agricoli, quasi il prender corpo del confine tra le vecchie case del villaggio e l'ordine dei coltivi. Il sapere speculativo antico riconobbe la problematicità del cogliere-afferrare (*cum-prehendere*) il *tópos*, cioè lo spazio-luogo⁵. Nel caso che stiamo descrivendo il valore di posizione e il suo più intimo carattere diventano la *ratio* profonda dell'intero dispositivo spaziale approntato al punto di incidere sulla stessa sintassi tipologica. Del tutto evidente la volontà degli autori di garantire un alto grado di porosità del blocco edilizio al fine di tessere una fitta trama con il vicino intorno, trapassando i vincoli della *mise-en-exposition* in favore di una più generale predisposizione di una 'casa' per/ del collettivo. Una tessitura ottenuta primariamente per mezzo di un calibrato disegno del suolo – le altimetrie, le geometrie, le materie, le consistenze – in grado di catturare e correlare in un medesimo ordito assetti artificiali e assetti naturali. Da questo traguardo l'osservazione/impregnazione/captazione del luogo se per un verso è messa in opera delle sue risorse – quelle manifeste quanto quelle latenti – dall'altro è sua radicale ri-scrittura e costitutivamente sfumata appare essere qui la distinzione tra interpretazione e produzione del *tópos* (preferiamo la parola produzione al più elegante *räumen* come libera donazione di luoghi – *Freigabe von Orten* – perché necessariamente consegnato a una *téchne* agente-progettante⁶). È stato osservato come la nozione di percorso sia divenuta la chiave di lettura di molta letteratura dedicata all'*exhibition design*⁷; non cadiamo nella formula consueta se riconosciamo nell'idea di transito, di passaggio, il sistema osseo che sostiene la composizione dell'Hakka Indenture Museum. Sul margine meridionale uno slargo ornato con grandi vasi funge da soglia: una piccola porta in legno da accesso direttamente a tre sale disposte in *enfilade*. Dissimili per sagoma e dimensione presentano una rotazione di circa trenta gradi tra la seconda e la terza stanza per assecondare l'andamento orografico; stretti giardini murati separano le sale tra loro fissandone una riconoscibile autonomia e al

Song dynasty and can be translated as “the guest people”, as “invited families”, or else as “foreigner”, and which recalls the internal migration which halfway through the 18th century brought new ethnic Han people to the region⁴. A cultural peculiarity safeguarded with a strong sense of belonging to the local *communitas* and which finds vivid evidence in those legal documents that have been handed down and whose comprehensive and articulate repertory is due to the patient research of an elementary school teacher, Que Longxing – a collection whose main core goes from the first year in the rule of Yongzheng of the Qing dynasty, 1723, to the thirty-seventh year of the Chinese Republic, 1949. From the Qianlong to the Daoguang periods (Qing dynasty), the territory of Shicang enjoyed a long phase of economic prosperity, recorded in detail by documents attesting to land holdings (from plots of thousands of acres to the ownership of a single tree), assignments, loans, licenses, marriage agreements, family separations, and the sale of daughters. A volume of contractual writings, rare both in terms of number and of the variety of matters recorded which became a privileged source for understanding in detail the entire social and productive structure of a specific rural society from the time of the Ming Dynasty.

The museum building is part of a larger rearrangement of the areas adjacent to it: a discreet yet effective recovery of old, abandoned residences has made it possible to relocate some of the support activities of the institution – a restaurant, study and research rooms, and a hotel – while separating and branching out into the urban fabric the usual accompanying functions. The new building stands along the north-south axis on a plot of land located between Songyin creek and agricultural terraces, almost embodying the boundary between the old village houses and the patterns of the cultivated fields. Ancient speculative knowledge recognised the problematic nature of seizing-grasping (*cum-prehendere*) the *tópos*, in other words, the space-place⁵. In the case being described, the value of position and its most intimate nature become the deep rationale behind the entire spatial system developed to such an extent that it influences the typological syntax itself. The will of the authors to ensure a high degree of porosity of the building block in order to weave a dense web together with the nearby surroundings, transcending the constraints of the *mise-en-exposition* in favour of a more general arrangement of a 'house' for/ of the community, is quite evident. A weaving that is achieved primarily by means of a calibrated land design – the altimetries, geometries, materials, textures – capable of capturing and correlating in the same warp both artificial and natural layouts. Having achieved this objective, if the observation/permeation/capture of place is, on the one hand, the implementation of its resources – those which are manifest as much as those that are latent – on the other hand, its radical re-writing and constitutive vagueness appears to be here the distinction between interpretation and production of the *tópos* (we prefer the word production to the more elegant *räumen* as free donation of places – *Freigabe von Orten* – because it is necessarily delivered to a designing-agent *téchne*⁶). It has been noted how the notion of path has become the key for the interpretation of much of the literature devoted to exhibition design⁷; let us not fall into the worn formula as we recognise in the idea of transit, of passage, the bone system that supports the composition of the Hakka Indenture Museum. On its southern limit an opening adorned with large vases serves as a threshold: a small wooden door gives direct access to three rooms arranged in *enfilade*. Different in terms of outline and size, they present a rotation of about thirty degrees between the second and third rooms in order to follow the orographic trend; narrow enclosed gardens separate the rooms from each other, while establishing at

contempo, per tramite di allungate forature divengono canocchiali prospettici rivolti alternativamente verso l'abitato e la corona dei rilievi o verso le corti interne (opposizioni concatenate di lontano e vicino, indistinto e distinto, aperto e chiuso). Il senso del cammino si concreta nella linea spezzata di un canale d'acqua largo quaranta centimetri che vale come proiezione di un analogo incisione sul manto della copertura da cui – nella stagione estiva – cade acqua meccanicamente polverizzata nella cui nube sovente balugina un'iridescenza di arcobaleno⁸. Il solco, cinto da una doppia corona di grosse pietre non sbazzate, prosegue oltre il bordo dell'area espositiva e assecondando la morfologia del terreno diviene l'orlo di un ampio piazzale offerto all'incontro e alla sosta. Un variegato sistema di scale guida al giardino pensile e permette di guadagnare le corti e i giardini che si incuneano tra il setto di contenimento della collina e la fabbrica, moltiplicando i passaggi, le trasparenze e i vuoti che ritmano l'insieme (*feng-jing*, vento-luce, un binomio che nomina il paesaggio). Doppia la grammatica dello sguardo approntata – la prospettiva trattenuta e costretta dalle cinque bucaure introdotte sul fianco occidentale e quella mobile e vagante dalla piazza e dal tetto giardino – tale da animare la tensione tra discreto e continuo, tra cornice e illimitato, fatto saliente l'interazione tra manufatto e natura⁹. I supporti degli *exhibits* hanno medesimo disegno e medesime modalità di utilizzo: si tratta di casse di robusto legno merbau (*Kwila*) impostate su uno zoccolo di pietra alto quaranta centimetri e disposte a ridosso delle pareti di cui ne seguono fedelmente lo sviluppo. I piani di appoggio – costanti nelle loro generose dimensioni – ricevono una luce zenitale da lucernari ricavati sul perimetro delle sale larghi sessanta centimetri e alloggiati a poco più di un metro oltre il piano del soffitto – uno scasso che maschera l'alloggio delle fonti luminose artificiali¹⁰. *Shicang* significa «deposito di pietra» e la denominazione deriva da una leggenda locale che narra una dolorosa metamorfosi dovuta alla rottura del patto tra l'uomo e gli spiriti: una grotta che donava grano per il sostentamento della comunità fu violata e da allora la sola ricchezza concessa da quell'anfro magico fu la povera pietra. L'episodio è ricordato nella relazione di progetto di Xu Tiantian come premessa alla decisione di risolvere l'intero manufatto con murature di forte spessore in pietra facciavista, erette secondo metodi tradizionali – *opus incertum* a malta ritratta con conci squadrati solo nelle testate dei muri, nelle imposte degli architravi e nelle trabeazioni. Una tecnica ereditata dall'edilizia di base e che nell'Hakka Indenture Museum sembra cambiare intonazione richiamando l'enigmaticità del frammento residuale propria dell'affioramento archeologico, «massive stone walls that trace out a sort of wild-lattice plan»¹¹. Uno slittamento semantico-percettivo favorito dalla pressoché totale monomaterialità, dalla riduzione degli elementi di finitura, dal tracciato murario non coincidente con il perimetro delle camere, dalla polarità (*qi yun*) tra l'aperto e la *forma costruita* quest'ultima intesa primariamente come definizione e messa a punto di limiti determinati e circoscritti che avvolgono, includono e contengono. Un arcipelago di oltre quattrocento piccoli paesi costituiscono il patrimonio insediativo della contea del Sōngyáng¹²; è su questo composito, fragile palinsesto che DnA, dal 2014¹³, è impegnato in un esteso programma orientato alla salvaguardia e alla rigenerazione dei villaggi rurali minacciati da fenomeni di progressivo spopolamento e abbandono (il cosiddetto *village hollowing*)¹⁴. L'Hakka Indenture Museum è dunque un tassello di un mosaico di azioni di trasformazione che lo studio ha ipotizzato e condotto in costante dialogo con le autorità municipali, le popolazioni residenti, gli artigiani e le imprese locali (allo stato

the same time a recognisable autonomy. By means of elongated perforations they become perspective telescopes alternately facing the residential area and the crown of the reliefs or the inner courts (linked oppositions of far and near, indistinct and distinct, open and secluded). The sense of the path takes the shape of the broken line of a forty-centimetre-wide water canal that serves as a projection of a similar incision on the roof covering from which – during the summer – mechanically pulverised water falls, forming clouds in which the iridescence of a rainbow often glimmers⁸. The groove, surrounded by a double crown of large, unhewn stones, continues beyond the edge of the exhibition area and, adapting to the morphology of the terrain, becomes the edge of a wide esplanade available for social interaction and resting. A varied system of stairways leads to the roof garden and gives access to the courtyards and gardens squeezed between the hill's retaining septum and the building, multiplying passages, transparencies and voids which give rhythm to the whole (*feng-jing*, wind-light, a coupling that names the landscape). The grammar of the offered gaze is double – the perspective restrained and constricted by the five openings introduced on the western flank and the mobile and wandering perspective from the esplanade and the roof garden – fostering the tension between discrete and continuous, between the frame and the boundless, highlighting the interaction between artifact and nature⁹. The exhibit displays have the same design and same method of usage: they consist in cases of sturdy merbau (*Kwila*) wood set on a forty centimetres-high stone plinth and placed against the walls, faithfully following their pattern. The display surfaces – constant in their generous size – receive zenithal light from skylights inserted into the perimeter of the rooms. The lights are sixty centimetres wide and located slightly more than a metre above the level of the ceiling – a recess that conceals the placement of artificial light sources¹⁰. *Shicang* means “stone storehouse”, and the name derives from a local legend narrating a painful metamorphosis which resulted from breaking the pact between men and spirits: a cave that offered grain for the community's sustenance was profaned, and from then on the only gift granted by the magical cavern was stones. The episode is recalled in Xu Tiantian's project report as a premise for the decision to resolve the entire construction with thick exposed stone masonry, built according to traditional methods – *opus incertum* mortar with squared ashlar only at the extremities of the walls, lintels and trabeation. A technique derived from basic construction methods and which in the Hakka Indenture Museum seems to undertake a change in tone by recalling the enigmatic nature of the residual fragment typical of archaeological remains, “massive stone walls that trace out a sort of wild-lattice plan”¹¹. A semantic-perceptive shift favoured by the almost complete mono-material nature of the structure, by the reduction of the finishing elements, by the layout of the walls which does not coincide with the perimeter of the rooms, as well as by the polarity (*qi yun*) between the open and the built form, the latter understood mainly as the definition and establishing of determined and circumscribed limits which envelop, include and contain.

The settlement heritage of the county of Sōngyáng¹² consists in an archipelago of over four hundred small villages; it is on this fragile and composite palimpsest that DnA has been actively involved, since 2014¹³, in a vast programme aimed at the safeguarding and regeneration of rural villages threatened by progressive depopulation and abandonment (the so-called *village hollowing*)¹⁴. The Hakka Indenture Museum is therefore a piece in a mosaic of transformation actions that the studio has envisaged and led in a constant dialogue with municipal authorities, local residents, local artisans and enterprises (at the moment







attuale ventitré opere sono state completate, due sono in fase di cantiere, quattro in attesa di inizio lavori)¹⁵. *Urban acupuncture* fu lemma proposto da Manuel De Solà Morales per suggerire un cambio di paradigma nelle politiche pianificatorie della città europea¹⁶; a distanza di anni *architectural acupuncture* (建筑针灸) è la sigla sotto la quale l'atelier ha condensato la propria strategia fatta di calibrati innesti dove alla ridotta scala dell'intervento corrisponde una 'fantasia esatta' nella costruzione di correlazioni appropriate ed efficaci con l'esistente: «architecture here is about translating what is existing, drawing from and extending, extracting and elevating»¹⁷. In colloquio con Vladimir Belogolovsky, Xu ha confessato la propria noncuranza riguardo la sistematizzazione di un riconoscibile, personale codice espressivo, rivendicando, tuttavia, che alcune costanti attraversino la propria ricerca e il proprio agire¹⁸. Possiamo allora tentare di elencare questi motivi sottaciuti facendoli valere come fondamenti di una 'postura' (o stile): il contesto sempre inteso come *res-singularis*, risorsa fisico-ambientale unica e irripetibile, la condizione sussistente come nutrimento dell'operare, attenzione alla fenomenalità delle cose e alle memorie in esse coagulate, la scrittura compositiva come sottile esercizio sulle matrici tipologiche, l'applicazione tecnico-artigiana come eminente testimonianza culturale, il sentimento vivissimo di un'etica sociale del fare.

twenty-three of these works have been completed, two are in the worksite phase and four are ready to be initiated)¹⁵. *Urban acupuncture* was the slogan proposed by Manuel De Solà Morales for suggesting a change in paradigm of planning policies for European cities¹⁶; many years after, *architectural acupuncture* (建筑针灸) is the motto under which the studio has focused its strategy based on calibrated insertions where the reduced scale of the intervention is accompanied by an 'exact fantasy' in the construction of appropriate and efficient correlations with the existing context: "architecture here is about translating what is existing, drawing from and extending, extracting and elevating"¹⁷. In a conversation with Vladimir Belogolovsky, Xu confessed her lack of concern regarding the systematisation of a recognisable, personal code of expression, claiming, however, that certain constants run through her research and operative action¹⁸. We could attempt to list these omitted motives by asserting them as the foundations of a 'posture' (or style): the context always understood as *res-singularis*, as a unique and unrepeatable physical-environmental resource, the existing condition as nourishment for the project, a careful attention to the phenomenality of things and to the memories they carry with them, compositional writing as a subtle exercise on typological matrices, technical-artisanal implementation as outstanding cultural evidence, and the vivid feeling of a social work ethic.

Translation by Luis Gatt



Hakka Indenture Museum (契约博物馆)

Six Village, Dadongba, Songyang County, Lishui, Zhejiang Province, Cina

Committente: Songyang Dadongba County Government

Progetto: XU TIAN TIAN/DnA_Design and Architecture

Progetto illuminotecnico: Zhang Xin Studio, Dipartimento di Architettura, Tsinghua University

Progetto: 2015

Costruzione: 2016-2017

Fotografia: Wang Ziling, Han Dan

L'autore ringrazia Xu Tiantian e Qianling Dong per la sollecita collaborazione

p. 79

Veduta del complesso al piede delle colline

Planimetria generale e assometria esplosa

pp. 80-81

Vista del museo da nord

pp. 84-85

Vista della enfilade delle sale in direzione dell'ingresso

pp. 86-87

Le case del villaggio da uno dei giardini fraposti alle sale

Vista della prima sala

p. 89

Il canale e la piazza a nord

¹ Shitao, *Gugua heshang huayulu*, trad. it. a cura di M. Ghilardi, *Sulla pittura*, Mimesis, Milano-Udine 2008; p. 79.

² Eduard Kögel, Aric Chen (a cura di), *DnA_Design and Architecture. Architecture as Transformer*, Aedes Architecture Forum & Bookstore, Berlin 2018; <<http://www.designandarchitecture.net>> (ultimo accesso 06/2022).

³ Il parco fu completato tra il 2002 e il 2012; su questo episodio resta di grande interesse il colloquio tra Hans Ulrich Obrist e Ai Weiwei sulla rivista «Domus»; ora in: <<https://www.domusweb.it/en/architecture/2006/08/01/jinhua-architecture-park.html>> (ultimo accesso 06/2022).

⁴ L'ipotesi al momento più fondata è che le popolazioni Hakka siano originarie delle pianure che costeggiano il fiume Huang (Fiume Giallo) o delle province di Shanxi, Henan e Hubei nella Cina settentrionale. Cinque migrazioni di massa, secondo le indagini di Luo Xiang Lin, cadenzano in un amplissimo arco temporale (dall'epoca Qin Shi Huang – 260 a.C. 210 a.C. – a dopo il Regno di Qian Jia, dinastia Qing) la diaspora verso il sud-est cinese (province di Jiangxi, Fujian e Guangdong), Taiwan e regioni del sud-est asiatico. Su questi temi cfr.: Nicole Constable (edited by), *Guest People: Hakka Identity in China and Abroad*, University of Washington Press, 1996.

⁵ Δοκεῖ δὲ μέγα τι εἶναι καὶ χαλεπὸν ληφθῆναι ὁ τόπος, «così vediamo che ciò che fa il "luogo" è cosa assai misteriosa e difficile da cogliere», Aristotele, *Fisica*, IV libro, 212 a.

⁶ I riferimenti vanno alla conferenza intitolata *Raum, Mensch und Sprache* che Martin Heidegger tenne il 3 ottobre 1964 nella Galleria 'im Erker' di Sankt Gallen in occasione della personale di Bernhard Heilige poi raccolta in Id., *Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum*, Erker Verlag, Sankt Gallen 1996 (trad. it. di F. Bolino, *Corpo e spazio. Osservazioni su arte-scultura-spazio*, Il Melangolo, Genova 2000); vedi anche il successivo rifacimento *Die Kunst und der Raum* pubblicato sempre dall'editore Sankt Gallen nel 1969 ora in Id., *Gesamtausgabe*, Band 13. *Aus der Erfahrung des Denkens*, Frankfurt a.M. 1983 (trad. it. di C. Angelino, *L'arte e lo spazio*, Il Melangolo, Genova 1998).

⁷ Sergio Polano, *Allestire*, in Marco Biraghi, Alberto Ferlenga (a cura di), *Architettura del Novecento. Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Torino 2012; pp. 5-10.

⁸ Per gli abitanti e i visitatori questo temporaneo accadimento è divenuto la cifra saliente dell'opera; l'acqua impiegata proviene da un canale di irrigazione esistente il cui tracciato è stato armonizzato con le geometrie del tetto-giardino.

⁹ Su questo tema ha molto insistito un autore come Alberto Campo Baeza di cui si veda: *Cajas, Cajitas, Cajones. Sobre lo estereotómico y lo tectónico*, (1997) poi in: Id., *La idea construida*, Nobuko, Madrid 2006; pp. 60-65. Di chiarezza esemplare i disegni di studio per Casa De Blas (Madrid 1999-2000).

¹⁰ Completano il set illuminotecnico i pochi punti luce incassati al piede delle testate delle murature e i faretti cilindrici (LED a basso consumo energetico) installati negli imbottiti delle porte a marcare le soglie di passaggio tra gli ambienti. La decisione di ospitare solo riproduzioni degli antichi pegni Hakka ha permesso l'estrema essenzialità dei *displays* approntati.

¹¹ Beatrice Galilee, *Interview: Xu Tiantian is revitalizing China's countryside through architectural acupuncture*, in «Pin-Up», *Revolution*, n. 29, Fall Winter 2020-21; pp. 113-123.

¹² La regione conta circa 1.406 chilometri quadrati ed ha mantenuto una consolidata vocazione agricola; dei 240.000 abitanti solo 50.000 risiedono nelle città: i rimanenti sono disseminati nei numerosi 'villaggi tradizionali'; cfr.: Manon Molland, *Rural Restauration: Xu Tiantian, DnA, China*, in «Architectural Review», *Sex+Women in Architecture*, n. 1459, March 2019, pp. 80-90.

¹³ Xu visitò per la prima volta il Sōngyáng xiàn in occasione di una commessa per una struttura alberghiero-ricettiva nell'area del Damushan (l'edificio risulta ancora non terminato); un diafano chiosco (*ting*) di aste di bamboo sveltante sul margine delle piantagioni di pregiato tè *Silver Monkey* è il primo progetto realizzato nella contea dallo studio pechinese *pro bono publico*.

¹⁴ Cfr.: Zhi Wenjun, He Run, *Xu Tiantian's practice of Songyang in rural transformation*, in «Times Architecture», n. 04, 2018, pp. 156-163. Conseguenza di specifici interventi legislativi statali (2005-2013) i distretti rurali hanno potuto godere di investimenti finalizzati al rafforzamento delle connessioni infrastrutturali e digitali che hanno favorito il nascere di nuove filiere del valore e un generalizzato incremento dei flussi turistici interni (la ricca provincia dello Zhejiang è stata tra le prime a beneficiare di questi programmi). Dal 1978 al 2013 la popolazione urbana cinese è passata da 172 milioni a 731 milioni di abitanti; su questo gigantesco processo di urbanizzazione cfr.: Wang Xiaoming (a cura di), *Città senza limiti. Studi culturali sull'urbanizzazione cinese* (trad. it. di G. Casacchia e D. Gullotta), Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2016; Wei Houkai, *Urbanization in China. The Path to Harmony and Prosperity*, Social Sciences Academic Press and Springer Nature Singapore 2019.

¹⁵ Oltre al menzionato *Bamboo Pavilion* le opere più note in occidente sono: *Pingtian Centre*, Pingtian 2014-15, *Teahouse*, Damushan Tea Valley 2015, *Bamboo Theatre*, Hengkeng 2015, *Brown Sugar Factory*, Xing 2015-16, *Wang Jing Memorial Hall*, Wang 2016-17, *Bridge*, Shimen 2017, *Pain Park Pavilion*, Huangyu 2017, *Tofu Factory*, Caizhai 2017-18. Parte di questa esperienza (nove progetti) fu presentata a Berlino nella mostra curata da Hans-Jürgen Commerell ed Eduard Kögel tenutasi nel marzo 2018 all'AEDES Architecture Forum; ora in: *Rural Moves-The Songyang Story*, Aedes Architecture Forum Press, Berlin 2018; sette progetti furono successivamente presentati alle Corderie-Arsenale alla XVI Biennale di Architettura di Venezia (*Architecture China-Building a future countryside*) e infine la mostra fu ospitata a Vienna. Si veda anche: A.A.V.V., *The Songyang Story. Architectural Acupuncture as Driver for Progress in Rural China. Projects by Xu Tiantian, DnA_Beijing*, Park Books, Zürich 2020.

¹⁶ Manuel De Solà Morales, Kennet Frampton, *Matter of Things*, Nai 010 Uitgevers Pub., Rotterdam 2006. Su questa prospettiva di ricerca vedi anche: Ignasi De Solà Morales, *Architettura minimale a Barcellona*, Quaderni di Lotus, Electa, Milano 1986.

¹⁷ Manon Molland, cit., *Rural Restauration: Xu Tiantian, DnA, China*.

¹⁸ Vladimir Belogolovsky, "Architecture Should be Able to Connect the Past and the Future": *In Conversation with Xu Tiantian*, 31 marzo 2019; <<https://www.archdaily.com/914028/architecture-should-be-able-to-connect-the-past-and-the-future-in-conversation-with-xu-tiantian>> (ultimo accesso 06/2022).

¹ Shitao, *Gugua heshang huayulu*, italian translation by M. Ghilardi, *Sulla pittura*, Mimesis, Milano-Udine 2008; p. 79.

² Eduard Kögel, Aric Chen (eds.), *DnA_Design and Architecture. Architecture as Transformer*, Aedes Architecture Forum & Bookstore, Berlin 2018; <<http://www.designandarchitecture.net>> (last visited on 06/2022).

³ The park was completed between 2002 and 2012; the conversation between Hans Ulrich Obrist and Ai Weiwei published in the magazine «Domus» is very interesting in this respect; now available at: <<https://www.domusweb.it/en/architecture/2006/08/01/jinhua-architecture-park.html>> (last visited on 06/2022).

⁴ The best-founded hypothesis at the moment is that the Hakka people originated from the plains bordering the Huang River (Yellow River), or else from the provinces of Shanxi, Henan, and Hubei in northern China. Five mass migrations, according to the research carried out by Luo Xiang Lin, mark throughout a very broad time span (from the time of Qin Shi Huang – 260 B.C. to 210 A.D. – to after the Reign of Qian Jia, of the Qing dynasty) the diaspora towards the south-east of China (provinces of Jiangxi, Fujian and Guangdong), Taiwan and other regions of South-East Asia. On these topics see: Nicole Constable (ed.), *Guest People: Hakka Identity in China and Abroad*, University of Washington Press, 1996.

⁵ Δοκεῖ δὲ μέγα τι εἶναι καὶ χαλεπὸν ληφθῆναι ὁ τόπος, "thus we see that 'place' is something quite mysterious and hard to grasp", Aristotle, *Physics*, book IV, 212 a.

⁶ The quotations refer to the conference entitled *Raum, Mensch und Sprache*, which Martin Heidegger held on October 3, 1964 at the Gallery "im Erker" in Sankt Gallen, on the occasion of Bernhard Heilige's personal exhibition, later collected in Id., *Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum*, Erker Verlag, Sankt Gallen 1996 (Italian translation by F. Bolino, *Corpo e spazio. Osservazioni su arte-scultura-spazio*, Il Melangolo, Genoa 2000); see also the later revisited edition *Die Kunst und der Raum*, also published by Erker Verlag, Sankt Gallen in 1969, now also in Id., *Gesamtausgabe*, Band 13. *Aus der Erfahrung des Denkens*, Frankfurt a.M. 1983 (Italian translation by C. Angelino, *L'arte e lo spazio*, Il Melangolo, Genoa 1998).

⁷ Sergio Polano, *Allestire*, in Marco Biraghi, Alberto Ferlenga (eds.), *Architettura del Novecento. Teorie, scuole, eventi*, Einaudi, Turin 2012; pp. 5-10.

⁸ For inhabitants and visitors alike, this temporary event became the most remarkable element of the work; the water used comes from an existing irrigation canal whose path was adapted to the geometric shapes of the roof-garden.

⁹ Alberto Campo Baeza has insisted on this theme. See: *Cajas, Cajitas, Cajones. Sobre lo estereotómico y lo tectónico*, (1997), as well as: Id., *La idea construida*, Nobuko, Madrid 2006; pp. 60-65. The drawings for Casa De Blas (Madrid 1999-2000) are of an exemplary clarity.

¹⁰ The lighting system is completed by a few recessed lighting points at the foot of the masonry headers and the cylindrical spotlights (low-energy LEDs), installed in the doorways to mark the thresholds between rooms. The choice to only exhibit reproductions of ancient Hakka pledges permitted the extreme simplicity of the displays.

¹¹ Beatrice Galilee, *Interview: Xu Tiantian is revitalizing China's countryside through architectural acupuncture*, in «Pin-Up», *Revolution*, n. 29, Fall Winter 2020-21; pp. 113-123.

¹² The region covers approximately 1,406 square kilometres and has preserved its well-established agricultural vocation; of its 240,000 inhabitants, only 50,000 reside in cities: the rest are scattered throughout numerous 'traditional villages'; see: Manon Molland, *Rural Restauration: Xu Tiantian, DnA, China*, in «Architectural Review», *Sex+Women in Architecture*, n. 1459, March 2019, pp. 80-90.

¹³ Xu visited Sōngyáng xiàn for the first time on the occasion of a commission for a hotel-accommodation facility in the area of Damushan (not yet completed); a diaphanous bamboo kiosk (*ting*) towering over the edge of the plantations of fine *Silver Monkey* tea is the first *pro bono* project carried out in the county by Beijing studio.

¹⁴ See: Zhi Wenjun, He Run, *Xu Tiantian's practice of Songyang in rural transformation*, in «Times Architecture», n. 04, 2018, pp. 156-163. As a result of specific legislative interventions by the state (2005-2013) rural districts could take advantage of investments aimed at strengthening the digital and infrastructural connections that favour the creation of new value production chains and a general increase in internal tourist flows (the prosperous province of Zhejiang was one of the first to benefit from these programmes). Between 1978 and 2013 the Chinese urban population went from 172 million to 731 million inhabitants; on this enormous urbanisation process see: Wang Xiaoming (ed.), *Città senza limiti. Studi culturali sull'urbanizzazione cinese* (Italian translation by G. Casacchia and D. Gullotta), Libreria Editrice Cafoscarina, Venice 2016; Wei Houkai, *Urbanization in China. The Path to Harmony and Prosperity*, Social Sciences Academic Press and Springer Nature, Singapore 2019.

¹⁵ In addition to the *Bamboo Pavilion*, the most well-known works in the West are: *Pingtian Centre*, Pingtian 2014-15, *Teahouse*, Damushan Tea Valley 2015, *Bamboo Theatre*, Hengkeng 2015, *Brown Sugar Factory*, Xing 2015-16, *Wang Jing Memorial Hall*, Wang 2016-17, *Bridge*, Shimen 2017, *Pain Park Pavilion*, Huangyu 2017, and *Tofu Factory*, Caizhai 2017-18. Part of this experience (nine projects) was presented in Berlin at the exhibition curated by Hans-Jürgen Commerell and Eduard Kögel, held in March, 2018 at the AEDES Architecture Forum; also in: *Rural Moves-The Songyang Story*, Aedes Architecture Forum Press, Berlin 2018; seven projects were later presented at the Corderie-Arsenale as part of the XVI Venice Architecture Biennale (*Architecture China-Building a future countryside*) and finally the exhibition was also presented in Vienna. See also: Various Authors, *The Songyang Story. Architectural Acupuncture as Driver for Progress in Rural China. Projects by Xu Tiantian, DnA_Beijing*, Park Books, Zürich 2020.

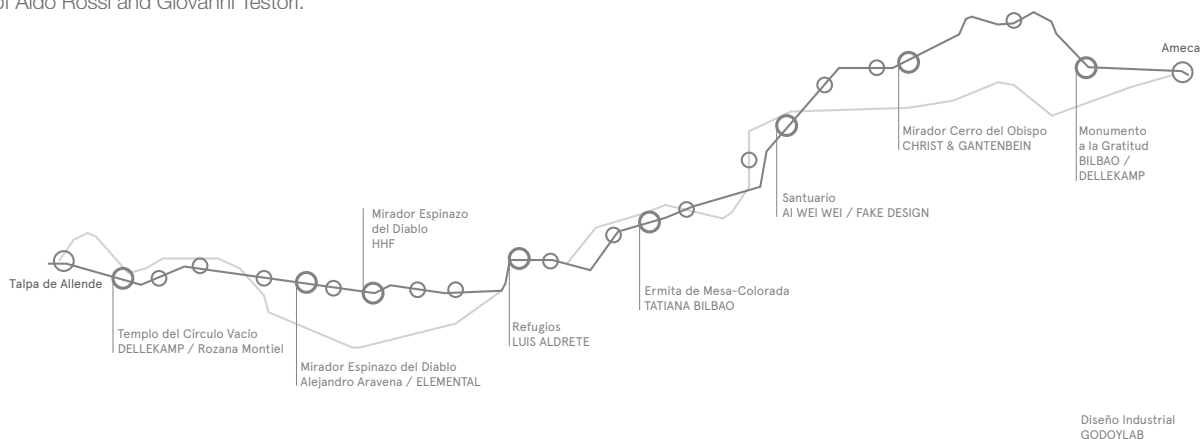
¹⁶ Manuel De Solà Morales, Kennet Frampton, *Matter of Things*, Nai 010 Uitgevers Pub., Rotterdam 2006. On this research approach see also: Ignasi De Solà Morales, *Architettura minimale a Barcellona*, Quaderni di Lotus, Electa, Milan 1986.

¹⁷ Manon Molland, *Rural Restauration: Xu Tiantian, DnA, China*, op. cit.

¹⁸ Vladimir Belogolovsky, "Architecture Should be Able to Connect the Past and the Future": *In Conversation with Xu Tiantian*, 31 March, 2019; <<https://www.archdaily.com/914028/architecture-should-be-able-to-connect-the-past-and-the-future-in-conversation-with-xu-tiantian>> (last visited on 06/2022).



The article presents a critical interpretation of the architectures disseminated throughout the Ruta del Peregrino in the state of Jalisco in Mexico. The wilderness of the places and the popular nature of the walk offer the starting point for a reflection on the theme of analogy, understood following the interpretation of the French poet and writer René Daumal, and for a comparison with the Sacred Mountains according to the points of view, in some ways complementary, of Aldo Rossi and Giovanni Testori.



Tatiana Bilbao, Dellekamp

Arquitectos

Ruta del Peregrino, Messico
Pilgrim's Route, Mexico

Alberto Pireddu

Topografie analoghe

Pour qu'une montagne puisse jouer le rôle de Mont Analogue, [...] il faut que son sommet soit inaccessible, mais sa base accessible aux êtres humains tels que la nature les a faits. Elle doit être *unique* et elle doit exister *géographiquement*. La porte de l'invisible doit être visible¹.

Le Mont Analogue. Roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques di René Daumal è il racconto fantastico di un gruppo di alpinisti che, certi dell'esistenza di una montagna dall'incomparabile altezza in una qualche regione del mondo, si propone di scalare la vetta per poter infine raggiungere l'unico luogo nel quale la Terra e il Cielo si incontrano. La salita e, ancor prima, la «navigazione non euclidea»² attraverso mari conosciuti da sempre e oltre la curva dello spazio che cela il monte-continente agli occhi degli uomini che non sanno vedere, sono certo la metafora di un viaggio tutto interiore alla scoperta di sé e dei propri limiti.

Il testo, ricco di storie, calcoli, deduzioni e dimostrazioni, si interrompe improvvisamente al principio del quinto capitolo a causa della morte del suo autore, in ciò abbandonando i territori della letteratura (e del linguaggio) per varcare la soglia di quella dimensione «simbolicamente autentica» evocata dal titolo, nella quale la coscienza cede all'inconscio e ogni parola, ogni immagine implicano qualcosa che risiede al di là del proprio significato più ovvio e immediato³.

Forse proprio perché *inachevé*, *Le Mont Analogue*, con la sua

Analogous topographies

Pour qu'une montagne puisse jouer le rôle de Mont Analogue, [...] il faut que son sommet soit inaccessible, mais sa base accessible aux êtres humains tels que la nature les a faits. Elle doit être *unique* et elle doit exister *géographiquement*. La porte de l'invisible doit être visible¹.

René Daumal's *Le Mont Analogue. Roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques*, is the fantastic story of a group of mountain-climbers who, certain of the existence of a mountain of incomparable height in some region of the world, sets out to climb its highest peak in order to finally reach the only place where Earth and Sky meet. The climb, and even before that, the "non-Euclidean navigation"² through seas that have always been known and beyond the curve of space that conceals the mountain-continent from the eyes of men who are not capable of seeing, are certainly a metaphor for an entirely introspective journey of discovery of the self and of one's limits.

The text, which is full of stories, calculations, deductions and demonstrations, was suddenly interrupted at the beginning of the fifth chapter as a result of the death of its author, in this way abandoning the realm of literature (and of language) to cross the threshold of that "symbolically authentic" dimension evoked by the title, in which consciousness yields to the unconscious and every word and every image implies something that lies beyond its own most obvious and immediate meaning³.

Perhaps precisely because it is *inachevé*, reading *Le Mont*



straordinaria capacità di stabilire legami inediti tra idee affatto differenti, è stato per Aldo Rossi una «lettura di incredibile importanza»⁴, come egli stesso ricorda nelle ultime pagine della *Autobiografia Scientifica*⁵. Esso ha contribuito ad avvicinarlo «a una visione più complessa della realtà soprattutto per quanto riguarda la concezione della geometria e dello spazio»⁶ e, insieme alla *Subida al monte Carmelo* di Juan de la Cruz, a rivelargli il senso e il perché dell'ascesa nei Sacri Monti.

Autentica ossessione e paesaggio familiare sin dall'adolescenza, queste «topografie leggendarie» (nella splendida accezione introdotta da Maurice Halbwachs)⁷, nate come sofisticate «analogie» della Terrasanta e di Gerusalemme in particolare, hanno rappresentato per Rossi il primo contatto con l'arte figurativa, in un singolare, affascinante, connubio tra il classicismo delle architetture e il naturalismo delle persone e degli oggetti che le abitano⁸: «miracoli senza tempo, tavole apparecchiate per sempre, [...] le cose che sono solo se stesse»⁹. In esse, infatti, non si riassumono soltanto i caratteri dell'architettura civile e religiosa delle valli tra la Svizzera e l'Italia, ma si sostanzia anche la proiezione della città borromaica nei centri meno prossimi alla Diocesi milanese¹⁰ e soprattutto «tutta una tradizione antica e non mai espressa appieno si fa forma vivente, immagine matura, [...] teatro in plastica e colori, sì che nella vicenda d'una vita s'esprima, come in uno spettacolo, la tenerezza di ogni nascita e il dolore d'ogni morte»¹¹. Poiché, secondo Giovanni Testori, l'invenzione del Sacro Monte di Varallo¹² consiste proprio nella creazione, a opera del genio di Gaudenzio Ferrari, di un «teatro in figura» a tradurre, o meglio incarnare, la «favola devozionale»¹³.

Testori è affascinato dal carattere popolare¹⁴ di questo atto fondativo che riconduce a una mirabile sintesi architettura, scultura e pittura e la cui genesi è da ricercare in una felice intuizione del frate francescano Bernardino Caimi al rientro da un Medio Oriente sempre più inaccessibile. E, cogliendo l'eccezionalità dell'opera del Ferrari nel panorama artistico italiano tra Quattrocento e Cinquecento, scrive: «*genius loci*; genio, cioè, dello spirito poetico delle valli e dell'alpi; quel genio che fin lì era parso, nei confronti delle poetiche rinascimentali, vagare o alitare ancora incerto sopra i pascoli, i boschi e le foreste»¹⁵.

La disposizione delle cappelle, all'origine relativamente disperse a Varallo, si struttura poco a poco intorno a una narrazione, consolidandosi, nei Sacri Monti di Orta e di Arona, in un percorso perfettamente definito e in una «sequenza stazionale» come rispecchiamento di una rigorosa cronologia storica o di una selezione teologica dei temi della meditazione¹⁶.

La Ruta del Peregrino: da Ameca a Talpa de Allende

Un fortissimo sentimento di devozione popolare, non dissimile da quello che informava la frequentazione dei Sacri Monti, ispirandone l'architettura e l'arte, alimenta ancora oggi il pellegrinaggio da Ameca a Talpa de Allende, nello stato di Jalisco in Messico, per rendere omaggio al simulacro di Nuestra Señora del Rosario.

Il percorso, lungo sentieri antichi e forse già sacri alle popolazioni precolombiane, è un viaggio «non euclideo» attraverso territori naturalmente e socialmente difficili: centodiciassette chilometri verso occidente, a una altitudine che sfiora i duemila metri e non scende mai sotto i mille; valli e altipiani selvaggi, ma spesso anche luoghi seminati di fosse ed esposti alla costante minaccia del crimine organizzato¹⁷.

Le splendide fotografie di Iwan Baan, che ritraggono, insieme al paesaggio sublime di boschi ancora rigogliosi nonostante le più recenti deforestazioni, i volti dei pellegrini, scene autentiche di vita e devozione, tra preghiere e momenti di collettiva convivia-

Analogue, with its extraordinary capacity to establish new connections between completely different ideas, was “incredibly important”⁴ for Aldo Rossi, as he points out towards the end of his *Autobiografia Scientifica*⁵. It contributed to bring him closer to “a more complex view of reality, especially concerning the conception of geometry and of space”⁶ and, together with *Subida al monte Carmelo* by Juan de la Cruz, to reveal to him the meaning and the reason for ascending the Sacred Mountains.

A genuine obsession and familiar landscape since his adolescence, these “legendary topographies”, (in the splendid sense proposed by Maurice Halbwachs)⁷, which originated as sophisticated “analogies” of the Holy Land and of Jerusalem in particular, represented Rossi's first contact with figurative art, in a singular and fascinating combination of the classicism of the architectures and the naturalism of the people and objects that inhabit them⁸: “timeless miracles, tables set for ever, [...] things that are only themselves”⁹. They, in fact, not only summarise the features of civil and religious architecture of the valleys that lie between Switzerland and Italy, but also substantiate the projection of the Borromean city in towns at a greater distance from the Milanese Diocese¹⁰ and especially “an entire ancient tradition that had not found full expression becomes living form, mature image, [...] a plastic and chromatic theatre, in such a way that, as in a play, the tenderness of every birth and the pain of every death are expressed in the events of a lifetime”¹¹. Since, in the words of Giovanni Testori, the invention of the Sacred Mountain of Varallo¹² consists precisely in the creation, by the genius of Gaudenzio Ferrari, of a “puppet theatre” to translate, or rather embody, the “devotional fable”¹³.

Testori is fascinated by the popular nature¹⁴ of this founding act which leads to an admirable synthesis of architecture, sculpture and painting, whose origin is to be found in a fitting insight by the Franciscan friar Bernardino Caimi upon his return from an increasingly inaccessible Middle East. And grasping the exceptional nature of Ferrari's work in the Italian art scene at the turn of the 15th century, he adds: “*genius loci*; genius, that is, of the poetic spirit of the valleys and of the mountains; that genius which had seemed, when compared to Renaissance poetics, to wander or flutter uncertainly above pastures, woods and forests”¹⁵.

The distribution of the chapels, originally scattered throughout Varallo, was gradually structured around a narrative, consolidating, in the Sacred Mountains of Orta and Arona, into a perfectly defined path and “sequence of stations” mirroring a strict historical chronology or theological selection of meditation themes¹⁶.

The Ruta del Peregrino: from Ameca to Talpa de Allende

A very strong feeling of popular devotion, not unlike the one which pervaded the ritual visits to the Sacred Mountains and inspired their architecture and art, still fuels the pilgrimage from Ameca to Talpa de Allende, in the state of Jalisco in Mexico, to pay homage to the effigy of Nuestra Señora del Rosario.

The route, which follows ancient paths that were perhaps already sacred to the pre-Columbian populations, is a “non-Euclidean” journey through territories that are both naturally and socially difficult: one hundred and seventeen kilometres in a westerly direction, at an altitude that approaches two thousand metres above sea-level and never drops below one thousand; wild valleys and plateaus, and often also places disseminated with unmarked graves and under the constant menace of organised crime¹⁷.

Iwan Baan's splendid photographs which depict, together with the forests, still sublime despite recent deforestation, the faces of pilgrims, authentic scenes of life and devotion, among prayers and moments of collective conviviality, offer in all its intensity an experience in which every gesture belongs to a ritual dimension.

lità, restituiscono tutta l'intensità di una esperienza nella quale ogni gesto appartiene alla dimensione del rito.

Per rispondere alle necessità e alle richieste dei quasi tre milioni di pellegrini che ogni anno raggiungono Talpa de Allende, tra il 2008 e il 2010, Tatiana Bilbao e Dellekamp Arquitectos traducono in un masterplan coraggioso l'iniziativa del Secretario de Cultura de Jalisco di dotare la Ruta del Peregrino dei servizi essenziali e di alcune architetture che, favorendo la contemplazione della natura e il dialogo intimo con essa, arricchiscono il carattere spirituale della camminata. Nel far ciò, i due studi di Città del Messico decidono di coinvolgere un architetto locale, Luis Aldrete, profondo conoscitore della cultura di Jalisco, e un gruppo di architetti e artisti eterogeneo per poetica e provenienza: Christ & Gantenbein, Ai Weiwei/Fake Design, HHF Architects, ELEMENTAL, GodoyLab e Rozana Montiel¹⁸.

A margine del villaggio di Lagunillas de Ameca, la Capilla Abierta de la Gracitud inaugura il percorso: quattro stele di calcestruzzo bianco, certo memori della forza plastica de Las Torres de Satélite di Mathias Goeritz e Luis Barragán, a definire un'oasi di luce e silenzio e introdurre il «muro delle promesse», dinanzi al quale ognuno dichiara le ragioni della propria peregrinazione e il senso della propria ricerca interiore.

L'ascesa verso il Cerro del Obispo, a circa duemila metri di altitudine, culmina con il raggiungimento della Columna del Peregrino: un monolite cavo dalla pianta mistilinea che segna il paesaggio della Sierra de Jalisco e vive del contrasto cromatico tra il bianco del calcestruzzo di cui si compone, il rosso della terra e i toni verdi dell'intorno. L'altezza notevole e la forma enigmatica la rendono quasi una metafora del carattere collettivo e sociale del pellegrinaggio, favorendo la formazione di piccole comunità spontanee intorno a essa: un villaggio effimero di frasche e tende dai tessuti variopinti in cui i simboli del consumismo si mescolano con quelli della fede. L'interno, accessibile per mezzo di una piccola porta ritagliata tra le pieghe dell'involucro, è uno spazio aperto unicamente verso il cielo, nel quale l'eccezionalità dell'esperienza spaziale (quasi una sensazione di compressione) riconnette la dimensione spirituale con l'esistenza fisica individuale di ogni pellegrino.

La tappa successiva, il Santuario Estanzuela, è una linea trasformata in un elemento architettonico, una grande trincea perfettamente orientata in direzione nord-sud. Esso si compone di una parte scavata nel terreno e di una parte alta sul declivio e invita il visitatore a sostare su muri di pietra rossa che si tramutano in panche per sperimentare opposte sensazioni di introspezione e apertura verso l'orizzonte e le possibilità del viaggio e della vita.

L'alba del secondo giorno di cammino è segnata, invece, dalla Ermita de las Majadas, il primo eremo che i pellegrini incontrano nel loro procedere verso Talpa. Ancora un momento di meditazione, preghiera e riposo, in uno spazio labirintico definito da due lunghissimi muri che assorbono il colore cinabro della terra nella propria consistenza materica e, approssimandosi l'uno all'altro, generano un recinto di ombre tra le ombre mutevoli degli alberi.

Segue una discesa di quasi venti chilometri, lungo la quale il Mirador de los Guayabos offre l'occasione di un originale e suggestivo «periplo» verso una piattaforma sospesa sul paesaggio. La sofisticata composizione di quattro cerchi tangenti fra loro genera le due scale di accesso alla copertura e ritorno verso il basso, fino a raggiungere il cuore della costruzione, dove un muro di mattoni, quasi provvisorio nella sua estraneità tettonica rispetto alla struttura di calcestruzzo, reca impresso il segno della croce nelle forme di una semplice apertura.

In order to respond to the needs and requirements of the nearly three million pilgrims who reach Talpa de Allende each year, between 2008 and 2010 Tatiana Bilbao and Dellekamp Arquitectos translated into a bold master plan the initiative of the Secretario de Cultura de Jalisco to provide the Ruta del Peregrino with essential services and some architectures which, by encouraging the contemplation of nature and an intimate dialogue with it, would enhance the spiritual nature of the trail. In so doing, the two studios from Mexico City decided to involve a local architect, Luis Aldrete, who has a deep knowledge of the culture of Jalisco, as well as a group of architects and artists, diversified in terms of poetics and origin: Christ & Gantenbein, Ai Weiwei/Fake Design, HHF Architects, ELEMENTAL, GodoyLab and Rozana Montiel¹⁸.

At the outskirts of the village of Lagunillas de Ameca, the Capilla Abierta de la Gracitud marks the beginning of the route: four white concrete stelae, which recall the plastic force of Las Torres de Satélite by Mathias Goeritz and Luis Barragán, thus determining an oasis of light and silence and introducing the "wall of promises", before which each pilgrim declares the motivations for his or her pilgrimage and the ultimate meaning of his or her inner quest.

The ascent towards the Cerro del Obispo, which reaches an altitude of approximately two thousand metres above sea-level, culminates in the Columna del Peregrino: a hollow monolith with a mixtilinear plan that marks the landscape of the Sierra de Jalisco and thrives on the chromatic contrast between the white of the concrete of which it is made, the red of the earth and the green tones of the surrounding nature. Its considerable height and enigmatic shape make it almost a metaphor of the collective and social nature of the pilgrimage, which favours the formation of small spontaneous communities: an ephemeral village of boughs and multicoloured tents in which the signs of consumerism are mixed with those of the faith. The interior, accessible through a small doorway carved out of the folds of the shell, is a space that is open only towards the sky, and in which the exceptional nature of the spatial experience (almost a feeling of compression) reconnects the spiritual dimension with the physical individual existence of each pilgrim.

The following stage, the Santuario Estanzuela, is a line which has been transformed into an architectural element, a large trench perfectly oriented in a north-south direction. It consists of a part excavated into the ground and another standing on the slope, and it invites the visitor to rest on its red stone walls, which are used as benches, in order to experience opposing sensations of introspection and opening towards the horizon and the possibilities of the journey and of life.

The dawn of the second day of the pilgrimage is marked instead by the Ermita de las Majadas, the first hermitage that the pilgrims encounter in their journey towards Talpa. It offers another opportunity for meditation, prayer and rest, in a labyrinthine space determined by two very long walls that absorb the cinnabar colour of the earth in its material consistency and which, drawing near to each other, generate an enclosure of shadows among the changing shadows of the trees.

This is followed by a descent almost twenty kilometres long, along which the Mirador de los Guayabos offers the opportunity for an original and suggestive "circumambulation" in the direction of a platform suspended over the landscape. The sophisticated composition of four circles at a tangent from each other generates the two stairways for accessing the roof and returning downwards, reaching the core of the construction, where a brick wall, almost provisional in its tectonic unrelatedness to the concrete structure, bears the sign of the cross in the form of a simple opening.

Not far from there, another architecture, conceived as a hollow

A pochissima distanza, un'altra architettura, concepita come una pietra cava adagiata sulla pendice della collina e in parte aggettante da essa, è un Giano bifronte rivolto verso la valle e un gruppo di croci 'pietosamente' disposte su una radura a monte della strada. È il Mirador Espinazo del Diablo, pensato per garantire un luogo d'ombra e rinfresco, grazie alla ventilazione naturale, ai viandanti affaticati dal cammino dopo aver percorso ormai oltre cento chilometri.

Settima e ultima stazione: il Vacío Circular, un grande muro circolare di calcestruzzo armato, letteralmente appoggiato sulla irregolare, accidentata, topografia di un bosco di conifere. Il cerchio, da sempre simbolo di unità ed eternità definisce un teatro all'aperto, accessibile per mezzo di una stretta apertura, nel quale il limite tra interno ed esterno si dissolve fino a sparire e nel quale è possibile sostare per una pausa prima di oltrepassare il punto dove il tempio si stacca dalla terra e proseguire il cammino verso la destinazione finale, ormai prossima.

Alcune infrastrutture completano l'insieme delle opere concepite per dotare il percorso da Ameca a Talpa de Allende di una identità oltre che dei servizi essenziali a garantire un adeguato comfort ai pellegrini favorendo altresì uno sviluppo sociale ed economico delle aree coinvolte: una attenta geografia delle soste, dislocate lungo il tragitto in modo da accorciare le distanze tra le fonti d'acqua naturali, e due *albergues* dove dormire al sicuro al calar della notte. Questi ultimi (l'Albergue Anteguillo e l'Albergue Estanzuela) sono costruiti ricorrendo alla manodopera locale secondo un progetto modulare e funzionale che non richiede una eccessiva manutenzione e lascia aperta la possibilità di future espansioni e/o trasformazioni. Si tratta precisamente di due edifici – dalle pareti perforate nella parte superiore per favorire il passaggio dell'aria e della luce – contenenti ciascuno un grande spazio polivalente e un blocco di spogliatoi e servizi igienici, con docce e sanitari per tutti.

Le architetture che costellano la Ruta del Peregrino attraverso lo stato di Jalisco, nella sua progressiva discesa verso l'Oceano Pacifico, sono come stanze spoglie, abitate solo dai viaggiatori e dai loro ricordi impressi sulle superfici: un palinsesto di scritte, ideogrammi e disegni. «Un espacio donde la historia no se cuenta, sino que se manifiesta»¹⁹, perché, per citare ancora Testori, «proprio questo è il cammino di chi, anziché scegliere le verità paradigmatiche, ad esse giunge, e senza quasi parere, avendo vissuto soltanto e soltanto amato le storie e le verità umili e contingenti della vita di ogni giorno»²⁰.

Certo, talvolta compaiono alcuni simboli sacri, a rammentare il senso dell'incedere: il frammento di strada che taglia perpendicolarmente il Santuario Estanzuela generando la figura di una croce, l'effigie della Virgen de Talpa che, nel Mirador Espinazo del Diablo, è incastonata in un lucernario della copertura a proiettare ombre e riflessi sui pellegrini, la stessa apertura cruciforme che perfora il muro di mattoni del Mirador de los Guayabos. Ma questi sono come secondari rispetto al dialogo che ogni cappella, eremo o belvedere ricerca con la natura circostante. La giovane artista visuale Verónica Gerber Bicecci immagina la sequenza delle stazioni come un «código escrito en el paisaje»²¹, ispirato da una precisa sequenza dei temi meditativi:

Dibuje mentalmente el código de la Ruta del Peregrino: cada estación de la travesía aparece en este pergamino como una inscripción, una escritura abstracta. Se trata de un texto inscrito en el paisaje con cemento y ladrillos. Cada estación dibuja un ideograma dentro de una vasta y misteriosa plegaria²².

Il percorso è un cammino per lo spirito oltre che per il corpo: è

stone laid on the slope of the hill and partly jutting from it, is a two-faced Janus overlooking the valley, and further up the road a group of crosses 'piously' placed on a clearing. It is the Mirador Espinazo del Diablo, devised for ensuring a cool and shaded place, thanks to natural ventilation, for wayfarers tired from having already walked more than a hundred kilometres.

The seventh and last station is known as the Vacío Circular, a large circular wall in reinforced concrete, literally lying on the irregular and rugged topography of a conifer forest. The circle, since times immemorial a symbol for unity and eternity, determines an open-air theatre, accessible through a narrow opening, in which the boundary between interior and exterior dissolves until it disappears, and where it is possible to stop for a rest before passing across the point where the temple detaches itself from the ground and continuing the path towards the final destination, which is now near.

A series of infrastructures complete the set of works designed to provide the route from Ameca to Talpa de Allende with an identity, as well as with the services essential for ensuring adequate comfort for pilgrims, while also fostering social and economic development in the areas involved: a careful geography of stops, located along the route so as to reduce the distances between natural water sources, and two *albergues* where pilgrims can sleep safely at night. The two hostels (Albergue Anteguillo and Albergue Estanzuela) were built using local labour and following a modular and functional model which does not require too much maintenance and allows for the possibility of further extensions and/or transformations. They consist in two buildings – with walls perforated in their upper sections in order to favour the passage of air and light – each containing a large multi-functional space and a block with changing rooms and toilets and showers for everyone. The architectures disseminated along the Ruta del Peregrino through the state of Jalisco on its gradual descent to the Pacific Ocean are like bare rooms, inhabited only by travelers and their memories imprinted on their surfaces: a palimpsest of inscriptions, ideograms and drawings. «Un espacio donde la historia no se cuenta, sino que se manifiesta»¹⁹, since, to quote Testori once more, «this is precisely the path of those who, instead of choosing paradigmatic truths, come to them, almost without opinion, having lived only and only loved the humble and unexpected stories and truths of everyday life»²⁰.

Of course some sacred symbols do occasionally appear, reminding us of the sense of the solemn journey: the fragment of road which perpendicularly cuts through the Santuario Estanzuela, thus producing the figure of a cross, the effigy of the Virgen de Talpa, embedded in a skylight on the roof at the Mirador Espinazo del Diablo, so as to cast shadows and reflections on the pilgrims, or else the cruciform opening that pierces through the brick wall of the Mirador de los Guayabos. Yet all of these appear as secondary when compared to the series of dialogues between every chapel, hermitage or viewpoint and the surrounding nature.

The young visual artists Verónica Gerber Bicecci imagines the sequence of stations as a «código escrito en el paisaje»²¹, inspired on a specific sequence of meditation themes:

Dibuje mentalmente el código de la Ruta del Peregrino: cada estación de la travesía aparece en este pergamino como una inscripción, una escritura abstracta. Se trata de un texto inscrito en el paisaje con cemento y ladrillos. Cada estación dibuja un ideograma dentro de una vasta y misteriosa plegaria²².

The path is a journey for the spirit as well as for the body: this is the authentic meaning of every pilgrimage since its most remote origins, almost a remnant of our nomadic past²³.

questo il significato autentico di ogni pellegrinaggio, sin dalle sue lontanissime origini, che sono quasi un residuo del nomadismo²³. Lo spazio stesso coinvolto in tale esperienza è difficilmente narrabile e rappresentabile, se non per approssimazione, come lo era la montagna di Daumal. E ciò perché il paesaggio del pellegrino è interiore oltre che fisico e ogni tragitto possiede un carattere altamente simbolico: «la topografia del peregrinaje es necessariamente *hierográfica*: dibuja una espacialidad de lo sagrado»²⁴.

Al principio del suo racconto, René Daumal scrive:

Et ce qui définit l'échelle de la montane symbolique par excellence [...] c'est son *inaccessibilité par les moyens humains ordinaires*. Or, le Sinaï, Nebo et même Olympe sont devenus depuis longtemps ce que les alpinistes appellent des «montagnes à vaches»; et même les plus hautes cimes de l'Himalaya, ne sont plus regardés aujourd'hui comme inaccessibles. Tous ces sommets ont donc perdu leur puissance analogique²⁵.

La Ruta del Peregrino possiede ancora parte di quella «inaccessibilità» e di quella difficoltà che rendono un luogo «analogo» e quindi sacro agli occhi del poeta francese: attraverso di essa si intende creare non solo un *camino* per il pellegrinaggio religioso, ma anche un corridoio ecologico capace di rigenerare un territorio dalle molteplici complessità, restituendolo alla gente e alle comunità.

¹ R. Daumal, *Le Mont Analogue. Roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques*, Gallimard, Paris 1981, (ed. orig. 1952), pp. 18-19.

² Un viaggio a bordo di una barca dal nome *Impossible*. *Ivi*, p. 47.

³ Sul significato psicologico del simbolo si veda in particolare: C.G. Jung (a cura di), *Man and His Symbols*, J.G. Aldus Books, Londra 1964.

⁴ A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990, p. 101.

⁵ Aldo Rossi è colpito dalla affermazione di Daumal circa «la velocità sbalorditiva del già visto». Questa citazione, che ritroviamo al principio del quarto capitolo è estratta da un passo più ampio del racconto, nel quale l'autore esprime tutte le proprie difficoltà nel descrivere e rappresentare il Monte Analogo dopo l'arrivo della comitiva sul Continente: «Comme j'ai été chargé de tenir le journal de l'expédition, j'essaie depuis l'aube de raconter sur le papier notre arrivée sur le Continent. Je n'arrive pas à rendre cette impression d'une chose à la fois tout à fait extraordinaire et tout à fait évidente, cette vitesse ahurissante de déjà-vu...». Cfr. R. Daumal, cit., pp. 109-110.

⁶ A. Rossi, cit., p. 101.

⁷ Cfr. M. Halbwachs, *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Étude de mémoire collective*, Presses universitaires de France, Paris 1941.

⁸ A. Rossi, cit., p. 13.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Cfr. A. Rossi, E. Consolascio, M. Bosshard, *La costruzione del territorio nel Cantone Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Lugano 1979, p. 22.

¹¹ G. Testori, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Feltrinelli, Milano 1965, pp. 24-25.

¹² Il Sacro Monte di Varallo fu il primo a essere realizzato, fungendo in un certo qual modo da ispirazione per gli altri.

¹³ G. Testori, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, cit., p. 24.

¹⁴ G. Testori, «Corriere della sera», 24 dicembre 1975, p. 3.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ D.A.R. Moore, *Carlo Borromeo, Milano e i Sacri Monti*, in «Zodiac», n. 9, 1993, p. 38.

¹⁷ Cfr. D. Saldaña Paris, *Peregrinaje y arquitectura*, in T. Bilbao Estudio (a cura di), *Landscape of Faith / Paisaje de fe. Interventions along the Mexican Pilgrimage Route / Intervenciones arquitectónicas a lo largo de la Ruta del Peregrino en México*, Lars Müller Publishers, Zurigo 2017, p. 274.

¹⁸ La breve descrizione delle architetture e delle infrastrutture della Ruta del Peregrino qui riportata si avvale delle informazioni contenute in: T. Bilbao Estudio, cit.; *Ruta del peregrino*, in «Arquine», n. 53, 2010, pp. 32-65.

¹⁹ T. Bilbao, *Introducción*, in T. Bilbao Estudio, cit., p. 19.

²⁰ G. Testori, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, cit., p. 32.

²¹ V. Gerber Bicecci, *Rosario*, in T. Bilbao Estudio, cit., p. 185.

²² *Ivi*, p. 181.

²³ Cfr. D. Saldaña Paris, cit., p. 272.

²⁴ *Ivi*, p. 274.

²⁵ R. Daumal, cit., p. 18.

It is not easy to narrate or represent the actual space involved in this experience, unless through an approximation, as in the case of Daumal's mountain. And this is because the pilgrim's landscape is interior as much as it is physical, and every stage possesses a highly symbolical character: «la topografía del peregrinaje es necesariamente *hierográfica*: dibuja una espacialidad de lo sagrado»²⁴. At the beginning of his narrative, René Daumal writes:

Et ce qui définit l'échelle de la montagne symbolique par excellence [...] c'est son *inaccessibilité par les moyens humains ordinaires*. Or, le Sinaï, Nebo et même Olympe sont devenus depuis longtemps ce que les alpinistes appellent des «montagnes à vaches»; et même les plus hautes cimes de l'Himalaya, ne sont plus regardés aujourd'hui comme inaccessibles. Tous ces sommets ont donc perdu leur puissance analogique²⁵.

The Ruta del Peregrino still possesses part of that «inaccessibility» and of the difficulty which make a place «analogous» and therefore sacred to the eyes of the French poet: the intention is for it to be not only a *camino* for a religious pilgrimage, but also an ecological corridor capable of regenerating an area with multiple levels of complexity, while giving it back to the people and communities it traverses.

¹ R. Daumal, *Le Mont Analogue. Roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques*, Gallimard, Paris 1981, (originally published in 1952), pp. 18-19.

² A journey aboard a ship named *Impossible*. *Ibid.*, p. 47.

³ On the psychological meaning of the symbol see in particular: C.G. Jung (ed.), *Man and His Symbols*, J.G. Aldus Books, London 1964.

⁴ A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990, p. 101.

⁵ Aldo Rossi is struck by Daumal's assertion regarding «the overwhelming speed of the already seen». This quote, which we find at the beginning of the fourth chapter, was taken from a longer passage in the narrative, in which the author expresses his difficulties with describing and representing Mount Analogue after the arrival of the expedition on the Continent: «Comme j'ai été chargé de tenir le journal de l'expédition, j'essaie depuis l'aube de raconter sur le papier notre arrivée sur le Continent. Je n'arrive pas à rendre cette impression d'une chose à la fois tout à fait extraordinaire et tout à fait évidente, cette vitesse ahurissante de déjà-vu...». See R. Daumal, Op. cit., pp. 109-110.

⁶ A. Rossi, Op. cit., p. 101.

⁷ M. Halbwachs, *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Étude de mémoire collective*, Presses universitaires de France, Paris 1941.

⁸ A. Rossi, Op. cit., p. 13.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ See A. Rossi, E. Consolascio, M. Bosshard, *La costruzione del territorio nel Cantone Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Lugano 1979, p. 22.

¹¹ G. Testori, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Feltrinelli, Milano 1965, pp. 24-25.

¹² The Sacred Mount of Varallo was the first to be realised, thus serving in a certain way as inspiration for the others.

¹³ G. Testori, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Op. cit., p. 24.

¹⁴ G. Testori, «Corriere della sera», 24 December 1975, p. 3.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ D.A.R. Moore, *Carlo Borromeo, Milano e i Sacri Monti*, in «Zodiac», n. 9, 1993, p. 38.

¹⁷ See D. Saldaña Paris, *Peregrinaje y arquitectura*, in T. Bilbao Estudio (ed.), *Landscape of Faith / Paisaje de fe. Interventions along the Mexican Pilgrimage Route / Intervenciones arquitectónicas a lo largo de la Ruta del Peregrino en México*, Lars Müller Publishers, Zurich 2017, p. 274.

¹⁸ The brief description of the architectures and infrastructures on the Ruta del Peregrino presented here utilised the information included in: T. Bilbao Estudio cit.; *Ruta del peregrino*, in «Arquine», n. 53, 2010, pp. 32-65.

¹⁹ T. Bilbao, *Introducción*, in T. Bilbao Estudio, Op. cit., p. 19.

²⁰ G. Testori, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Op. cit., p. 32.

²¹ V. Gerber Bicecci, *Rosario*, in T. Bilbao Estudio, Op. cit., p. 185.

²² *Ibid.*, p. 181.

²³ See D. Saldaña Paris, Op. cit., p. 272.

²⁴ *Ibid.*, p. 274.

²⁵ R. Daumal, Op. cit., p. 18.

pp. 90-91

Tatiana Bilbao, Dellekamp Arquitectos, Ruta del peregrino. Masterplan.

© Diseño Industrial GODOYLAB

Ai Weiwei/FAKE Design, Santuario Estanzuela. Vista del Santuario nel suo rapporto con la strada e con il paesaggio, foto © Iwan Baan

pp. 96-97

Christ & Gantenbein, Mirador Cerro del Obispo. Prospetto, sezione, pianta.

© Christ & Gantenbein

Christ & Gantenbein, Mirador Cerro del Obispo. Vista esterna del mirador e del villaggio temporaneo che ogni anno sorge intorno ad esso, foto © Iwan Baan

Christ & Gantenbein, Mirador Cerro del Obispo. Vista della articolata spazialità interna, foto © Iwan Baan

pp. 98-99

ELEMENTAL, Mirador Espinazo del Diablo. Le ombre dei pellegrini all'ingresso del Mirador, foto © Iwan Baan

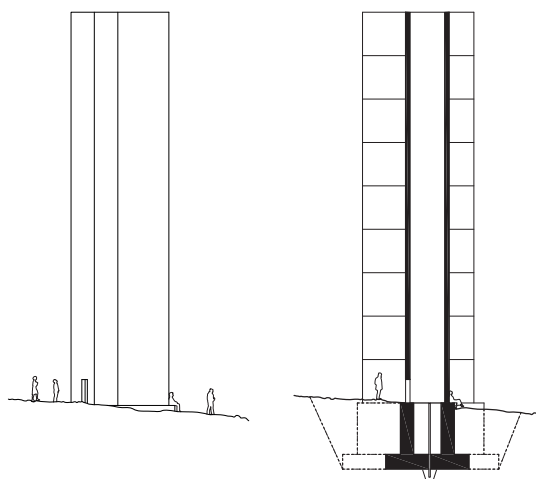
ELEMENTAL, Mirador Espinazo del Diablo. Schizzi di progetto, sezione.

© ELEMENTAL

pp. 100-101

Rozana Montiel + Dellekamp Arquitectos, Vacio Circular. Vista del grande tempio circolare nel rapporto con la terra, la vegetazione e i pellegrini, foto © Iwan Baan

Rozana Montiel + Dellekamp Arquitectos, Vacio Circular. Masterplan, pianta, sezione. © Rozana Montiel + Dellekamp Arquitectos



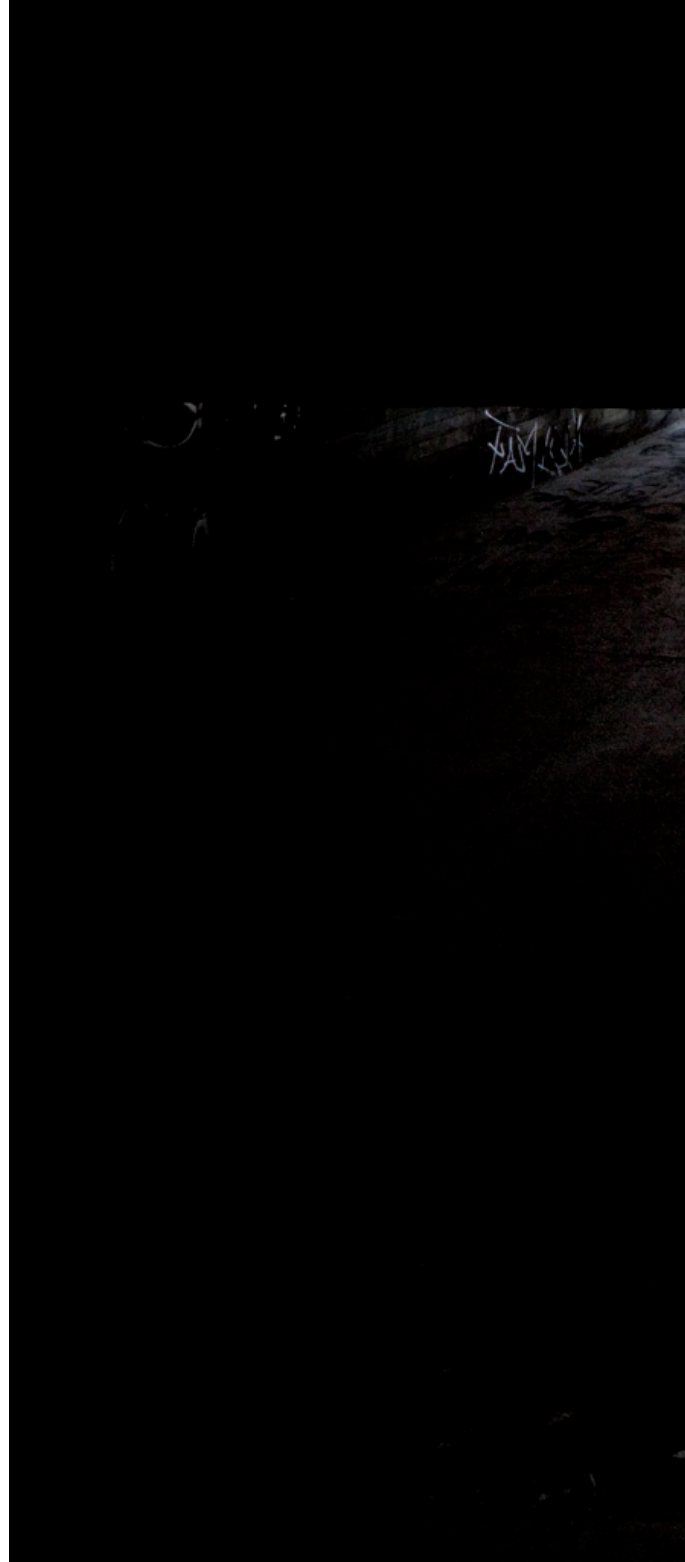
0 5 10m



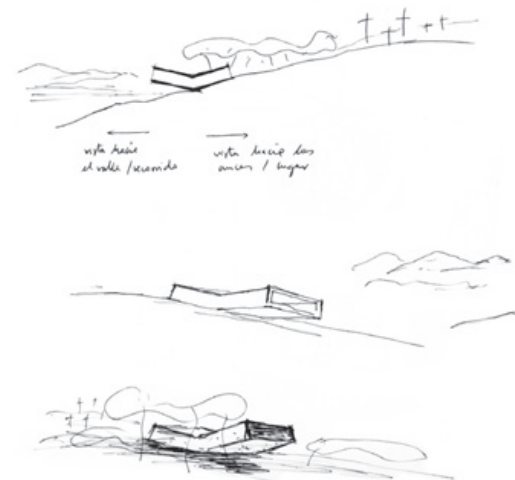


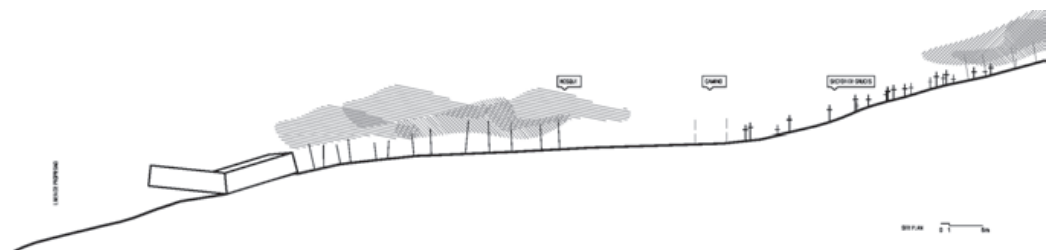
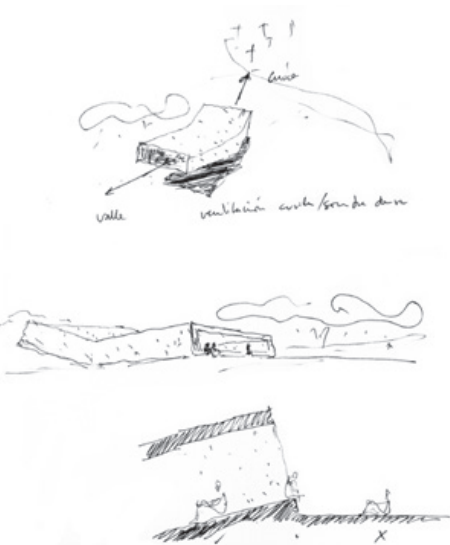
Strada di pellegrinaggio tra Ameca e Talpa de Allende, Mexico
Tatiana Bilbao, Dellekamp Arquitectos
Persorso: 117 km
Realizzazione: 2008-2010

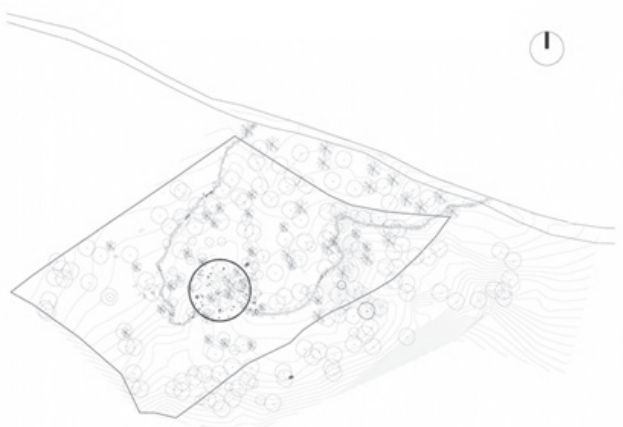
Curatorial Team: Tatiana Bilbao, Dellekamp Arquitectos.
Masterplan and Project Coordination: Rozana Montiel.
Architects: Alejandro Aravena and Elemental (Chile), Luis Aldrete (Mexico), Tatiana Bilbao (Mexico), Dellekamp Arquitectos (Mexico), Christ&Gantenbein AG (Switzerland), HHF (Switzerland), Periférica-Currently Rozana Montiel Estudio de Arquitectura (Mexico) and Ai Weiwei/ Fake Design (China)
Client: Secretaria de Turismo de Jalisco/Industrial Design: Emiliano Godoy
Ecology of Landscape: TOA
Graphic Design: Omar Orlaineta
Model: Rodolfo Díaz Cervantes
Photos: Iwan Baan

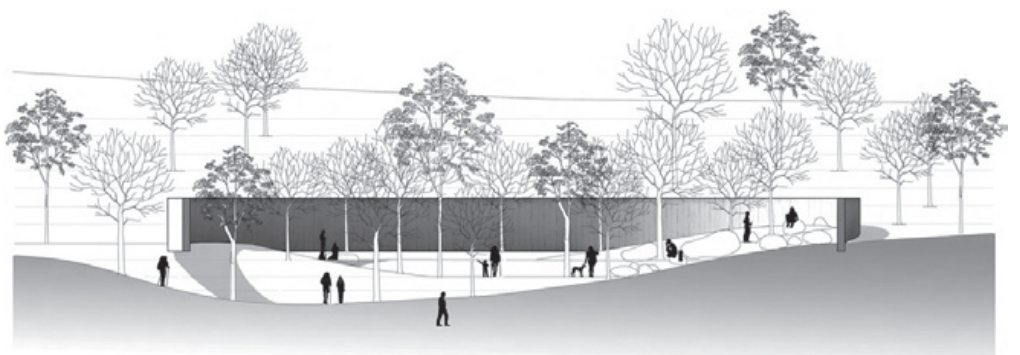


para Mexico: un mirador es poner la mano en la frente para hacerle sombra a los ojos









The ancient illustrated cadaster *Stati, domini, città, terre e castella dei serenissimi duchi e prencipi Della Rovere tratti dal naturale* by Francesco Mingucci da Pesaro is the inventory of the Barberini family's possessions in which, in 1626, the painter from Pesaro described the character of the hillside villages in the area between the Marchigian Apennines and the Adriatic Sea, emphasising the connection and correspondence of urban settlements to the morphology of the land.

I castelli dei Della Rovere ritratti da Francesco Mingucci da Pesaro *The castles of the Della Rovere family depicted by Francesco Mingucci from Pesaro*

Gabriele Bartocci

Il manoscritto *Stati, domini, città, terre e castella dei serenissimi duchi e prencipi Della Rovere tratti dal naturale* da Francesco Mingucci da Pesaro datato 2 aprile 1626 è il cabreo, che il pittore marchigiano donò a papa Urbano VIII, dei possedimenti della famiglia roveresca ereditati dal pontefice romano con un atto di devoluzione nel secondo decennio del XVII secolo.

L'opera pittorica è una raccolta di centoquaranta disegni a tecnica mista (penna, tempera e acquarello), vedute di insediamenti rurali e incastellamenti compresi nella porzione di territorio tra l'Appennino umbro-marchigiano e il mare Adriatico che, insieme ai due manoscritti dal titolo *Fiori diversi tratti al naturale* e *Uccelli diversi coloriti al naturale* costituisce la trilogia dei codici miniati che nel periodo più fervido dell'editoria romana illustrata seicentesca la famiglia Barberini commissionò all'artista pesarese.

Durante l'intensa attività di mecenatismo intrapresa da Urbano VIII nella prima metà del Seicento, Mingucci gravita nell'orbita barberiniana di pittori paesaggisti come Nicolas Poussin, Andrea Camassei, Andrea Sacchi, Claude Lorrain e di autori di opere a soggetti botanici e naturalistici, distinguendosi, nell'ambito culturale romano, per aver composto un inventario pittorico che risulta essere a metà tra il rilievo figurato degli incastellamenti papali e la loro interpretazione tipologica.

Il cabreo, rispetto ad altri manoscritti coevi eseguiti con la stessa finalità di rappresentare per monitorare i beni immobili, è privo sia della descrizione dei confini geografici e fondiari dei singoli insediamenti (ogni disegno è accompagnato da un testo che riporta i passaggi di proprietà del soggetto urbano) sia di planimetrie illustrative e disegni bidimensionali.

The manuscript *Stati, domini, città, terre e castella dei serenissimi duchi e prencipi Della Rovere tratti dal naturale* da Francesco Mingucci da Pesaro dated April 2 1626 is the illustrated cadaster, which the Marchigian painter offered to Pope Urban VIII, of the possessions of the Della Rovere family inherited by the Roman pontiff through bequeathment during the second decade of the 17th century.

This pictorial work is a collection of one hundred and forty mixed-technique (pen, tempera and watercolour) drawings consisting of views of rural settlements and fortified villages from that part of the territory located between the Umbrian-Marchigian Apennines and the Adriatic Sea, which, together with the two manuscripts entitled *Fiori diversi tratti al naturale* and *Uccelli diversi coloriti al naturale* constitute the trilogy of illustrated manuscripts which the Barberini family commissioned from the artist from Pesaro during the most intense period of 17th century illustrated Roman publishing.

During the intense patronage activity undertaken by Urban VIII in the first half of the 17th century, Mingucci gravitated around the Barberini milieu of landscape painters such as Nicolas Poussin, Andrea Camassei, Andrea Sacchi, Claude Lorrain and of painters of works with botanical and naturalistic subjects, distinguishing himself, in the Roman cultural sphere, for having composed a pictorial inventory that lies somewhere between the figurative survey of papal encastellations and their typological interpretation.

The illustrated cadaster, or *cabreo*, compared to other contemporary manuscripts executed for the same purpose of using visual representation for monitoring real estate, lacks both the description of the geographic and land boundaries of individual settlements (each drawing is accompanied by a text reporting any transfers of ownership), as well as illustrative plans and two-dimensional drawings.



TAV. N. 4
 Stati dei Serenissimi Della Rovere
 Penna, acquerello e tempera

Tavole tratte da:
 Stati, Domini, Città, Terre, e Castella dei Serenissimi Duchi,
 e Principi Della Rovere tratti dal naturale da Francesco
 Mingucci da Pesaro
 ms. Barberiniano Latino 4434
 Fondo Barberini, Biblioteca Apostolica Vaticana



TAV. N. 135
Apecchio
Penna, acquerello e tempera

La prima tavola che compare nel volume è una vista prospettica generale, una veduta ideale, a volo d'uccello, del territorio collinare visto dal mare punteggiato dalle città di dominio papale, una sorta di indice figurato delle proprietà che anticipa la sequenza di oltre cento soggetti urbani ritratti «dal naturale». La moderatezza del contesto geografico dovuta all'omogeneità e all'uniformità morfologica dei colli, dipinti nella tavola ciascuno con il poggio coronato da un nucleo fortificato, rappresenta il tratto caratteriale che Mingucci rileva di questa porzione di paesaggio marchigiano e delle sue preesistenze ambientali. Nelle rappresentazioni dei borghi, che nel cabreo seguono alla vista generale, il pittore disegnerà con analoga compostezza anche la struttura urbana dei singoli insediamenti, ove la similitudine ed il livellamento tra il tessuto edilizio residenziale e le emergenze sembra riflettere la struttura orografica del territorio,

The first illustration of the volume is a general perspective view, an ideal, bird's-eye view of the hilly territory seen from the sea and scattered with the cities of under papal dominion, a sort of figurative index of properties that anticipates the sequence of more than one hundred urban subjects portrayed "dal naturale". The moderate nature of the geographical context due to the homogeneity and morphological uniformity of the hills, each painted with the hillock crowned by a fortified nucleus, represents the characteristic trait that Mingucci observes in this section of the Marchigian landscape and its existing environmental features. In the representation of the villages, which in the illustrated cadastral come after the general view, the painter draws with equal composure the urban structure of the individual settlements. The similarity and leveling between the residential built fabric and the outstanding landmarks seems to reflect the orographic struc-



TAV. N. 80
 Frontone
 Penna, acquerello e tempera

trasponendo nell'immagine della città l'immagine del suo contesto naturale, confermando ciò che Guido Piovene, nel suo *Viaggio in Italia* del 1957 sostenne a proposito dell'esistenza di un carattere marchigiano e della sua profonda corrispondenza tra gli animi e il paesaggio: «È dolce, serena, patetica, priva di punte» scrive riferendosi alla campagna marchigiana, « [...] È il prototipo del paesaggio idillico e pastorale. Qui abbiamo l'esempio più integro di quel paesaggio medio, dolce, senza mollezza, equilibrato, moderato, quasi che l'uomo ne avesse fornito il disegno»¹.

Mingucci dipinge ciascun insediamento come l'apice di condensazione del colle dal quale l'organismo urbano emerge come un increspamento della sua sommità, marcando così il sodalizio tra natura e architettura, tra topografia e tipologia. Il monte, raffigurato come il tronco di un albero reciso, è sia basamento che

ture of the territory, transposing the image of the natural context into the image of the city, confirming what Guido Piovene affirmed in his 1957 *Viaggio in Italia* concerning the existence of a Marchigian character and the profound correspondence within it of the landscape and the souls that inhabit it: "È dolce, serena, patetica, priva di punte" he writes referring to the Marche countryside, "[...] È il prototipo del paesaggio idillico e pastorale. Qui abbiamo l'esempio più integro di quel paesaggio medio, dolce, senza mollezza, equilibrato, moderato, quasi che l'uomo ne avesse fornito il disegno"¹.

Mingucci painted every settlement as the apex of condensation of the hill from which the urban organism emerges like a ripple on its summit, thus highlighting the marriage between nature and architecture, between topography and typology. The hill, depicted as the stump of a tree, is both pedestal and container, the hive in



TAV. N. 112
Mondavio
Penna, acquerello e tempera

contenitore, l'alveo all'interno del quale la città sembra radicarsi, custodita dentro una cerchia di mura disegnate come il prolungamento delle pendici rocciose dell'altura collinare.

Nella costruzione dell'immagine l'artista pone al centro dell'acquerello la porta di accesso al paese rappresentando in primo piano la viabilità che, nella narrazione della scena dipinta, guida l'osservatore lungo un percorso che dal territorio confluisce nell'incastellamento, senza soluzione di continuità.

La porta, incisione del coronamento della montagna, rappresenta il giunto che unifica il contesto cittadino con quello contadino, la soglia che filtra il paesaggio nella città fondendo il costruito nella dimensione agraria dell'ambiente circostante.

Il pittore sembra ritrarre ogni città dal colle di fronte, ponendo il punto di vista dell'ambientazione scenica all'altezza della cimasa del circuito murario, così da farci intravedere l'assetto urbanistico e la sua impostazione interna.

which the city seems to extend its roots, protected within a circle of walls designed as the extension of the rocky slopes of the hills. In the construction of the image, the artist placed at the centre of the watercolour the gateway to the hamlet, thus representing in the foreground the road system, which in the narrative of the painted scene guides the observer along a path which, traversing the territory without interruption, reaches the fortified village.

The gate, piercing the crowning of the hill, represents the connection between the city and the countryside, the threshold that filters the landscape into the city, merging the built environment into the surrounding agrarian context.

The painter seems to depict every town from a hill opposite to it, placing the point of view of the scenic setting at the height of the cymatium of the circuit of walls, thus allowing the viewer to catch a glimpse of the urban layout and its internal setting.

An apparent coincidence emerges from the series of watercolours,



TAV. N. 51
Sasso Corbaro
Penna, acquerello e tempera

Dalla sequenza degli acquerelli emerge un'apparente coincidenza, una ripetizione delle componenti architettoniche che conformano i centri urbani, che in realtà esalta le loro specificità. Le mura a scarpa, così come l'incasato e gli edifici speciali, sono dipinti con la stessa grana e tonalità materica, quella del laterizio rosato locale, conferendo così al paese l'omogeneità di un compatto e uniforme nucleo architettonico fortificato.

Mingucci rappresenta gli incastellamenti con il tessuto edilizio affiorante, oppure nettamente emergente dalle mura perimetrali, definendo così una doppia tipologia del principio insediativo del borgo marchigiano di collina, fondato sulla costruzione delle città su poggio in piano e su poggio in rilievo.

Nel primo caso l'impianto urbano è rigido e regolare, sviluppato lungo un asse rettilineo principale, in quota, dal quale si diramano, a pettine, i percorsi secondari paralleli tra loro. È il caso emblematico di Mondavio di cui l'artista pesarese disegna il

a repetition of the architectural components of the urban centres, which ultimately exalts their specific traits.

The scarp walls, as well as the embrasure and special buildings, are painted with the same textural grain and hue, that of the local pink brick, thus giving the village the homogeneity of a compact and uniform fortified architectural nucleus.

Mingucci depicts the encastellations either with the building fabric slightly surfacing, or else clearly emerging from the circle of walls, thus defining a dual typology for the settlement principle of the Marchigian hill town, founded on the construction of towns on flat or raised hillocks.

In the first case the urban layout, rigid and regular, develops along a main elevated rectilinear axis, from which secondary paths branch off, parallel to each other, in a comb-like fashion. This is the emblematic example of Mondavio, of which the artist from Pesaro depicted the southwest front, outlining the



TAV. N. 46
Mondi Fabbro
Penna, acquerello e tempera

fronte sud-ovest delineando la frammentazione delle testate degli otto isolati afferenti ortogonalmente a via Roma.

Nel secondo caso l'impianto è irregolare e consegue all'andamento delle isoipse del terreno.

L'asse principale è una strada di crinale, curvilinea, matrice di un impianto 'a fuso' costituito da percorsi semiellittici o semicirculari che, da monte a valle, si riverberano, replicando l'andamento della strada dorsale.

È l'esempio di Sassocorvaro di cui Mingucci ci mostra, anche in questa tavola, il fianco sudoccidentale. Qui, rispetto all'acquerello di Mondavio, il pittore non disegna testate frammentate ma rileva lunghi e distesi corpi di fabbrica, settori di residenze, a sviluppo longitudinale, privi di assi trasversali, che seguono le curve di livello; si tratta dei fronti di via Crescentini, di via Doria e di Vicolo della Croce, quest'ultimo appodato alle mura e innestato nello zoccolo basamentale della città così da sancire

fragmentation of the extremities of the eight blocks of buildings orthogonally connected to Via Roma.

In the second case, the layout is irregular and follows the isohypses of the terrain.

The main axis is a curving ridge road, the matrix of a 'spindle-like' layout consisting of semi-elliptical or semicircular paths which reverberate from top to bottom, replicating the course of the ridge road.

This is the example of Sassocorvaro, of which Mingucci also depicts the southwestern flank. Unlike the case of Mondavio, the painter here does not depict fragmented extremities, but rather long and supine buildings, longitudinal sections of residences, without transverse axes, which follow the contour lines; these are the fronts of via Crescentini, via Doria and Vicolo della Croce, the last adjacent to the walls and attached to the base of the city, thus ratifying the union between rocky crag and building, between land and house.



TAV. N. 79
 Feniglio
 Penna, acquerello e tempera

l'unione tra lo scoglio di pietra e l'edificio, tra la terra e la casa. In alcune rappresentazioni, come quella del castello di Feniglio, di Caresto, di Apecchio, di Montefabbro, al centro dell'edificato si eleva un'emergenza, disegnata come una propaggine del tessuto urbano intorno alla quale si impenna l'impianto del borgo; il caposaldo, una torre, un campanile, l'altana di un palazzo, dichiara l'ubicazione della piazza principale del paese che, ancora oggi, costituisce il punto di condensamento del suo assetto urbanistico contemporaneo.

Nel comporre l'inventario delle proprietà immobiliari, Mingucci ci restituisce anche la struttura del contesto agrario di ogni incastellamento, la cui tessitura dell'ordito dei campi, in molti casi è rinvenibile, oggi, nelle matrici generali delle arature dei piani di campagna.

Paradigma della corrispondenza del nuovo contado con l'antico è l'incastellamento di Montebello intorno al quale il pittore, nella

In some representations, for example in those of the castle of Feniglio, of Caresto, Apecchio, and Montefabbro, a spire stands at the centre of the settlement, drawn as an extension of the urban fabric around which the layout of the village pivots; a citadel, a tower, a belfry, or the rooftop of a palace declares the location of the town's main square which, even today, is the core of its contemporary urban layout.

In composing the inventory of the real estate properties, Mingucci also depicted the structure of the agricultural context of each fortified village, whose ploughing patterns, in many cases can still be found unchanged today.

Montebello is paradigmatic of the continuity between the ancient and contemporary countrysides. In the northwest section of the panel the painter depicted in detail two large patterns of rows, one above, orthogonal and adjacent to the ridge road, the other below, parallel to the road itself.



TAV. N. 116
M. Bello
Penna, acquerello e tempera

tavola, nella porzione nord-ovest ritrae dettagliatamente due grandi ordini di filari, uno posto a monte, ortogonale e prossimo alla strada di crinale, l'altro posto a valle, parallelo alla strada stessa. Gli allineamenti del primo ordito corrispondono ai filari degli uliveti che oggi giacciono perpendicolari a via Montebello, quelli del secondo ordito coincidono con l'andamento delle arature a valle, parallele alla strada provinciale.

La ragione della conservazione dell'integrità di questa porzione di paesaggio marchigiano sta nella sua posizione fisica, che, ancora oggi, fuori mano dalle grandi vie di comunicazione, ha consentito al territorio di durare più a lungo e di mantenere intatta la sua specificità geografica e architettonica.

La sollecitazione e la dimensione domestica degli insediamenti urbani dipinti da Francesco Mingucci sono continuate a permanere nella città contemporanea, nelle architetture civili, nelle

The alignments of the first pattern correspond to the rows of olive trees which today stand perpendicularly to via Montebello, whereas those of the second pattern coincide with the ploughed fields below, parallel to the provincial road.

The reason for the preservation of the integrity of this section of the Marchigian landscape lies in its physical location which, being still today far from any major communication routes, has permitted the area to remain unchanged for a longer time and to keep its geographical and architectural specificities intact.

The domestic dimension of the urban settlements painted by Francesco Mingucci have continued to persist in the contemporary city, in the civic architectures, in the small industries, in the universities and in the almost family-run publishing houses, in the medium-sized, quasi-artisanal, agricultural estates, thanks to the transmission of genetic codes that confirm the civilised ap-



TAV. N. 113
 San Costanzo
 Penna, acquerello e tempera

piccole industrie, nelle università e nelle case editrici a gestione quasi familiare, nelle tenute agricole di media ampiezza dal carattere artigianale, grazie alla trasmissione di codici genetici che confermano l'aria civile e la scala modesta delle cose rilevate nel cabreo, dall'artista pesarese, quattro secoli fa.

¹ G. Piovone, *Viaggio in Italia*, Bandini & Castoldi, Milano 1993, p. 508.

pearance and the modest scale of the elements described in the illustrated cadaster by the artist from Pesaro, four centuries ago.

Translation by Luis Gatt

¹ G. Piovone, *Viaggio in Italia*, Bandini & Castoldi, Milano 1993, p. 508. Writing about the Marchigian countryside, Guido Piovone writes: "It is sweet, serene, moving, lacking in high-points [...] It is the prototype of the idyllic and pastoral landscape. Here we have the most complete and intact example of that average landscape which is gentle without being soft, balanced, moderate, almost as if man had provided the design".



TAV. N. 89
S. Hippolito
Penna, acquerello e tempera



TAV. N. 137
Caresto
Penna, acquerello e tempera

All the parts of the small cottage designed by the Sirens on the Lingonsö island bare the rules imposed by Nature on the building. The platform resumed from the traditional constructive techniques is the element that resolves the connection with the soil and the site. The cleverness of the designers transforms the element from functional to symbolic, turning the platform into a stage for daylife. The Pavilion synthetically reveals the same scheme where the platform draws a horizontal line in continuity with the sea and the boundary of the space is Nature itself.



Kaija e Heikki Siren

Casa e padiglione a Lingonsö, Finlandia House and pavilion in Lingonsö, Finland

Chiara De Felice

In questa terra aspra, per secoli percorsa dalle battaglie e dagli scontri messi in atto dalle due forze contrapposte dell'Occidente e dell'Oriente – Svezia e Russia – ambita per la sua natura di confine, occupata e contesa, ma mai realmente annessa – né con la brutta violenza dell'invasione, né con la grazia dell'inclusione – solo alcuni segni di più o meno diluite influenze sono stati capaci di scalfire la roccia finlandese. Una storia di scorribande che ha lasciato molte tracce e certamente un certo numero di architetture che tuttavia raramente hanno riflesso lo spirito locale.

Spesso è facile leggere la struttura di un paesaggio alla luce della storia di un paese, dove le relazioni e i rapporti di forza tra le parti hanno determinato la forma e i codici espressivi. Diversamente si guarda a una terra di frontiera, dove le forze dispiegate non erano volte a stabilire gerarchie o a dominare la popolazione, quanto a presidiare il territorio e a trattenere il nemico ben oltre il confine.

Fatta eccezione per alcuni episodi – esemplare quello ottocentesco di Helsinki capitale – in queste regioni strategicamente reiette, le costruzioni di maggior rilevanza non hanno risposto quasi mai a un'aspirazione politica o a un intento pedagogico, ma piuttosto a questioni di necessità risolte ricorrendo a tipologie e canoni estetici familiari al paese importatore.

Per queste ragioni, come ci fa notare Sir James Richards¹, non è possibile paragonare il disegno di un paesaggio generato, ad esempio, dalla presenza di un palazzo signorile – inteso nell'insieme del sistema insediativo che gli è subordinato, dell'atto d'ordine che impone all'intorno – con quello generato dagli

In this rugged land, for centuries the stage of battles and clashes between the two opposing forces of West and East – Sweden and Russia – coveted for its nature as a border, occupied and disputed, but never really annexed - not with the brute violence of an invasion, nor through the grace of inclusion – only a few signs of more or less diluted influence were able to leave their mark on the Finnish rock. A history of raids that left many traces and a certain number of architectures which, however, rarely reflected the local spirit.

It is often easy to read the structure of a landscape in the light of the history of a country where the relationships and power relations between the parts involved have determined the form and the codes of expression. The situation is different in a land of frontier, where the forces deployed are not aimed at establishing hierarchies or dominating the population, but rather at controlling the territory and keeping the enemy well beyond the border.

With the exception of a few cases – one example is that of the 19th century capital Helsinki – in these strategically marginal lands, the most important constructions rarely responded to political aspirations or educational intentions, but rather to need-related issues, and were resolved by recurring to types and aesthetic canons common to the nation that imported them.

For these reasons, as Sir James Richards points out¹, it is not possible to compare the design of a landscape generated, for example, by the presence of a noble palace – understood as part of the settlement system which is subordinate to it, to the ordering action it imposes on its surroundings – with the landscape generated by the presence of the oldest and most relevant



insediamenti degli edifici più antichi e di maggior rilevanza che si trovano sul territorio finlandese.

Queste fabbriche, tra le quali Richards richiama le fortezze, sono state prevalentemente presidi militari e non dimore disegnate per evocare la forza di un nome o la potenza di una famiglia, di fatto disinteressate dall'imporre una conveniente geometria al territorio.

Là dove il palazzo, il castello o la villa hanno un peso programmatico, politico e culturale, il territorio risulta plasmato e traduce la piramide di gerarchie sociali in consuetudini formali docilmente rispettate fino negli edifici minori. Diversamente in Finlandia, la distanza tra il grande edificio pubblico e il tessuto insediativo circostante appare più netta per l'assenza di una scala sociale che non appartiene alla storia di questo paese. Il corpo della città riduce repentinamente i toni espressivi, lasciando tutta la tensione della propria bellezza alla verità della costruzione spontanea.

Non sarebbe corretto negare a questi elementi di 'importazione' il loro contributo alla creazione dell'immagine collettiva di questo paese. Tuttavia, fino all'epoca della ricostruzione nel secondo dopo guerra, il carattere finlandese non si esprime nell'architettura di grande scala, quella della città, che fino ad allora restituisce un'immagine ereditata. Al contrario, la piccola scala dell'abitare offre campo di interpretazione dell'identità locale, capace poi di trascinare tutta l'architettura nazionale.

Nel formicaio delle isole finlandesi a ovest di Helsinki, l'arcipelago di Barosund riflette le sue coste petrose tra gli specchi neri del Mar Baltico in un caotico e continuo alternarsi tra terra e acqua, residui di crosta terrestre in perpetua trasformazione. Solo le foreste rompono la superficie della roccia e definiscono la linea verticale di un quadro perlopiù dominato dall'orizzonte.

Sull'isola di Lingonsö, gli architetti Kaija e Heikki Siren individuano il luogo per la loro casa di vacanze: uno spazio che nella tradizione finlandese acquista i caratteri di una vera e propria tipologia. Il tema della residenza estiva intreccia in sé le risposte a molte questioni: certamente climatiche, permettendo di godere della natura durante la breve stagione estiva; in parte sociali, avendo a suo tempo rappresentato lo status symbol della nuova classe borghese; culturali, concretizzando la suggestione romantica del vernacolare; ma soprattutto, la casa di vacanza diventa evocazione di un profondo quanto inconscio legame con il mondo dell'ordinario, dell'infantile e del primitivo così fortemente sentito nella cultura locale.

Il progetto della coppia di architetti esprime l'attitudine nordica a cercare un'unione col contesto naturale, un modo di tessere una relazione con ciò che sta intorno tanto distante dall'architettura delle aree meridionali del mondo, dove il manufatto si pone come oggetto 'altro' e stabilisce col contesto un equilibrio fatto di forze contrapposte.

Sull'isola la natura detta le regole della costruzione. Dapprima ipotizzata sul fronte sud, la crudezza degli elementi costringe gli architetti a spostare la loro attenzione sul versante nord: qui la costa è meno impervia e i venti spirano con minor violenza.

Il primo vincolo è imposto dal mare che obbliga a trovare il punto adeguato di attracco; la casa nasce dall'acqua, da un piccolo molo, quasi un cordone ombelicale che lascia scivolare sulla riva l'organismo nascente.

I primi volumi dell'insediamento, costruito nel 1965 e formato da due corpi principali e la sauna, cercano posto tra le rocce appiattite, come scolopendre annidate tra i massi; trovano spazio naturalmente, con i loro profili netti, nonostante la rude naturalezza del legno, le ombre degli oggetti, le superfici cangianti delle finestre su cui si riflette il cielo.

buildings found on Finnish territory.

These buildings, among which Richards includes fortresses, were predominantly military strongholds and were neither designed to evoke the force of a name or the power of a family, not to impose a convenient geometry onto the territory.

Where the palace, castle, or mansion have a programmatic, political, and cultural presence, the land is shaped in a way that translates the pyramid of social hierarchies into formal traditions which are tamely adhered to, all the way down to the minor buildings.

In Finland, however, the distance between the large public building and the surrounding settlement fabric appears sharper due to the absence of a social scale which does not belong to the history of this country. The corpus of the city abruptly reduces the expressive tones, leaving all the tension of its beauty to the truth of spontaneous construction.

It would not be correct to deny the contribution of these 'imported' elements to the collective image of the country. However, until the reconstruction which took place after World War II, the Finnish character had not expressed itself in large-scale architectures, those of the city, which until then reflected an inherited image. It is the small-scale of residential dwellings instead that offers a field for interpreting the local identity, and which in turn is capable of driving the whole of national architecture.

Among the multitude of Finnish islands west of Helsinki, the Barosund archipelago reflects its stony shores among the black mirrors of the Baltic Sea in a chaotic and continuous alternation of land and water, remnants of the earth's crust in perpetual transformation. Only the forests pierce the surface of the rock and determine the vertical line of an image mostly dominated by the horizon.

On the island of Lingonsö, architects Kaija and Heikki Siren identified a place for their holiday home: a space which in the Finnish tradition acquires the features of a true and proper typology.

The theme of the summer house carries with it the answers to many questions: certainly related to the climate, which allows enjoying nature during the brief summer season; partly social, since it long represented the status symbol of the new bourgeois class; cultural, since it crystallises the romantic fascination with the vernacular; but most of all the holiday home becomes the evocation of a deep, albeit unconscious connection with the world of the ordinary, the childlike and the primitive, so strongly felt in the local culture.

The project by the couple of architects expresses the Nordic tendency to seek a union with the natural context, a way of weaving a relationship with the surrounding context that is so different from architecture in southern lands, where the building is devised as a separate object, as an 'other', and establishes a balance with the context that is based on opposing forces.

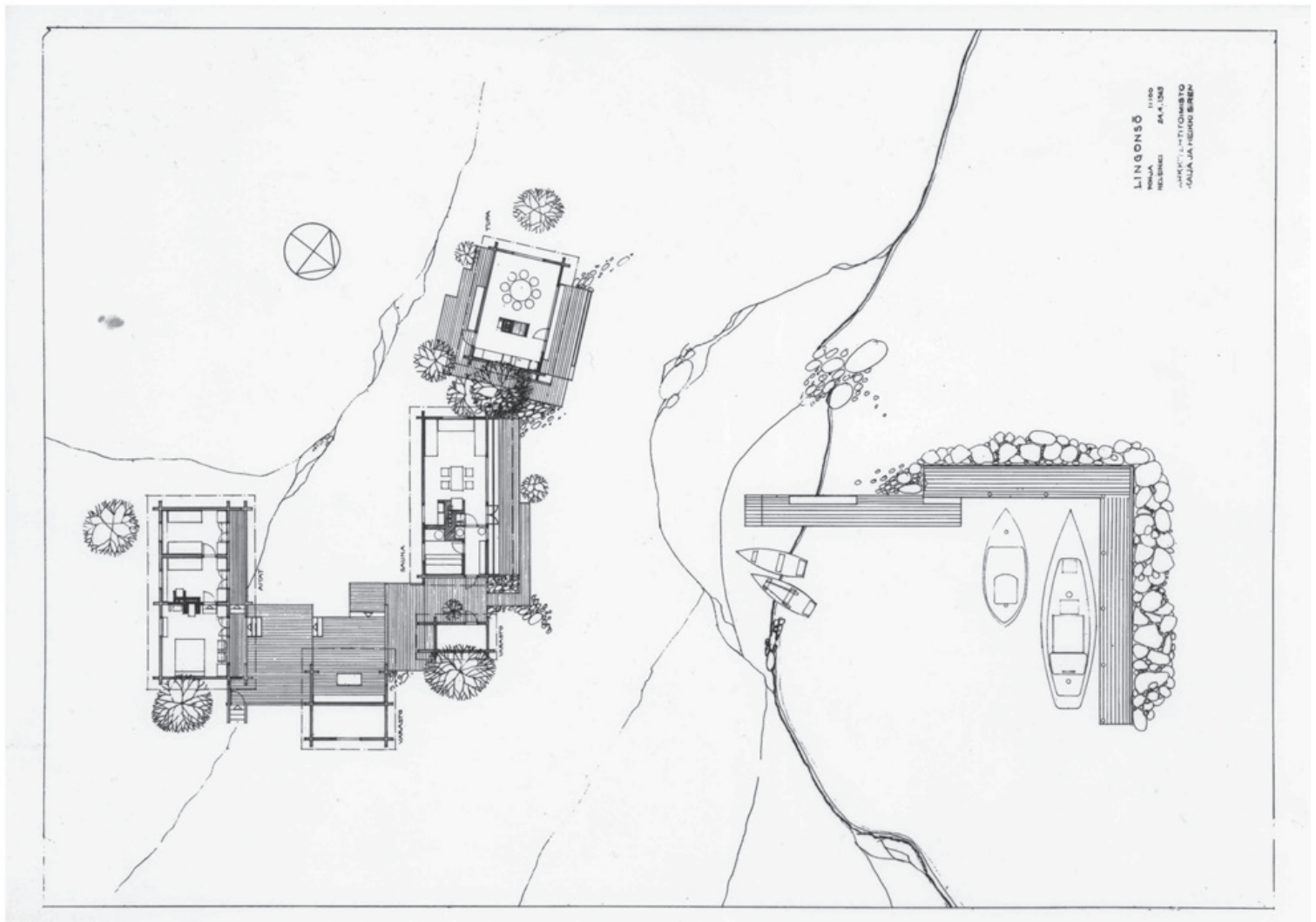
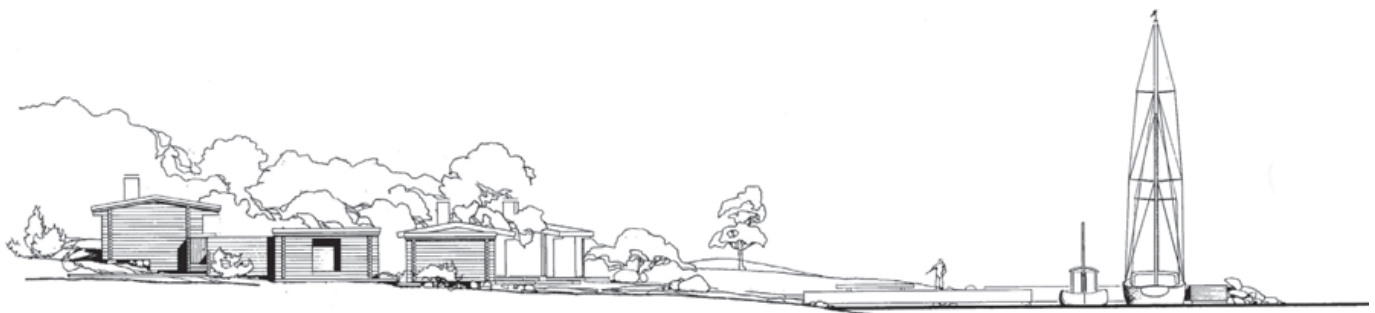
On the island it is nature that dictates the rules of the construction. First imagined on the southern front, the harshness of the elements forced the architects to move their project onto the north, where the coast is less inaccessible, the rocks are less craggy and the winds blow with less force.

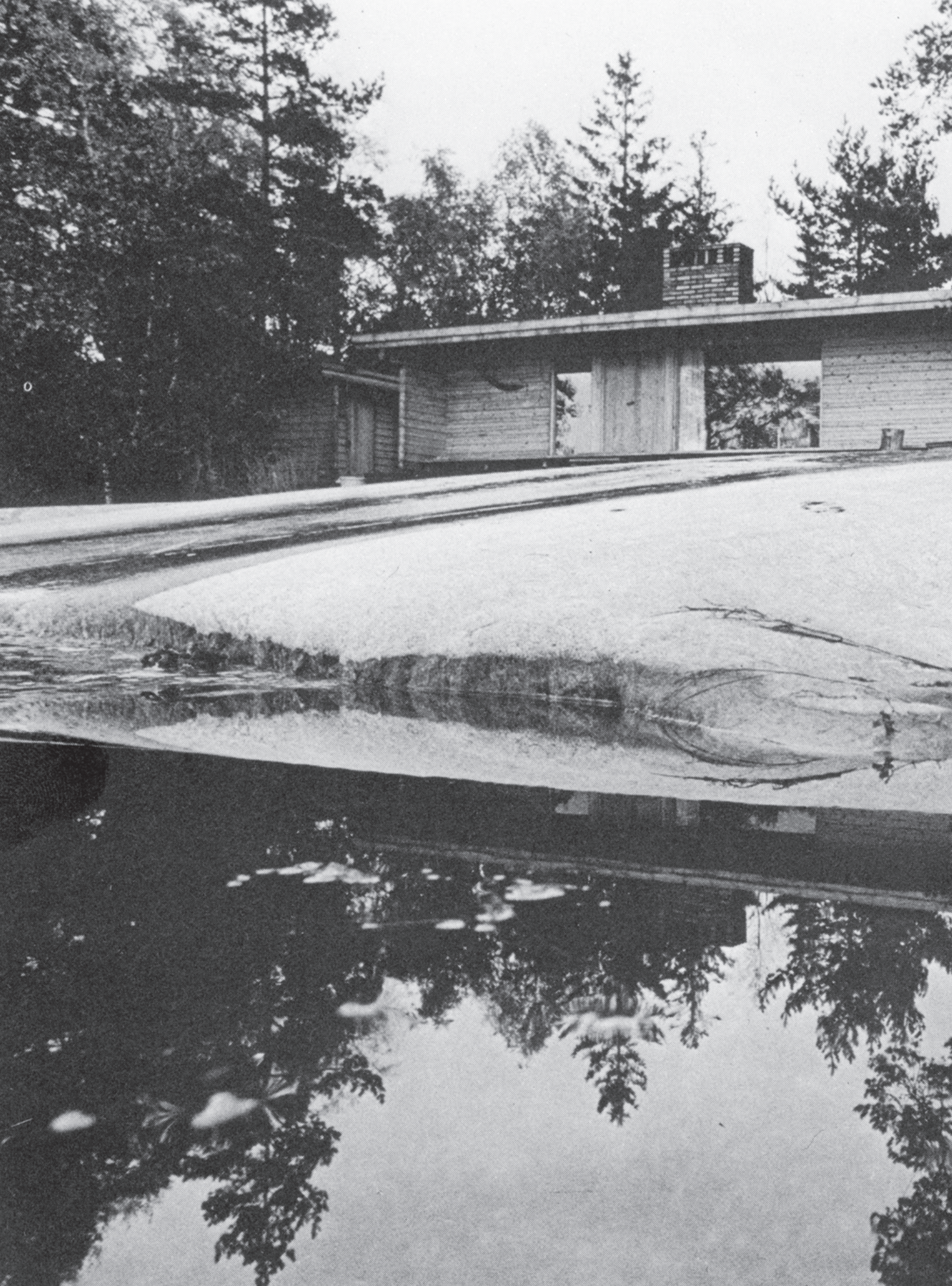
The first constraint is imposed by the sea, which compels the architects to find an adequate place for mooring; the house originates in the water, from a small dock, almost an umbilical cord that allows the new organism to slide from there onto the shore.

The first volumes of the settlement (the first nucleus, formed by two main structures and the sauna, was built in 1965) find their place among the flattened rocks, like centipedes nestled among the boulders, they find space naturally, with their sharp profiles, despite the roughness of the wood, the shadows of the overhangs, and the shimmering surfaces of the large windows on which the sky is reflected.

pp. 114-115
Planimetria dell'isola di Ligonsò,
ricostruzione: Elia Menicagli
Vista dalla loggia verso ovest
p. 117
Planimetria e prospetto est dell'abitazione
pp. 118-119
Fronte nord
p. 121
Il padiglione sulle rocce della riva sud
Pianta prospetti e sezione del padiglione
pp. 122-123
La cappella guarda verso il mare aperto
pp. 124-125
Immagine della vita dentro il padiglione

Foto per gentile concessione della famiglia Siren







La roccia stabilisce i limiti di questa convivenza; rifiuta la violenza del solco di fondazione e impone alla composizione di prendere vita a partire dal basamento, elemento trasversale di tutta l'architettura, proprio come descritto da Utzon², sapiente consuetudine costruttiva utile a proteggere lo spazio interno dalle asperità del terreno, ma soprattutto potente atto simbolico attraverso cui è stabilito il piano di equilibrio, la linea orizzontale dell'azione, la soglia.

Il basamento, composto da pedane di legno poste a differenti quote, corre sotto tutti gli edifici, tenendo insieme gli elementi anche quando, negli anni successivi (fino al 1969), la casa si trasforma e, come un organismo vivente, cresce al crescere della vita che la abita. I volumi si articolano in forma di 'L' a partire dalla sauna, organizzandosi intorno al vuoto di una corte, secondo la tipologia tradizionale, già sperimentata anche da Aalto, della casa rurale finlandese.

Gli spazi sono quelli essenziali di un *mökki*³, dove il gioco del vivere con poco riduce tutto all'essenziale: focolare, sauna, giaciglio. Lo schema sintetico della costruzione dei Siren porta con sé la grazia di un'opera modesta, ordinaria nel suo servire alla vita, straordinaria nel suo rapporto con l'intorno.

Ma è probabilmente nel più iconico degli spazi pensati dagli architetti che si sublima questa relazione tra l'idea del rifugio e la natura. Accettate tutte le limitazioni imposte dal luogo, pur avendo rinunciato a edificare l'intera casa sul fronte sud dell'isola, gli architetti decidono di costruire su questo versante un padiglione (*paviljonki* Lingonsö). L'edificio, nella sua scala minuta, incarna di fatto l'intuizione della casa che non è stata realizzata. Lo spazio minimo di questo luogo pensato quasi senza funzione, individuato tra i due elementi primari del basamento e della copertura sostenuta da tronchi d'albero, evoca tutta la forza dello spazio primitivo con la chiarezza di un'architettura di nitida modernità.

Anche in questo caso il basamento stacca il piccolo edificio da terra, ma questa volta, con stratagemma simile a quello usato da Mies nella casa Farnsworth, lo solleva quasi fino all'altezza dell'orizzonte, fino allo sguardo dell'osservatore, ponendo il piano di calpestio in continuità con la superficie del mare. Solo una volta entrati nel recinto invisibile tracciato dalla proiezione della copertura e dalla superficie leggera delle pareti di vetro, la linea dello sguardo viene portata di nuovo in basso, nello spazio scavato delle sedute che si fronteggiano. Accolti nel leggero scavo delle sedute, protetti dal piano di legno della copertura – forse memoria della primordiale capanna Sami, costituita da una tenda posta sopra una buca scavata nella terra e nella neve – circondati dalle manifestazioni del mondo esterno, qui, il tempo della vita coincide con quello della natura.

Il padiglione rappresenta per i Siren la restituzione spaziale di un'intuizione, la costruzione di un'idea di architettura che, come avrebbe detto Saarinen, possa servire a dare rifugio consentendo la vita dell'uomo sulla terra, ma allo stesso tempo a riempire di nobiltà la sua esistenza.

The rock determines the limits of this coexistence; it rejects the violence of the foundations and imposes on the composition the need to rise from a platform, transverse element of the whole architecture, precisely as described by Utzon, knowledgeable building tradition useful for protecting the interior space from the ruggedness of the terrain, but also a powerful symbolical act through which balance is established, the horizontal line on which the action takes place, the threshold.

The platform, made of wooden planks placed at varying levels, runs under all the buildings, keeping the elements together even when in later years (up to 1969), the house is transformed and, like a living organism, grows together with the life that inhabits it. The new volumes are articulated from the sauna in an L-shape, and arranged around the open space of a courtyard, in accordance with the traditional typology of the Finnish rural house, already experimented by Aalto.

The spaces are essentially those of a *mökki*³, where the game of living with little reduces everything to its most simple expression: hearth, sauna, mattress. The concise scheme of the Sirens' construction has the grace of a modest work, ordinary in its service to life, yet extraordinary in its relationship to its surroundings.

However, it is perhaps in the most iconic of the spaces designed by the architects that this relationship between the idea of the refuge and nature is sublimated. Although having accepted all the limitations imposed by the place, having given up on building the whole house on the southern shore, the architects decided to build on that side of the island a pavilion (*paviljonki* Lingonsö). The building, minute in scale, in fact embodies the intuition of the house that was not built. The minimal space of this place, devised almost without a function in mind, determined through the two primary elements of the platform and of the roof, supported at the four corners by logs, evokes the force of the primitive space with the clarity of a limpid modern architecture.

Also in this case the platform separates the small structure from the ground, yet on this occasion, with a device similar to that used by Mies at Farnsworth house, it raises it almost to the line of the horizon, until the gaze of the exterior observer, placing the planking level in continuity with the surface of the sea. Only once within the invisible enclosure traced by the projection of the roof and by the light surface of the glass walls, is the gaze directed down again, toward the hollowed-out space of the seats which face each other. Here, welcomed within the slight excavation of the seating, protected by the timber roof – perhaps a memory of the primordial Sami hut, which consisting of a tent placed over a hole dug into the earth and snow – and surrounded by the manifestations of the exterior world, the time of life coincides with that of nature.

This pavilion represented for the Sirens the spatial rendering of an intuition, the construction of an idea of architecture which, as Saarinen would have said, could serve to provide refuge, thus allowing the life of man on earth, but at the same time to give nobility to his existence.

Translation by Luis Gatt

¹ J.M. Richards, *Eight hundred years of Finnish architecture*, David and Charles Publishers, Newton Abbot 1978.

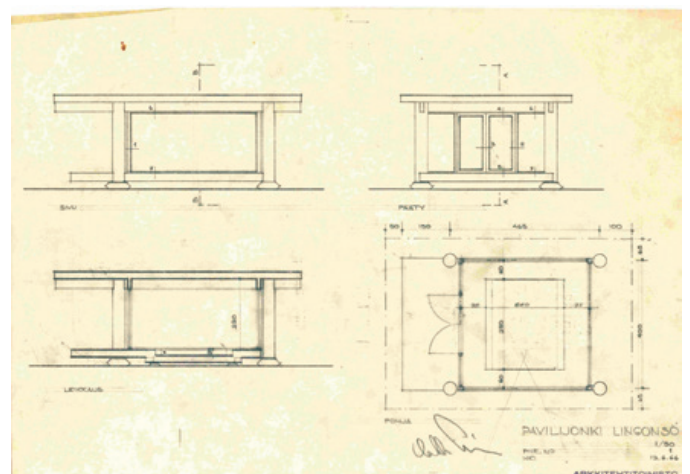
² J. Utzon, *Platforms and Plateaus: Idee di un architetto danese*, in J. Utzon, *Idee di Architettura. Scritti e conversazioni*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2011.

³ Il cottage finlandese.

¹ J.M. Richards, *Eight hundred years of Finnish architecture*, David & Charles Publisher, Newton Abbot 1978.

² J. Utzon, *Platforms and Plateaus: Idee di un architetto danese*, in J. Utzon, *Idee di Architettura. Scritti e conversazioni*, Christian Marinotti Edizioni, Milan 2011.

³ The Finnish cottage.











In 1973, in his role as director of the Regional Institute for the Protection of Monuments, Oton Jugovec designed the floating roof for the archaeological findings at the chapel of Saint Michael in Otok pri Dobravi, in Lower Carniola. Working with type, archetype and space, the Slovenian architect erected a new, iconic 'cabin' that emanates the force and purity of a poem written for this land.

Oton Jugovec

Copertura per i ritrovamenti archeologici di Otok pri Dobravi, Slovenia Floating roof for the archaeological findings in Otok pri Dobravi, Slovenia

Edoardo Cresci

Quando da Lubiana si viaggia in direzione sud-est, seguendo gli incastrati delle prime pendici dei Monti di Posavje con le Alpi Dinariche, si assiste al graduale schiudersi del paesaggio della Bassa Carniola. Un primo breve salire, poi una lunga lieve discesa accompagna il lento distendersi di un'orografia che va sempre più ammorbidendosi. Tutto è verde, un grande manto folto d'erba e boschi è minuziosamente cucito sui pendii. Come spilli, le costruzioni dell'uomo, sparse lungo le pieghe di questo tessuto, lo mantengono saldo e florido. Ogni casa è eretta con lo scopo di prendersi cura della terra. Fienili, forse lo erano, costruiti con nient'altro che il legno offerto dai boschi vicini, nel modo più semplice possibile, da tempo immemore. Si avvanza, si addolciscono i fianchi verdeggianti, ogni costruzione è la costruzione di un tetto. Tutto è tettonica. La presenza delle forme delle cose intreccia una tensione verso una lontananza di nostalgia che non ha niente di indefinito, ma è invece risolta in un nitido incastro, apparentemente perfetto, tra uomo e natura. Si giunge a Novo Mesto, il paesaggio si dilata fino ad appiattirsi totalmente nell'ampia piana coltivata del Fiume Krka, ai piedi dei Monti Gorjanci.

Awaiting the plough. My thoughts drift home
And seek familiar lines in my memory¹

Nella primavera del 1944, tra i campi della Bassa Carniola, Oton Jugovec scrive queste parole sulla seta di un paracadute dell'esercito statunitense, poi le affida a un contadino di Predole affinché le porti all'amata, a Lubiana.

When travelling south-east from Ljubljana, following the recesses of the first slopes of the Posavje Hills as they meet the Dinaric Alps, one witnesses the gradual opening up of the landscape of Lower Carniola. A first short climb, then a long gentle descent accompanies the slow unfolding of an increasingly softening geography. Everything is green, and a great thick mantle of grass and woods meticulously blends into the slopes. Man's constructions, like pins placed along the folds of this fabric, keep it firm and thriving. Each house is built for the purpose of caring for the earth. Maybe barns, built with nothing but the timber from the nearby forests, in the simplest possible way, since times immemorial. As one moves forward, the greenery softens, each building is the construction of a roof. Everything is tectonics. The presence of the forms of things interweaves a tension towards a faraway sense of nostalgia that is no way indefinite, but rather resolved in an apparently perfect, clear-cut interlocking between man and nature. When one reaches Novo Mesto, the landscape dilates until it becomes completely flat in the wide cultivated plain of the Krka River at the foot of the Gorjanci Mountains.

Awaiting the plough. My thoughts drift home
And seek familiar lines in my memory¹.

In the spring of 1944, among the fields of Lower Carniola, Oton Jugovec wrote these words on the silk of an American army parachute, before giving them to a peasant from Predole so that he could deliver them to his beloved in Ljubljana.



L'anno successivo, appena rientrato in città una volta terminati i conflitti bellici, Jugovec: musicista, poeta, partigiano che aveva sognato un futuro da attore, abbandona tutto per studiare architettura. Circa venticinque anni più tardi Jugovec si troverà di nuovo lontano da casa, in Libia, dove per due anni possiamo immaginarlo, ancora una volta, cercare costantemente nella sua memoria le «linee familiari» non solo dei suoi cari, ma della sua terra, con la quale riuscirà a ricongiungersi nel 1969, anno in cui otterrà la posizione di direttore dell'Istituto regionale per la protezione dei monumenti di Lubiana. È un secondo ritorno che segna una seconda svolta nella vita di Jugovec e coincide con l'apertura della stagione più matura della sua opera, rappresentata al meglio dal progetto per la Copertura dei ritrovamenti archeologici di Otok pri Dobravi: un tetto ligneo tra i verdi campi della Bassa Carniola, quelli tra i quali molti anni prima aveva scritto la sua poesia *A spring evening* sulla seta del paracadute americano e sentito – vogliamo pensare – la chiamata dell'architettura.

Otok significa «isola», un tempo, infatti, quest'area del Comune di Šentjernej situata tra il villaggio di Drama e quello di Dobrava costituiva un'isola fluviale lungo il sinuoso percorso del Krka. In una posizione strategica lungo la strada romana che collegava Emona a Neviodunum, il *forum* di Otok pri Dobravi, già attivo nel I secolo d.C., conosce la sua massima fioritura nel Medioevo sotto il nome di Gutenwerth ('buona isola' in tedesco antico), divenendo, prima di essere completamente raso al suolo dai Turchi nel XV secolo e mai più ricostruito, una delle più importanti 'piazze' della Carniola².

Oggi, della vecchia Gutenwerth non rimane che una piccola chiesa con il suo cimitero, ricostruita nel Settecento, immersa tra i campi di fieno in prossimità di quello che un tempo era il porto dell'insediamento medievale di cui gli scavi archeologici, condotti a partire dal 1967 dal Museo Nazionale di Lubiana, sono riusciti ad avere nuovamente contezza, riportando alla luce le fondazioni di un secondo edificio sacro, circa 250 metri a sud-est del primo: una piccola cappella absidata di età romanica, probabilmente dedicata a San Michele, per la quale, Oton Jugovec, nel 1973, in qualità di direttore dell'Istituto regionale per la protezione dei monumenti, progetta una nuova copertura. Come nei più antichi templi greci, dove due colonne lignee disposte longitudinalmente al centro della cella usavano sorreggere una copertura a doppia falda³, qui, su due bassi pilastri rettangolari a sezione rastremata poggia una lunga trave che copre l'intera estensione della cappella e sostiene lo scheletro ligneo di due ampie falde, che prive di altri appoggi coprono le rovine. Tipo, archetipo, spazio.

Il tetto di Otok pri Dobravi è la reinvenzione di un tipo: il *kozolec*⁴. Jugovec sembra imitare liberamente la forma più semplice del caratteristico essiccatoio per il foraggio che costella larga parte del territorio sloveno, trovando, per i suoi elementi, combinazioni nuove tese a canonizzare un modello che possa reincarnare un rinnovato significato per questo tipo architettonico. Tale scelta è lontana dal desiderio di un mero, 'rispettoso', inserimento paesaggistico, il progetto architettonico è infatti intrapreso nell'arduo quanto necessario compito di trasformazione delle forme del passato in una loro definizione più avanzata, più adeguata al presente.

Al *kozolec*, rinvenuto parte costituente della struttura fisica e culturale del luogo, assunto come materiale preformato da un'esperienza collettiva di sé cosciente, si tenta di conferire una nuova forza rilevatrice, un rinnovato valore di rapporto rispetto alla sua conformazione e collocazione, senza che la collettività possa trovarsi davanti ad esse estranea o non in grado di riconoscere. Il punto non è la ripetizione di quanto vi

The following year, soon after returning to the city at the end of the war, Jugovec, who had been a musician, a poet and a partisan who had dreamed of becoming an actor, abandoned everything in order to study architecture. Approximately twenty-five years later Jugovec would find himself once again far away from home, in Libya for two years, where we can imagine him once again constantly searching his memory for the "familiar lines", not only of those dear to him, but of his land, which he returned to in 1969, when he would be appointed head of the Regional Institute for the Protection of Monuments in Lubiana. It is a second return which marks a second turning point in Jugovec's life and coincides with the mature period in his work, best represented by the project of the floating roof for the protection of the archaeological findings in Otok pri Dobravi: a timber roof among the green fields of Lower Carniola, the same fields where many years earlier he had written his poem, *A spring evening*, on the silk of the American parachute and felt – we wish to believe – the calling of architecture.

Otok means "island", and at one time, in fact, this area belonging to the Municipality of Šentjernej and located between the villages of Drama and Dobrava was an island along the meandering course of the Krka River. Strategically located along the Roman road that connected Emona to Neviodunum, the *forum* of Otok pri Dobravi, which was already active in the 1st century A.D., reached its heyday in the Middle Ages under the name of Gutenwerth ('good island' in Old High German), becoming one of the most important commercial centres in Carniola² until it was completely rased to the ground by the Turks in the 15th century and never rebuilt.

Nothing remains today of ancient Gutenwerth except for a small church and its cemetery, reconstructed in the 18th century, immersed among the hayfields and in proximity of what once was the port of the Mediaeval settlement. The archaeological excavations, conducted since 1967 by the National Museum in Ljubljana, brought new light to the site, uncovering the foundations of another religious building, some 250 meters to the south-east of the first: a small apsidal chapel from the Romanesque period, probably dedicated to Saint Michael, for which Oton Jugovec, as director of the Regional Institute for the Protection of Monuments, designed a new roof in 1973.

As in the most ancient Greek temples, where two wooden columns placed longitudinally at the centre of the cell supported a double-pitched roof³, a long beam rests here on two low rectangular pillars with a tapered section, covering the full extension of the chapel and supporting the timber frame of the two pitches which alone shelter the ruins.

Type, archetype, space.

The roof at Otok pri Dobravi is the reinvention of a type: the *kozolec*⁴. Jugovec seems to freely imitate the simplest form of the traditional fodder drying room which is found throughout much of the Slovenian territory, finding new combinations aimed at canonising a model that can embody a renewed meaning for this architectural type. This choice is far from a mere 'respectful' wish to be inserted into the landscape, the architectural project is in fact involved in the arduous yet necessary task of transforming the forms of the past in order to recreate them in a more advanced version, to adapt them to the present.

An attempt is made to confer a new force, a renewed relationship value regarding its conformation and location, to the *kozolec*, understood as a constituent part of the physical and cultural structure of the place, as a material pre-formed by a self-aware collective experience without ever becoming, however, alien or unrecognisable to the community. The question does not lie in the repetition of what is material in a given reference or model, nor in its hypothetical resurrection, but rather in the application of man's

sia di materiale in un determinato riferimento o modello, né una sua ipotetica riesumazione, ma l'applicazione della capacità inventiva dell'uomo al fine di mantenere attiva e trasmissibile la forza vitale impressa nella matrice genetica di un tipo affermato: si forma identitaria di un territorio⁵. Un tipo che in questo caso, per elementarità e configurazione costruttiva, al prolungarsi delle due falde non può evitare il confronto con la rievocazione dell'archetipo della capanna, che da Jugovec sembra venire accolta – se non antecedentemente scelta – come prima idea generatrice e principio ordinatore del progetto.

Con tipo e archetipo, con particolare e universale, Jugovec sembra desiderare lavorare all'unisono, tentando di conferire all'architettura «non una rispondenza a un fine particolare, ma una rispondenza al di sopra di ogni singolarità e finitezza»⁶, una rispondenza più generale e comprensiva, nella quale il senso delle forme non si esaurisca nel soddisfacimento di una determinata funzione, ma essa inglobi e superi puntando ad una propria autonomia.

L'archetipo della capanna, per definizione ascrivibile ad uno stato di natura non intaccato da stati di cultura, quindi esterno ad ogni determinazione cronologica e stilistica, può essere visto come incorrotto ideale al quale fare riferimento, come modello teorico che l'opera non deve tradire. Nella sua semplice e ristretta sintassi, la capanna originaria sembra essere letta da Jugovec secondo la lezione di Laugier⁷, colta cioè non tanto come modello estetico, ma come parametro di purezza formale, di sincerità ed essenzialità costruttiva, assunti a valori morali sui quali rifondare il fare architettonico, nella convinzione che attraverso essi si possa raggiungere il fine dell'architettura⁸: «Architecture is an assembly of elements which are known, but need to be assembled in such a way as to express the contents of the house. [...] This is the real thing for me»⁹.

Tipo e archetipo, *kozolec* e capanna, organizzano le loro parti sotto un'unica idea strutturante che ne detta le regole compositive e le vincola a principi di necessità costruttiva, ma la loro ragione d'essere rimane sottomessa unicamente alla risposta dell'uomo al bisogno di rendere abitabile il proprio intorno, al bisogno di 'fare casa'. Jugovec se ne dimostra consapevole e in tale prospettiva è possibile considerare la scelta di lavoro con il tipo come reazione alla specificità del luogo, all'interno di un'idea d'indispensabile continuità tra identità culturale e progetto, nella quale la prima precede sempre il secondo e il secondo ha il compito di protendere la prima; mentre l'archetipo può essere guardato come scelta di un certa modalità di lavoro con il tempo, che vuole agire nella contemporaneità segnandola come arcaica, secondo una concezione per la quale l'origine delle cose non è mai collocata in un lontano passato cronologico, ma è invece compresente al divenire storico, nel quale non cessa mai di operare¹⁰.

Al centro della «real thing», cioè come si è visto della capacità dell'architettura di esprimere la sostanza dell'abitare («to express the contents of the house»), per Jugovec, ad ogni modo, non sembrano risiedere né il concetto di tipo né quello di archetipo, bensì il fatto spaziale: «in the parallel and simultaneous developing and subjective evaluation of all components, creating the exterior and the interior space is the germ»¹¹.

Guardando alle ultime opere dell'architetto sloveno l'energia motrice di questo pensiero emerge con evidenza¹². La forza evocativa delle forme, della tradizione e non, è vitalizzata dalla ricerca di un nuovo, panico, contatto tra interno e esterno.

Jugovec sembra intento a contribuire alla fioritura della Terza concezione spaziale teorizzata da Giedion pochi anni prima, ovvero a quella propria della nostra epoca, che starebbe

inventiva capacità in order to keep active and transmissible the life force imprinted in the genetic matrix of a type established as the identity-ascribing form of a territory⁵. A type which in this case, for reasons of simplicity and building configuration, when extending the two pitches cannot avoid comparison with the re-evoked archetype of the cabin, which Jugovec seems to embrace – if not to previously choose – as the first generating idea and organising principle of the project.

Jugovec seems to wish to work simultaneously with type and archetype, with the singular and the universal, attempting in this way to conferring to architecture “not a correspondence with a specific goal, but a correspondence which lies beyond every singularity and completeness”⁶, a more general and comprehensive correspondence in which the sense of forms is not exhausted in the fulfillment of a specific function, but rather englobes and surpasses it, striving for its own autonomy.

The archetype of the cabin, by definition referable to a state of nature un sullied by culture, and therefore outside of any chronological and stylistic determination, can be seen as an uncorrupted ideal to be used as reference, as theoretical model that the work must be faithful to. In its simple and limited syntax, the original cabin seems to be interpreted by Jugovec in the sense given to it by Laugier⁷, in other words not as an aesthetic model, but as a parameter of formal purity, of constructive sincerity and simplicity, taken on as moral values upon which to refound the architectural act, in the conviction that through them it is possible to achieve the goal of architecture⁸: “Architecture is an assembly of elements which are known, but need to be assembled in such a way as to express the contents of the house. [...] This is the real thing for me”⁹.

Type and archetype, *kozolec* and cabin organise their parts in accordance to a single structuring idea which dictates the compositional rules and binds them to principles of constructive necessity, yet their *raison d'être* remains subordinate to man's response to the need to make his surroundings inhabitable, to the need to 'make a home'. Jugovec is aware of this, and from this perspective it is possible to consider the choice of working with type as a response to the specificities of the place, within a guiding idea of maintaining a necessary continuity between cultural identity and project, in which the former always precedes the latter, and the latter, in turn, has the task of extending the former; whereas the archetype can be seen as choice of a certain way of working with time, in other words of acting in the present, yet signaling it as archaic, in accordance with a point of view in which the origin of things is never placed in a faraway chronological past, but is rather co-present with the process of historical becoming, in which it never ceases to operate¹⁰.

In any case, for Jugovec, it is neither the concept of the type nor that of the archetype, but rather the spatial fact which seems to be central to the “real thing”, in other words, as we have seen, to the capacity that architecture has of expressing the substance of dwelling (“to express the contents of the house”): “in the parallel and simultaneous developing and subjective evaluation of all components, creating the exterior and the interior space is the germ”¹¹. The energy that moves this thought emerges quite clearly when looking at the Slovenian architect's later works¹². The evocative force of the forms, both traditional and not, is vitalised by the search for a new Panico contact between interior and exterior.

Jugovec seems to wish to contribute to the blossoming of the Third spatial conception theorised by Giedion a few years earlier, in other words the one belonging to our era, which was developing as a solution to the two previous ones through the 'opening' of the volumes, in accordance with a new definition of interior and exterior space¹³. This age is, writes Giedion, that in

nascendo come soluzione delle due precedenti attraverso l'apertura dei volumi secondo una nuova definizione proprio di spazio interno e spazio esterno¹³. Tale epoca, scrive Giedion, è guardata caso quella nella quale i tetti «sembrano sospesi»¹⁴. Sulla verde distesa dei campi di Otok pri Dobravi, il tetto di Jugovec sembra galleggiare. Su questa porzione di terra, soggetta a inondazioni stagionali che ciclicamente la trasformano in un calmo specchio d'acqua, la nuova copertura della cappella di San Michele fluttua insieme a quella della vicina San Nicola. Entrambe, sembrano promuovere la causa di un luogo che non vuole che la sua natura di isola sia dimenticata.

Costruzione sacra e costruzione profana, qui affatto dissimili, segnano la costanza dell'uomo nella perenne mutevolezza della natura. L'intatta purezza del frontone di Jugovec, con le sue geometrie perfette, si staglia immobile sullo sfondo del paesaggio¹⁵, metro per metro per la lettura del tempo, eppure nient'altro che scheletro, esposto, di una copertura che potrebbe essere rovina della vicina chiesa così come della più umile delle limitrofe strutture agricole. Un'aula aperta al paesaggio, uno spazio consacrato a ciò che profondamente lega l'uomo a questa pianura, un'architettura che svela un accordo materno la sua terra e il rapporto fraterno che sussiste tra ogni incastro di assi, travi e pilastri della regione.

Avvicinandosi, facendosi strada tra le orditure dei campi che ancora oggi seguono quelle dell'antica Gutenwerth, tutto diviene più chiaro. Una volta giunti in prossimità della costruzione si scoprono le fondazioni del corpo di fabbrica romanico che affondate nella terra tracciano l'orma della cappella, il cui piano rimane ribassato di circa mezzo metro. Si scende e si comprende immediatamente lo stretto e calcolato legame tra le rovine e il tetto costruito su esse, un tetto che come tale si pone due sole ambizioni: dare riparo e 'fare casa'.

Se da una parte il compito della copertura di Jugovec si palesa infatti essere quello di proteggere gli affioramenti archeologici e con loro, simbolicamente, la memoria del luogo e la storia dell'uomo; dall'altra, l'obiettivo dell'architetto si percepisce essere quello di costruire, sopra e con le rovine, con «linee familiari»¹⁶, una nuova casa – o se vogliamo una nuova capanna – per l'uomo della sua epoca.

Data l'unicità di appoggio assiale, la scelta di lavoro a partire dalla tipologia del *kozolec* a linea singola¹⁷ si spiega come la più opportuna a conferire una precisa e rinnovata spazialità alla cappella, in particolare un rinnovato rapporto del suo spazio interno con quello esterno, che in questo caso, proprio sulla soglia tra antico e nuovo, nello iato tra paramento lapideo delle fondazioni e falda lignea della copertura, rifonda il suo valore e la rigenerazione stessa del tipo in un pieno contatto con il paesaggio circostante.

Il *kozolec* si fa così capanna, ciò che è nato per prendersi cura della terra è volto ora a prendersi cura dell'uomo, dell'uomo e della terra è fatto spazio abitabile, congiunzione, nodo. Dalla sua soglia, priva di soluzioni di continuità, può espandersi liberamente lo sguardo dell'uno, può entrare liberamente l'altra. Una biunivoca permeabilità si instaura tra architettura e paesaggio. Luce, acqua, neve.

Sul limite impalpabile tra interno e esterno – che pur rimangono nettamente distinti e definiti – sembra reggersi tutto il lavoro di Jugovec, tutta la sua personale 'ri-composizione', il suo sforzo di costruzione di un rinnovato dialogo con il contesto, con il mondo, di cui l'architettura deve affermarsi espressione, concretizzazione¹⁸: «balancing all these values is more difficult than the path towards the final decision. When I succeed, I feel the word architecture vibrate with the full and pure voice of our environment»¹⁹.

which, lo and behold, roofs "seem to be suspended"¹⁴.

Jugovec's roof seems to float above the green fields of Otok pri Dobravi. On this piece of land, subject to seasonal flooding which cyclically transforms it into a calm body of water, the new roof of the chapel of Saint Michael floats together with that of nearby Saint Nicholas. Both seem to promote the cause of a place that does not wish its nature as an island to be forgotten.

Sacred construction and profane construction, here alike, bear witness to man's constancy in face of the continuous mutability of nature. The intact purity of Jugovec's pediment and its perfect geometry stands out motionless against the backdrop of the landscape¹⁵, yardstick for the reading of time, yet nothing other than an exposed frame, than a roof which could be the ruin of the adjacent church or of the most humble of the nearby agricultural structures. A hall open to the landscape, a space devoted to what deeply connects man to this plain, an architecture that reveals a maternal relationship with the land and the brotherly relationship that exists in every interlocking of axes, beams and pillars found throughout the region.

As one comes closer, making one's way among the patterns of the fields, which still follow those of the ancient Gutenwerth, everything becomes clearer. Arriving in proximity of the structure the foundations of the Romanesque building are discovered, which sunk into the earth trace the footprint of the chapel, whose floor is approximately one metre below ground. Upon descending, one immediately understands the close and calculated connection between the ruins and the roof built over them, a roof which as such has only two ambitions: to provide shelter and to 'make a home'. If, on the one hand, the task of Jugovec's roof is clearly that of protecting the archaeological remains, and with them, symbolically also the memory of the place and the history of mankind; on the other, the architect's aim seems to be that of building, over the ruins and together with them, with "familiar lines"¹⁶, a new house – or if you wish a new cabin – for the man of his own day and age. Given the uniqueness of the axial support, the choice of working based on the single-line *kozolec* typology¹⁷ is explained as the most appropriate way to provide the chapel with a precise and renewed spatiality, and in particular with a renewed relationship between its interior and exterior spaces, which in this case, precisely on the threshold between the old and the new, in the interval between the stone surface of the foundations and the timber pitch of the roof, refounds its value and carries out the regeneration of the type in full contact with the surrounding landscape.

The *kozolec* thus becomes a cabin, what originated for the purpose of taking care of the land is now aimed at taking care of man, it has become an inhabitable place, a link, a bond between man and earth. From its seamless threshold, the gaze of the former can freely extend, while the latter can freely enter. A two-way permeability is thus established between architecture and landscape. Light, water, snow.

It is on the intangible boundary between interior and exterior - which nevertheless remain clearly defined and distinct from each other - that all of Jugovec's work seems to be based, all of his personal 're-composition,' his effort to establish a renewed dialogue with the context, with the world, of which architecture must assert itself as an expression, a concrete actualisation¹⁸: "balancing all these values is more difficult than the path towards the final decision. When I succeed, I feel the word architecture vibrate with the full and pure voice of our environment"¹⁹.

This purpose, this aspiration of architecture to become an evocation of the "pure voice of our environment", of our places, approaches it intimately to poetry. After all, it is etymologically the art of composing, of making, which finds its task to be, as

Tale proposito, tale aspirazione dell'architettura a farsi evocazione della «pura voce del nostro ambiente», dei nostri luoghi, la avvicina intimamente alla poesia, essa è d'altronde, etimologicamente, l'arte del comporre, del fare, che trova il suo compito, come ricorda Heidegger, nel 'portare fuori' ciò che è essenziale²⁰. Tale spirito, riavvicina, fatalmente, il tetto di Otok pri Dobravi a quelle parole scritte da Jugovec molti anni prima, non lontano, sul tessuto della più futuristica delle coperture affidato alle antiche mani di un contadino di Predole: un'architettura e una poesia, un passato e un presente, congiunti da un messaggio d'amore e speranza.

¹ Da O. Jugovec, *A spring evening*, ora in M. Zorec, *Oton Jugovec*, «Piranesi», nn. 11-12, 2000-2001, p. 9.

² Oltre che sede del conio e del tribunale provinciale. Cfr. P. Bohinjec, *Nekaj o Gotnem brdu*, «Dom in svet», vol. 16, n. 11, 1903.

³ Cfr. R. Martin, *Architettura greca*, Electa, Milano 1980, pp. 36-38.

⁴ «A freestanding, permanent, vertical, open drying and storage structure predominantly made of wood and covered by a roof». Cfr. K. Zwerger, *Cereal drying racks*, Birkhäuser, Basel 2020. Citazione da pagina 19.

⁵ «For me saving the old is just as demanding a task as creating something new. [...] That is not an a priori respect for everything that belongs to the past [...]. It is therefore a matter of discovering and preserving the quality». Da Zorec, *Oton Jugovec*, cit., p. 91.

⁶ G.W.F. Hegel, *Estetica*, (ed. orig. 1838), da C. M. Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo di architettura*, Clup, Milano 1990, p. 52.

⁷ Cfr. M.A. Laugier, *Saggio sull'architettura* (ed. orig. 1755), Aesthetica, Palermo 1987.

⁸ Si condensano e fioriscono qui gli insegnamenti dei primi anni di formazione a Praga e i successivi a Lubiana sotto la guida di Edvard Ravnikar e indirettamente di Jože Plečnik. «In Prague I very soon learnt – I had a very good professor – to design each thing in its own way. This means to have a theoretic basis and to build on it in order to obtain a new quality. This is probably where my desire to design each and every detail stems from. In this respect Prague did not restrict me, but enabled me to open up in freedom, i.e. to recognise the problem and to be able, because of recognising it, to deal with it. Technologically speaking I gained a lot there in a sense that you never consider the technical side as something finite, but as something that can continue to develop». M. Zorec, *Oton Jugovec*, cit., p. 17. «The continuity of Ravnikar's school can be seen in Jugovec's ability to create a clear concept, pure abstract ground plans, in the role of construction, innovation and a careful treatment of material and detail. Attention in dealing with details is, rightfully speaking, the heritage of Plečnik's school, communicated to Ravnikar's students indirectly through Ravnikar himself. Under the tutelage of Plečnik, attention was given to the tradition, while Ravnikar oriented the students more towards the research of the application, in order to be able to produce something new». *Ivi*, p. 139.

⁹ *Ivi*, p. 147.

¹⁰ «l'origine, che in nessun punto pulsa con più forza che nel presente», G. Agamben, *Nudità*, Nottetempo, Milano 2009, p. 29. Oltre alla ripresa di temi e tipologie della tradizione, anche la concentrazione sull'archetipo della capanna e sull'elemento semperiano del tetto sono rinvenibili come ereditarie di Plečnik (si vedano, a titolo esemplificativo, il padiglione e la cappella a Begunje), ma condotte verso loro una sintesi nell'architettura moderna, analogamente al più vicino esempio delle coperture delle stazioni di rifornimento progettate da Ravnikar negli anni Sessanta.

¹¹ Zorec, *Oton Jugovec*, cit., p.139.

¹² Si fa particolare riferimento, oltre alla copertura di Otok pri Dobravi, ai progetti per la ricostruzione della Chiesa di Reteče (1970-74), alla casa per il fine settimana in Zasip (1972-73) e all'edificio centrale per il Partisan Rog – Baza 20 (1986-88). Cfr. Zorec, *Oton Jugovec*, cit.

¹³ Nel 1964 Siegfried Giedion chiude il volume *L'eterno presente, le origini dell'architettura* con il capitolo *Le tre concezioni dello spazio*. Rifacendosi a Riegl e Schmarsow il critico svizzero presenta una suddivisione della storia dell'architettura in tre macroperiodi che si differenziano nel modo con il quale l'uomo, nelle sue architetture, interagisce con lo spazio interno ed esterno. Per Giedion la prima fase abbraccia le grandi civiltà arcaiche e quella greca, ed è quella che si interessa prevalentemente ai volumi e ai loro rapporti nello spazio esterno, mentre la seconda fase, che ha inizio alla metà dell'epoca romana, si caratterizza per la concentrazione sulla spazialità interna, circoscritta e 'scavata'; della terza fase invece, preannunciata nel diciannovesimo secolo e della quale saremmo soltanto agli inizi, Giedion individua l'orientamento generale di epoca che concilierà e risolverà in sé stessa le due precedenti, procedendo attraverso l'apertura dei volumi secondo una nuova definizione di spazio interno e esterno. Cfr. S. Giedion, *L'eterno presente, le origini dell'architettura* (ed. orig. 1964), Feltrinelli, Milano 1969.

¹⁴ *Ivi*, p. 543.

¹⁵ Le due falde compongono un triangolo che si iscrive perfettamente in un mezzo quadrato, esse terminano all'altezza della trave che poggia su i due pilastri, che hanno altezza pari ad un quarto di quel quadrato, che ripetuto quattro volte scandisce longitudinalmente la struttura della copertura.

¹⁶ «Familiar lines», dalla poesia di Jugovec *A spring evening*, citata a inizio testo, ora in Zorec, *Oton Jugovec*, cit., p. 9.

¹⁷ Cfr. K. Zwerger, *Single-row cereal drying racks with a roof*, in K. Zwerger, *Cereal drying racks*, cit., pp. 141-144.

¹⁸ Si fa riferimento alla concezione di architettura come concretizzazione di uno spazio esistenziale teorizzata da Christian Norberg-Schulz. Cfr. C. Norberg-Schulz, *Esistenza, spazio e architettura* (ed. orig. 1971), Officina Edizioni, Roma 1982, e C. Norberg-Schulz, *Genius Loci*, Electa, Milano 1979.

¹⁹ Da Zorec, *Oton Jugovec*, cit., p.139.

²⁰ M. Heidegger, *Corpo e spazio*, Nuovo Melangolo, Genova 2004, p. 37.

Heidegger pointed out, 'to bring out' that which is essential²⁰. This spirit inevitably brings the floating roof of Otok pri Dobravi near to those words written many years earlier and not far from there by Jugovec, on the fabric of the most futuristic of coverings and entrusted to the ancient hands of a peasant from Predole: an architecture and a poem, a past and a present, connected by a message of love and hope.

Translation by Luis Gatt

¹ From O. Jugovec, *A spring evening*, also in M. Zorec, *Oton Jugovec*, «Piranesi», ns. 11-12, 2000-2001, p. 9.

² In addition to being the provincial courthouse and mint. See P. Bohinjec, *Nekaj o Gotnem brdu*, «Dom in svet», vol. 16, n. 11, 1903.

³ See R. Martin, *Architettura greca*, Electa, Milan 1980, pp. 36-38.

⁴ «A freestanding, permanent, vertical, open drying and storage structure predominantly made of wood and covered by a roof». See K. Zwerger, *Cereal drying racks*, Birkhäuser, Basel 2020. p. 19.

⁵ «For me saving the old is just as demanding a task as creating something new. [...] That is not an a priori respect for everything that belongs to the past [...]. It is therefore a matter of discovering and preserving the quality». From Zorec, *Oton Jugovec*, cit., p. 91.

⁶ G.W.F. Hegel, *Estetica*, (originally published in 1838), in C.M. Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo di architettura*, Clup, Milan 1990, p. 52.

⁷ See M.A. Laugier, *Saggio sull'architettura* (originally published in 1755), Aesthetica, Palermo 1987.

⁸ The teachings learned during the early years of training in Prague and later in Ljubljana under Edvard Ravnikar and indirectly from Jože Plečnik are condensed and flourish here. «In Prague I very soon learnt – I had a very good professor – to design each thing in its own way. This means to have a theoretic basis and to build on it in order to obtain a new quality. This is probably where my desire to design each and every detail stems from. In this respect Prague did not restrict me, but enabled me to open up in freedom, i.e. to recognise the problem and to be able, because of recognising it, to deal with it. Technologically speaking I gained a lot there in a sense that you never consider the technical side as something finite, but as something that can continue to develop». M. Zorec, *Oton Jugovec*, cit., p. 17.

⁹ «The continuity of Ravnikar's school can be seen in Jugovec's ability to create a clear concept, pure abstract ground plans, in the role of construction, innovation and a careful treatment of material and detail. Attention in dealing with details is, rightfully speaking, the heritage of Plečnik's school, communicated to Ravnikar's students indirectly through Ravnikar himself. Under the tutelage of Plečnik, attention was given to the tradition, while Ravnikar oriented the students more towards the research of the application, in order to be able to produce something new». *Ibid.*, p. 139.

¹⁰ *Ibid.*, p. 147.

¹¹ «The origin, which nowhere pulsates stronger than in the present», G. Agamben, *Nudità*, Nottetempo, Milan 2009, p. 29. In addition to retaking the themes and typologies of tradition, also the focus on the archetype of the cabin and the Semperian element of the roof can be considered as a legacy from Plečnik (see, for example, the pavilion and the chapel at Begunje), yet led towards a synthesis within modern architecture, in a way that is similar to that of the roofs of the petrol stations designed by Ravnikar during the Sixties.

¹² Zorec, *Oton Jugovec*, cit., p.139.

¹³ This refers in particular, in addition to Otok pri Dobravi's roof, to the projects for the reconstruction of the church of Reteče (1970-74), to the week-end house in Zasip (1972-73) and the central building for the Partisan Rog – Baza 20 (1986-88). See Zorec, *Oton Jugovec*, cit.

¹⁴ In 1964 Siegfried Giedion concludes the volume *The Origins of Architecture: the Eternal Present* with the chapter entitled *The three conceptions of space*. Referring to Riegl and Schmarsow, the Swiss critic presents a subdivision of architecture into three macro-periods differentiated according to the manner in which man, in his architectures, interacts with interior and exterior space. For Giedion, the first phase encompasses the great archaic civilisations, including the Greek, and is the one that concerns primarily volumes and their relationship in the exterior space, whereas the second phase, which begins halfway through the Roman era, is characterised by focusing on interior, delimited and 'carved' space; as for the third phase, which began during the 19th century and of which we are only at the early stages, Giedion identifies the general trends of an era that will reconcile and resolve within itself the two previous ones, proceeding through the "opening" of the volumes in accordance with a new definition of interior and exterior space. See S. Giedion, *L'eterno presente, le origini dell'architettura* (originally published in 1964), Feltrinelli, Milan 1969.

¹⁵ *Ibid.*, p. 543.

¹⁶ The two pitches of the roof compose a triangle that fits perfectly in a half-square. They conclude at the level of the beam that rests between the two pillars, whose height is equal to a fourth of that square, and which repeated four times longitudinally articulates the structure of the roof.

¹⁷ «Familiar lines», from the poem by Jugovec *A spring evening*, quoted at the beginning of the text, also in Zorec, *Oton Jugovec*, cit., p. 9.

¹⁸ See K. Zwerger, *Single-row cereal drying racks with a roof*, in K. Zwerger, *Cereal drying racks*, cit., pp. 141-144.

¹⁹ This is in reference to the conception of architecture as the crystallisation of a new existential space, as theorised by Christian Norberg-Schulz. See C. Norberg-Schulz, *Esistenza, spazio e architettura* (originally published in 1971), Officina Edizioni, Roma 1982, and C. Norberg-Schulz, *Genius Loci*, Electa, Milan 1979.

²⁰ In Zorec, *Oton Jugovec*, cit., p.139.

²¹ M. Heidegger, *Corpo e spazio*, Nuovo Melangolo, Genova 2004, p. 37.



p. 127

La Copertura per i ritrovamenti archeologici e la chiesa di Otok pri Dobravi, foto © Blaž Budja

Planimetria dell'area di Otok pri Dobravi, in tratteggio l'antico corso del Fiume Krka

pp. 132-133

La copertura nel campo di fieno, foto di Edoardo Cresci

pp. 134-135

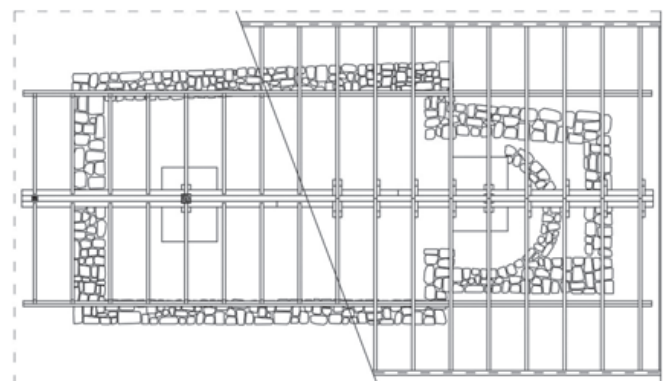
La copertura in relazione alle tracce archeologiche, foto di Edoardo Cresci

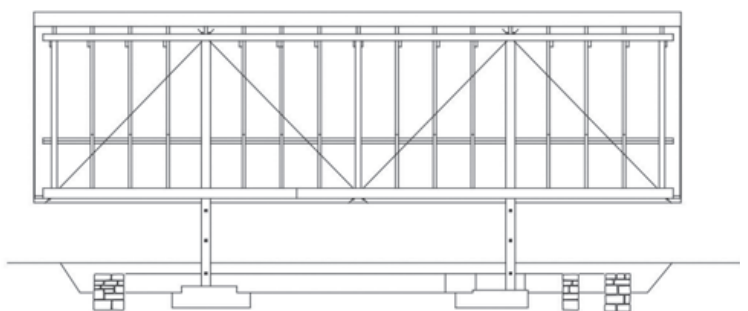
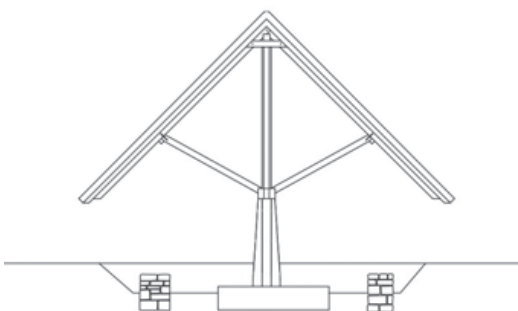
Pianta e sezioni, disegni di Maruša Zorec

pp. 136-137

La copertura sopra il pelo dell'acqua che invade i campi, foto © Maruša Zorec











Towards the end of his career, Pikionis accepted the commission for designing a children playground, in which he returned to the themes of the project for the Arcopolis. The Filothei playground is a sort of analogous Arcadia, where nature and architecture are still caught in an embrace which a distracted modernity is no longer capable of grasping. Doric archaisms offer the surreal epiphany of the primitive hut and are reflected in the Mediterranean interpretation of a Japan dreamed of and imagined as close by and necessary.

Dimitri Pikionis

Fra dorico arcaico e Giappone: il parco giochi di Filothei ad Atene Between archaic Doric and Japan: the Filothei playground in Athens

Andrea Volpe

Né mi nutro di ricordi astratti e senza carne. Se mi aspettassi che la mia mente distillasse da una torbida schiera di gioie e amarezze corporee un pensiero immateriale e cristallino, morirei di fame. Quando chiudo gli occhi per godermi di nuovo un paese, i miei cinque sensi, i tentacoli della bocca del mio corpo, si avventano su di esso...

Tutti i paesi che ho conosciuto da allora li ho conosciuti con il tatto. Sento i miei ricordi formicolare, non nella mia testa, ma nei miei polpastrelli e in tutta la mia pelle.

E quando riporto alla mente il Giappone, le mie mani tremano come se toccassero il seno di una donna amata (9-11).

Nikos Kazantzakis, Japan, China, 1963

Il 20 febbraio 1935 come un nuovo Odisseo¹, Nikos Kazantzakis salpa da Atene a bordo del cargo Kasima Maru alla volta di Cina e Giappone. Lo scrittore e poeta, dopo aver studiato alla Sorbonne e viaggiato a lungo in Europa, finalmente può vedere con i suoi occhi e col suo cuore quell'Oriente sognato e immaginato già dagli anni Venti. È infatti durante un soggiorno a Vienna nel 1922 che Kazantzakis comincia a pensare a una tragedia intitolata *Buddha*, pubblicata poi solo nel 1956 dopo molti ripensamenti, varianti e persino la stesura di una sceneggiatura per un film dedicato alla figura del 'Risvegliato'. Kazantzakis, una volta tornato in patria dall'Estremo Oriente fra il giugno e l'ottobre del medesimo anno, non tarderà ad informare i lettori del quotidiano «Akropolis» con una serie di articoli sulle impressioni di viaggio raccolte in quei paesi lontani, poi riunite nel 1938 nel volume edito da Pyros *Taxideuontas: Iaponia Kina*².

Nor do I feed myself on memories abstract and without flesh. If I should wait for my mind to distill an intangible and crystalline thought from a turbid multitude of bodily joys and woes, I would die of starvation.

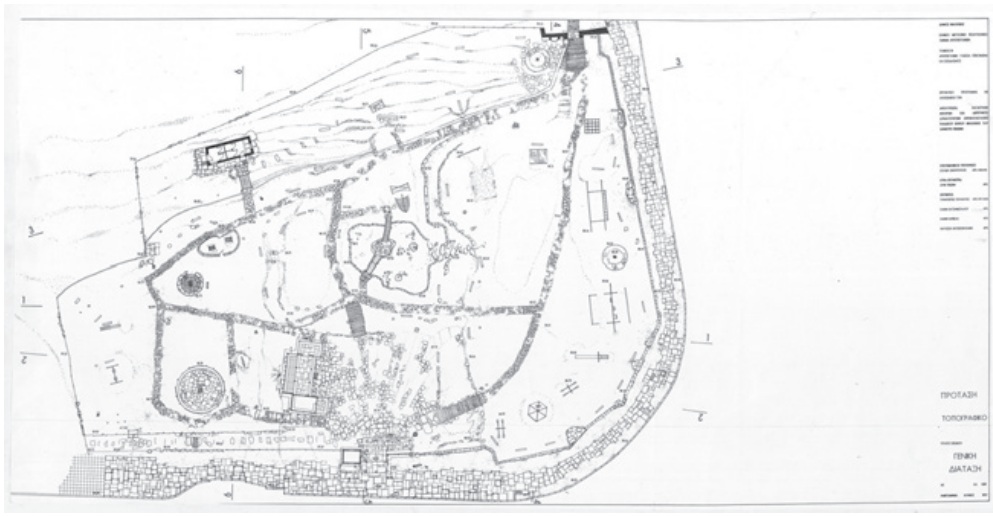
When I close my eyes to enjoy a village once again, my five senses, the tentacles of my mouth and of my body, take off on it...

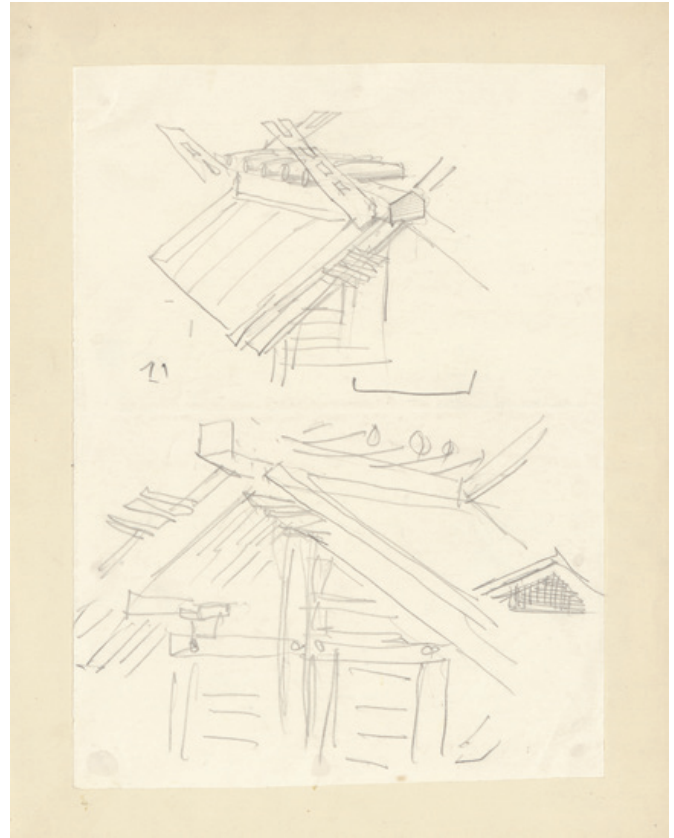
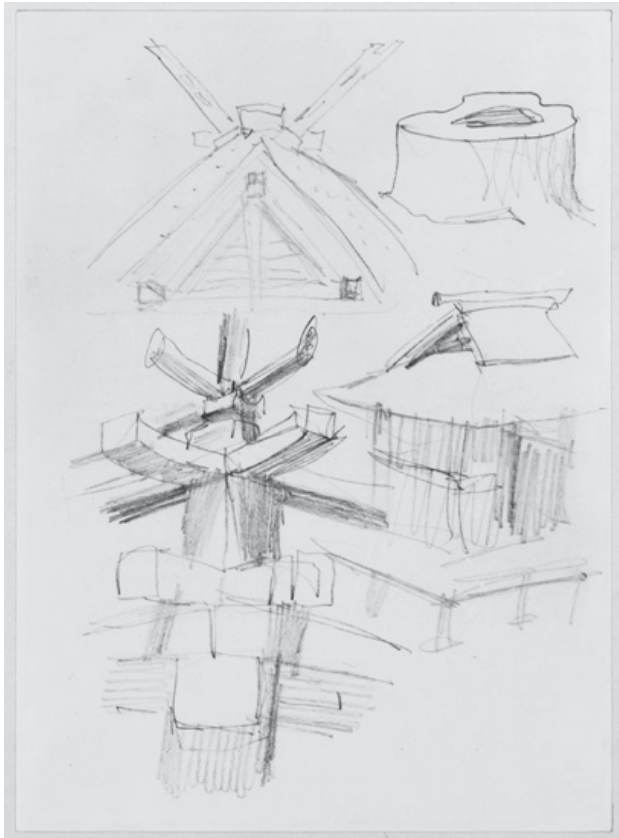
All the countries I have seen since then I have known through the sense of touch. I feel my memories crawling, not in my head, but in my fingertips and throughout my skin.

And when I bring Japan back to my mind, my hands tremble as if they were touching the breast of a loved woman (9-11).

Nikos Kazantzakis, Japan, China, 1963

Like a new Odysseus¹, on February 20, 1935, Nikos Kazantzakis set sail from Athens aboard the cargo ship Kasima Maru on a journey to China and Japan. The writer and poet, after having studied at the Sorbonne and travelled throughout Europe, finally got to see with his own eyes and heart that Orient which he had dreamed of and imagined since the Twenties. It is, in fact, during a stay in Vienna in 1922, that Kazantzakis began to think of writing a tragedy entitled *Buddha*, which would finally be published only in 1956 after many revisions, variations and even the drafting of a script for a film devoted to the figure of the 'Awakened'. However, upon returning to Greece from the Far East, Kazantzakis wrote a series of articles for the daily "Akropolis", in which he gave an account to his readers of the impressions from his journey to those faraway countries. The articles were later collected, in 1938, in a volume entitled *Taxideuontas: Iaponia Kina*², published by Pyros.





In quelle pagine lo scrittore compara l'attitudine dei compagni di viaggio giapponesi all'austerità degli spartani, mentre l'arrivo nell'arcipelago del Sol Levante è paragonato alla nascita di Afrodite da un mare che per colori e profumi è del tutto simile al Mediterraneo. E simile all'arcipelago greco sono le isole che popolano il mar interno del Giappone dove i pescatori cantano e ridono esattamente come i loro fratelli greci quando tirano su le reti o le riparano al tramonto, una volta rientrati in porto. Anche la nascita delle due arti sorelle, tragedia e commedia nel teatro Noh, è descritta da Kazantzakis sul filo dell'analogia; il Giappone ha infatti avuto i suoi Eschilo e Sofocle: Kiyotsugu Kan'ami e Zeami Motokiyo, padre e figlio, ambedue vissuti nel XIV secolo. C'è stato uno sviluppo graduale, analogo a quello delle arti sorelle greche: dapprima gli attori non potevano recitare le parti degli Dei. La commedia invece serviva per alleggerire le azioni più drammatiche e come nell'antica Grecia, le rappresentazioni potevano durare intere giornate e possibilmente andavano avanti anche a notte. Come i cristiani celebravano la passione di Cristo per tutta la notte e i Greci i riti dionisiaci, così succede per i buddhisti che celebrano l'illuminazione di Buddha. Perché Buddha, Cristo e Dionisio sono un'unica entità, l'eterno uomo che sempre soffre³.

Non è difficile immaginare Dimitri Pikionis fra i lettori di queste esotiche cronache. Già con il progetto del teatro all'aperto per l'attrice Marika Kotopouli realizzato ad Atene nel 1933, l'architetto fa diretta menzione di influenze nipponiche⁴, sublimate nelle ali laterali della scena tripartita, dove compaiono – a guisa di sipari – paraventi scorrevoli simili agli *shoji* delle case tradizionali giapponesi.

Nel 1903 terminai il ginnasio. Dovevo scegliere una professione. Avevo la possibilità di andare nelle Indie, presso una sorella di mia madre. Là avrei conosciuto l'arte e la filosofia di una delle

In those pages, the writer compared the attitude of his fellow Japanese travelers to the austerity of the Spartans, while the arrival to the archipelago of the Rising Sun is compared to the birth of Aphrodite from a sea that is quite similar to the Mediterranean, in colour and scent. Also similar to the Greek archipelago are the islands scattered throughout Japan's inland sea, where fishermen sing and laugh exactly as their Greek brethren when they pull up their nets or repair them at sunset once they have returned to port. The rise of the two sister arts, tragedy and comedy, in Noh theater, is also described by Kazantzakis in terms of analogy; in fact, Japan had its own Aeschylus and Sophocles: Kiyotsugu Kan'ami and Zeami Motokiyo, father and son, both of whom lived in the 14th century. There was a gradual development, similar to that of their Greek sister arts: at first actors could not play the parts of the gods. Comedy instead served the purpose of bringing some light relief from the more dramatic action, and as in ancient Greece, performances could last for entire days and possibly continued throughout the night. Just as Christians celebrated the passion of Christ all through the night and the Greeks the Dionysian rites, so do Buddhists celebrate Buddha's enlightenment. Because Buddha, Christ and Dionysius are one entity, the eternal man who always suffers³.

It is not difficult to imagine Dimitri Pikionis among the readers of these exotic chronicles. Already with his project for the open-air theatre built in Athens in 1933 for the actress Marika Kotopouli, the artist referred to Japanese influences⁴, sublimated in the wings of the three-part stage, where sliding screens similar to the *shoji* of traditional Japanese houses are used instead of curtains.

I finished high school in 1903. I had to choose a profession. I had the opportunity of going to India, where one of my mother's sisters lived. There I would have learned about the art and philosophy of one of the



più grandi civiltà del mondo. Ma mi lasciai sfuggire questa rara opportunità: come molte altre volte anche allora qualcosa mi trattenne dal prendere la via giusta⁵.

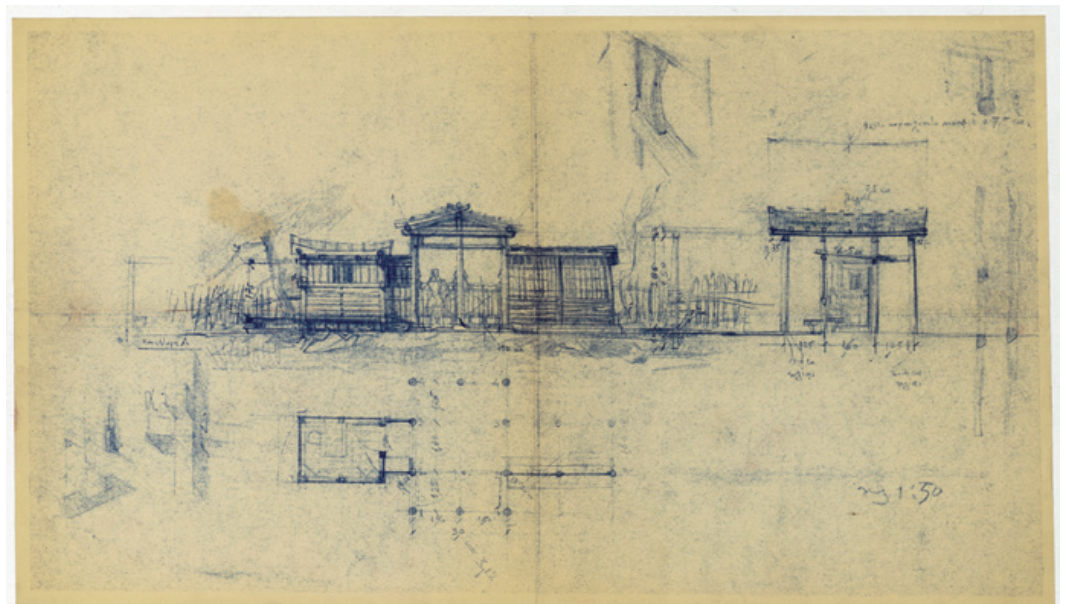
La via percorsa da Pikionis dopo la laurea in ingegneria conseguita al Politecnico di Atene fu, come sappiamo, ben diversa. Dotato di un precoce talento per il disegno, divenuto uno dei primi allievi del celebre Konstantinos Parthenis, Pikionis si trasferì a Monaco di Baviera nel 1908 per studiare pittura; è qui che incontra il suo vecchio compagno di scorribande artistiche, quel Giorgio de Chirico all'epoca in procinto di partire per l'Italia per studiare i misteri della luce e delle ombre del Bel Paese. Trasferitosi a Parigi per meglio studiare l'amato Cézanne, Pikionis comprende come la strada per aver successo in arte sia lunga e irta d'ostacoli e soprattutto divergente rispetto alle sue possibilità economiche. Tornato ai libri di storia dell'architettura e di scienza delle costruzioni, dopo un lungo tirocinio presso lo studio Chiffrot, Pikionis si sente ora pronto per la professione e per il ritorno in patria, non prima che il caso gli regali ancora un incontro con de Chirico: Böcklin come primo pittore metafisico, Nietzsche e l'Eterno Ritorno, l'enigmatica cosmologia di Eraclito, l'importanza dei simboli e dei presagi degli antichi. I due vecchi amici elencano e si scambiano, nell'ultimo mese di permanenza a Parigi di Pikionis, (quasi) tutti i temi che guideranno il loro futuro lavoro e le loro successive ricerche. «Mi invitò a casa sua. Ero il primo artista a Parigi cui mostrasse i prodotti della teoria metafisica che aveva formulato e che ispirava i suoi lavori»⁶. Nell'autoritratto mostrato a Pikionis, de Chirico cita con la sua posa la celebre fotografia del 1882 di Nietzsche, mentre sulla cornice in basso si legge l'epigrafe «Et quid amabo nisi quod aenigma est?».

Quale disegno segreto è stato tracciato per far incontrare per così breve tempo e con così grande sublimazione poetica due

world's greatest civilisations. But I let this rare opportunity pass me by: as at many other times, also then something kept me from following the right path⁵.

The path taken by Pikionis after graduating in engineering from the Athens Polytechnic was, as we know, quite different. Gifted with a precocious talent for drawing and having become one of the first pupils of the renowned artist Konstantinos Parthenis, Pikionis moved to Munich in 1908 to study painting; it was there that he met his old companion in artistic sallies, Giorgio de Chirico, who was about to leave for Italy to study the mysteries of the lights and shadows of the Bel Paese. Having moved to Paris to better study the admired Cézanne, Pikionis understood how the road to success in art is long and fraught with obstacles and above all incompatible with his economic possibilities. Returning to his books on the history of architecture and building science, and after a long internship at the Chiffrot studio, Pikionis finally felt ready for returning to his homeland and embarking in his profession, not before, however, yet another chance encounter with de Chirico: Böcklin as the first metaphysical painter, Nietzsche and the Eternal Return, the enigmatic cosmology of Heraclitus, the importance of the symbols and omens of the ancients. The two old friends discuss together, during Pikionis' last month in Paris (almost) all the themes which would guide their future work and research. "He invited me to his house. I was the first artist in Paris to whom he showed the products of the metaphysical theory that he had developed and which inspired his work"⁶. In the self-portrait that he showed Pikionis, de Chirico alludes with his famous pose to the well-known 1882 photograph of Nietzsche, while the bottom of the frame bears the following inscription: "Et quid amabo nisi quod aenigma est?".

What secret design was drawn to bring together for such a short time and with such great poetic sublimation the two young Greeks



giovani greci in esilio? E quale mano lo ha tracciato? Un enigma, appunto. Come ha sottolineato Monica Centanni

La prima testimonianza su de Chirico e il suo eros metafisico è dunque una testimonianza 'greca' scritta in greco [...] de Chirico, greco come Pikionis, impara la Grecia da lontano. Dalla dimensione dell'esilio: la sola dimensione che – secondo Eraclito – garantisce 'ristoro' e sospensione. La sola dimensione in cui sia possibile recuperare quello sguardo da lontano, che permetterà a de Chirico di inventare una nuova classicità, è la dimensione del *nóstos*: non la nostalgia [...] ma poetica del *nóstos*, un sentimento che si impara in Occidente, lontano dalla consuetudine con la classicità ellenica⁷.

Appena sbarcato a Patrasso, Pikionis ha l'illuminazione che gli rivela il senso del suo futuro fare architettonico. Un bianco marmo giace sul suolo fangoso come una promessa. Il ritorno a casa non rappresenta più il fallimento del sogno di divenire pittore coltivato fin da bambino, ma al contrario l'apertura di un nuovo percorso.

Proprio da qui, dal ritorno ha inizio il vero viaggio di Pikionis.

[...] Un percorso che, come l'Ebdomero di de Chirico, lo porta a raccogliere un repertorio d'immagini tra quel catalogo di memorie infrante che costituisce il paesaggio della Grecia dei suoi anni⁸.

La sua ritrovata anima greca lo chiama alla ricostruzione dell'identità del suo paese per allineamento, giustapposizione e composizione dei pieni e soprattutto dei vuoti compresi tra frammenti e figure architettoniche auliche e vernacolari. Un percorso di riappropriazione delle proprie radici che di fatto anticipa quello fatto da Kazantzakis e dall'amico Ángelos Sikelianós⁹, il poeta col quale l'architetto poi collaborerà per i due sfortunati progetti per il Centro Delfico a Delphi (1934) e per il villaggio comunitario ad Aixonis (1951-54).

Dai primissimi anni del ritorno Pikionis, avvertito delle più recenti avanguardie artistiche parigine, intraprende una personale lettura delle tradizioni costruttive popolari che lo porterà ad Egina a studiare le umili case degli isolani. È qui che scopre uno dei riferimenti che, al pari della successiva scoperta delle architetture macedoni dell'interno del paese, costituirà una delle molte pietre angolari che sostengono la sua opera. Pikionis dedicherà molti disegni alla casa dello scultore-contadino Rodakis invitando i suoi studenti a visitarla quale modello di sincera espressione del carattere greco¹⁰ e non solo. Il più interessante esempio di architettura spontanea tra le case di Egina assume agli occhi di Pikionis un valore non di eccezione o di *exemplum* ma di conferma di un valore più generale, trasversale. Leggiamo infatti in *L'arte popolare e noi*, saggio critico pubblicato nel 1925

questa purezza e verità che riconosciamo nell'arte popolare presuppone una totalità dell'uomo, una totalità di vita pura e naturale. E che le verità parziali relative alla lingua, agli usi e ai costumi, in una parola a ogni espressione della vita e dell'arte del popolo, sono connesse le une con le altre e che vengono tutte dal profondo, dalla sostanza di questo insieme. E non è possibile prendere un pezzetto di questa totalità senza essere falsi. [...] Osserva la curva dell'arte antica, dell'arte bizantina, dell'arte popolare; dell'arte egizia, dell'arte gotica, dell'arte giapponese; dell'arte indiana e di quella persiana. Qual'è il loro segreto? Non è conoscibile. Lo comprendi, lo percepisci, lo traduci. Lo spieghi? Si ma con concetti metafisici: fede, bontà, bellezza e grazia¹¹.

Sin dal primo contributo teorico, Pikionis testimonia l'intenzione di vedere al di là delle specificità delle tradizioni dei singoli paesi. Sono le linee di continuità, non le differenze, quelle che comincia a scorgere e a ricercare.

Chissà se il giovane architetto greco ebbe modo di visitare a Parigi il Musée Guimet e la sua straordinaria collezione di pezzi dell'arte del Gandhara. Il remoto confine dove si spinse

in exile? And whose hand was it that drew it? An enigma, indeed. As Monica Centanni has pointed out:

The first reference to de Chirico and his metaphysical eros is thus a 'Greek' testimony written in Greek [...] de Chirico, a Greek like Pikionis, learns about Greece from afar. From the dimension of exile: the only dimension that – according to Heraclitus – ensures 'relief' and suspension. The only dimension in which it is possible to recover that gaze from afar, which will allow de Chirico to invent a new classicism, is the dimension of *nóstos*: not nostalgia [...] but the poetics of *nóstos*, a feeling that is learned in the West, far from the tradition of Hellenic classicism⁷.

Soon after landing in Patras, Pikionis receives the illumination that would reveal to him the sense of his future as an architect. A white piece of marble lies in the muddy ground like a promise. The return home is no longer the failure of the childhood dream to become a painter, but rather the beginning of a new path.

It precisely from this return, that Pikionis' true journey began. [...] A path which, like de Chirico's *Hebdomeros*, would lead him to collect a repertoire of images from that catalogue of broken memories that constitutes the landscape of Greece and of his life⁸.

His recovered Greek soul called him to the reconstruction of the identity of his country through a process of aligning, juxtaposition and composition of solids, and especially of voids, found among architectural fragments and figures, both refined and vernacular. A path of re-appropriation of his own roots which, in fact, preceded those undertaken by Kazantzakis and by his friend Ángelos Sikelianós⁹, the poet with whom Pikionis would collaborate in two unfortunate projects for the Delphic Centre in Delphi (1934) and for the communal village in Aixonis (1951-54).

Since the early years of his return Pikionis, aware of the latest artistic avant-garde movements in Paris, embarked on a personal interpretation of popular building traditions which took him to Egina to study the humble houses of the islanders. It is there that he would come across one of the references that, like his later discovery of Macedonian architecture in the interior of the country, will become one of the many cornerstones of his work. Pikionis would devote many drawings to the house of the peasant-sculptor Rodakis, inviting his students to visit and appreciate it, among other things, as being a model for the sincere expression of the Greek character¹⁰. The most interesting example of spontaneous architecture among the houses of Egina, in the eyes of Pikionis it is imbued with value not as an exception or *exemplum* but rather as the confirmation of a more general, transverse value. In his *Folk art and us*, a critical essay published in 1925, we read the following:

this purity and truth that we recognise in folk art presupposes a totality of man, a totality of pure and natural life. And that the partial truths that relate to language, customs and traditions, in a word to every expression of the life and art of the people, are connected with each other and that they all come from the depths, from the substance of this whole. And it is not possible to take a piece of this totality without falling into falsehood. [...] Observe the curves of ancient art, of Byzantine art, of folk art; of Egyptian art, of Gothic art, of Japanese art; of Indian and Persian art. What is their secret? It is unknowable. You understand it, perceive it, translate it. Do you explain it? Yes, but through metaphysical concepts: faith, goodness, beauty and grace¹¹.

Since his first theoretical contribution, Pikionis showed the intention of seeing beyond the specific traits of the individual countries. It is the continuity lines, not the differences, which he begins to both glimpse and to seek.

Who knows if the young Greek architect had the opportunity of visiting the Musée Guimet in Paris and its extraordinary collection of Gandhara art. The remote frontier reached by Alexander the Great and where for centuries the kingdom of Bactria with its Greek



Alessandro il Grande e dove per secoli il regno di Bacthria con la sua cultura figurativa greca ed ellenistica fornì al Buddhismo l'iconografia ufficiale. Là dove il sorriso enigmatico delle statue dei Kouros e di Apollo si sovrappongono naturalmente a quelle del Buddha; là dove le pieghe dell'*himation* greco si confondono con quelle del *dothi* indiano come onde scolpite nelle petrose vesti del mare di statue del Risvegliato che, attraverso la Cina, arrivarono fino al Giappone.

Una pietra greca offre il bassorilievo della figura del Buddha. È il monumento funebre per Nikos Kazantzakis che Pikionis traccia in uno splendido disegno; quasi un riflesso del finale dell'omonima tragedia scritta in varie stesure dal poeta-drammaturgo nel corso di tutta la sua vita. Il *Buddha* di Kazantzakis si chiude con la rivelazione che l'Illuminato forma col paesaggio un'indissolubile unità. La natura è sacra, e solo recuperando quotidianamente lo stupore infantile per il creato, rinnovando ogni giorno il miracolo della sua visione, che l'uomo può riconciliarsi col paesaggio di sé stesso.

Pochi mesi prima di pubblicare *Topografia estetica*¹², forse il suo saggio più famoso, Kazantzakis e il poeta Papatzonis escono sulla medesima rivista di avanguardia con un articolo dedicato ai giardini di pietra giapponesi visti durante quel suo primo, epico, viaggio¹³. Articolo che sarà poi conservato da Pikionis nella sua biblioteca (assieme ad altre pubblicazioni dedicate all'arte e all'architettura giapponese) come suggello dell'amicizia col poeta¹⁴.

Il rimpianto per la rinuncia al possibile viaggio nelle lontane Indie; la fortuna della pubblicistica dedicata all'architettura giapponese dagli anni '30 a tutto il secondo dopoguerra; l'effettiva similitudine fra la linearità degli interni delle case tradizionali giapponesi con quelle macedoni e ottomane; il sentirsi l'ultimo erede di Bisanzio, soglia dove est e ovest si sono incontrati per secoli: una costellazione di consonanze che si riassumono nel celebre motto contenuto nelle *Note autobiografiche*¹⁵.

Se già il capolavoro per la sistemazione per l'area archeologica dell'Acropoli, dietro all'evidente ricostruzione di senso mediante i frammenti della perduta classicità greca, echeggia la fascinazione per le pietre dei percorsi della Villa Imperiale di Katsura, è forse con l'ultima opera che il lavoro di sintesi di Pikionis sugli archetipi trova il suo più alto epilogo.

Quando mi fu chiesto di progettare il campo giochi per bambini a Filothei, devo ammettere che molti pensieri mi passarono per la mente. Mi sembrò che la tradizione architettonica fosse fondamentalmente e inevitabilmente omogenea. [...] Tra la Frigia, la Persia e la Caria, tra la Cina e l'India c'è un'unità latente come una differenza latente. Fra l'Oriente e l'Occidente, tra il Nord e il Sud, troviamo differenze ma anche una mistica identità. Questa qualità di eternità rappresenta un fatto fondamentale. Le differenze sono immateriali, e l'essenza è data da una identità profonda e interiore¹⁶.

Nel finale della sua carriera, concluso l'insegnamento universitario, Pikionis accetta l'incarico per la progettazione di un parco per bambini in un sobborgo residenziale di Atene dove ha realizzato una delle sue architetture più note, Casa Potamianos (1953-55). L'architetto riprende il tema delle pavimentazioni dalla sua opera più iconica, completata appena quattro anni prima; ma a differenza del progetto per l'Acropoli, nel parco di Filothei Pikionis concepisce una sorta di Arcadia analoga, dove natura e architettura sono ancora avvinte nell'abbraccio che la modernità distratta non riesce più a cogliere.

Arcaicismi dorici offrono la surreale epifania della capanna primigenia riflettendosi nella mediterranea interpretazione di un Giappone da sempre sognato. I tronchi nodosi nel rustico propileo si specchiano nei pilastri lignei e squadrati del padiglione giapponese; divinità Shinto e dei dell'Olimpo,

and Hellenic figurative culture provided Buddhism with its official iconography. Where the enigmatic smiles of the statues of Kouros and Apollo are naturally transferred to those of the Buddha; where the folds of the Greek *himation* blend with those of the Indian *dothi* as waves sculpted onto the stone robes of the myriad statues of the Awakened who, through China, arrived as far as Japan.

A Greek stone presents a bas-relief of the figure of the Buddha. It is the funeral monument for Nikos Kazantzakis which Pikionis traces in a splendid drawing; almost a reflection of the ending of the tragedy of the same name of which the poet-dramatist prepared various drafts throughout his life. Kazantzakis' *Buddha* ends with the revelation that the Enlightened One forms an indissoluble unity with the landscape. Nature is sacred, and it is only by daily recovering his childlike awe before creation, by constantly renewing the miracle of its vision, that man can reconcile with his own interior landscape.

A few months before Pikionis published *Aesthetic Topography*¹², perhaps his best-known essay, Kazantzakis and the poet Papatzonis had published in that same avant-garde magazine an article devoted to the Japanese stone gardens encountered in their first, epic voyage¹³. This article would be kept by Pikionis in his library (together with other publications on Japanese art and architecture) as a token of his friendship with the poet¹⁴.

Regret for giving up on his journey to faraway India; the success of publications devoted to Japanese architecture from the Thirties to the post-World War II period; the actual similarity between the linear features of the interiors of traditional Japanese houses with those of Macedonian and Ottoman houses; the feeling of being the last heir of Byzantium, of the threshold where East and West have met for centuries: a constellation of consonances summarised in the famous motto of the *Autobiographical Notes*¹⁵.

If his masterful arrangement for the archaeological area of the Acropolis, following the obvious reconstruction of meaning by means of the fragments of the lost Greek classicism, echoes the fascination for the stones of the paths of the Imperial Villa of Katsura, it is perhaps with the last of his works that Pikionis' synthesis work on archetypes finds its most sublime epilogue.

I must admit that when I was asked to design the children's playground in Filothei, many thoughts ran through my mind. It seemed to me that the architectural tradition was fundamentally and inevitably homogeneous. [...] From Phrygia, to Persia and Caria, to China and India, there is a latent unity as well as a latent difference. Between East and West, North and South, we find differences, but also a mystical identity. This quality of eternity represents a fundamental fact. Differences are intangible, and the essence is given by a deep and interior identity¹⁶.

Towards the end of his career, having retired from teaching at the university, Pikionis accepted a commission to design a children's playground in a residential suburb of Athens, where he had created one of his best-known pieces of architecture, Potamianos House (1953-55). The architect retook the paving theme from his most iconic work, completed just four years earlier; but unlike the design for the Acropolis, for the Filothei playground Pikionis conceived a kind of analogous Arcadia where nature and architecture are still caught in an embrace which a distracted modernity is no longer capable of grasping.

Doric archaicisms offer the surreal epiphany of the primordial cabin and are reflected in the Mediterranean interpretation of a Japan for ever dreamed of. The twisted trunks in the rustic propylaeum are mirrored in the squared-off timber pillars of the Japanese pavilion; Shinto deities and Olympian gods blur their mutual differences in a joyful dance of glances and plant-like entanglements; wooden joints and decorations dedicated to the worship of the sun con-



p. 139

La pavimentazione nella parte centrale del parco, ora in stato di completo abbandono, foto di © 2022 Yiagos Athanassopoulos

Parco per bambini a Philothei, Atene, rilievo planimetrico, © 2022 Benaki Museum/Modern Greek Architecture Archives, Dimitris Pikionis Archive

pp. 140-141

Dimitri Pikionis, studi per dettagli costruttivi di architetture giapponesi dall'album 'Building in Wood Far East Greek tradition', © 2022 Benaki Museum/Modern Greek Architecture Archives, Dimitris Pikionis Archive

p. 142

Il relitto dell'imbarcazione posto al centro del parco, sullo sfondo i propilei d'ingresso con a destra il padiglione 'giapponese', © 2022 Benaki Museum/Modern Greek Architecture Archives, Dimitris Pikionis Archive

Dimitri Pikionis, Parco per bambini a Philothei, Atene, pianta, prospetto e sezione dei propilei, © 2022 Benaki Museum/Modern Greek Architecture Archives, Dimitris Pikionis Archive

p. 144

I propilei visti dal padiglione 'giapponese', © 2022 Benaki Museum/Modern Greek Architecture Archives, Dimitris Pikionis Archive

p. 146

Vista dei dettagli costruttivi e dell'apparato decorativo dei propilei d'ingresso, © 2022 Benaki Museum/Modern Greek Architecture Archives, Dimitris Pikionis Archive

p. 148

Dimitri Pikionis, Parco per bambini a Philothei, Atene, il silente dialogo fra i propilei dionisiaci e l'apollineo padiglione 'giapponese' durante i lavori di costruzione, © 2022 Benaki Museum/Modern Greek Architecture Archives, Dimitris Pikionis Archive

sfumano le reciproche differenze in una danza gioiosa di sguardi e intrecci vegetali; giunti lignei e decorazioni dedicate al culto del sole costruiscono una ritmica trama di ombre nel regno della luce, mentre relitti di barche consentono ai giovani di giocare col mito di Ulisse. Il parco diviene così il campo per un gioco di costruzioni di un maturo bambino che si diverte a decorare, a infiocchettare, come ricorda Hassan Fathy in visita al cantiere¹⁷. L'architetto-bambino può così sperimentare, improvvisare e inventare soluzioni per far giocare i suoi simili, più giovani solo anagraficamente. Imperfezioni e dettagli studiati. Una sinfonia di contrappunti, accordi e opposizioni che si dispone su una pianta solo apparentemente casuale. Il controllo geometrico delle visuali, modellato sulle teorie degli angoli visivi, che contraddistinguono il lavoro del suo allievo Doxiadis, è infatti il medesimo che governa la *dispositio* dei frammenti più celebre parco archeologico ma con una sola strategica differenza: con il 'parco analogico' di Filothei, lignea Acropoli in miniatura, Pikionis – come un atleta di una staffetta olimpica – consegna idealmente alle generazioni più giovani un messaggio potentissimo. L'architettura è un gioco: di simboli, di analogie, di memorie, di nostalgie e di intime relazioni col paesaggio; con i paesaggi dell'anima umana. Un gioco, certo, serissimo.

Ritorno a Filothei

Le foto di Yiagos Athanassopoulos ci fanno vedere le condizioni del parco oggi: chiuso e in parte vandalizzato; i giochi progettati da Pikionis, rotti, la capanna primigenia coperta di stuoie, assente; il laghetto, un Mediterraneo in miniatura modellato sullo stagno della Villa di Katsura, prosciugato. Resistono le pavimentazioni, il recinto di pietre e i due attori protagonisti: i propilei-giocattolo e il padiglione giapponese, impegnati nell'eterno colloquio fra il dionisiaco e l'apollineo, mentre attorno la vegetazione spontanea cresce e ricopre tutto, donando alla visita un *coté* da rovina piranesiana. Mancanza di soldi, o forse divergenze con gli eredi su come restaurare il parco, o forse tutt'e due le cose assieme. Ma nonostante il silenzio, l'incuria e l'assenza dei gioiosi suoni dell'infanzia, la vita delle forme continua. Ma per quanto ancora?

¹ «La patria mi stava stretta, sentivo oltre le sue rive altre patrie dagli occhi ridenti, altre anime carnose, tristezze e gioie di ogni sorta, fratelli e sorelle, che sedute sulle rive aspettavano il mio ritorno! Che tu sia benedetta, vita, per non essere rimasta fedele a un solo matrimonio, come una donniciola; è buono il pane del viaggio e l'esilio è miele, per un istante eri felice, godevi ogni tuo amore, ma presto soffocavi, e a ogni amante dicevi addio. Anima, la tua patria è sempre stata il viaggio! La virtù più fertile al mondo, la santa infedeltà, segui fedele tra risa e pianti, e più in alto salì!», Nikos Kazantzakis, *Odyssey*, trad. N. Crocetti, Crocetti Editore, Milano 2020, versi 951-962, Canto XVI, p. 513. Spirito inquieto, viaggiatore alla ricerca perenne di una spiritualità oscillante fra Cristo, Lenin, Buddha e Odisseo, Nikos Kazantzakis (1883-1957) affronta la riscrittura e la continuazione del mito del poema omerico con una monumentale opera di 33.333 versi decaeptasillabi suddivisi in 24 canti. L'opera, che sarà pubblicata nel 1938, dopo 14 anni di revisioni e riscritture sollevò polemiche fra gli intellettuali coevi, oltre che per il coraggio dell'autore – interpretati come un affronto ad uno dei miti nazionali – soprattutto per l'inclusione di 8000 vocaboli in parte conosciuti dall'autore, in parte desunti da quelli usati dai pescatori e contadini cretesi e greci in un infaticabile processo di collezione di lemmi popolari, letteralmente vernacolari. Noto ai più come l'autore di *Zorba il greco* e *L'ultima tentazione di Cristo* Kazantzakis fu candidato al Nobel per la letteratura per ben nove volte.

² Cfr. A.K. Poulakidas (1991), *Kazantzakis's The Rock Garden: Japan China Revisited*, in «Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures», 45:3, pp. 183-196.

³ Cfr. M. Spanaki, *Japan through Greek Looking Glass: N. Kazantzakis and N. Kasdaglis*, in «Propilaya», n. 7, Hiroshima University Journal, 1995, pp. 1-10; N. Kazantzakis, *Japan, China*, trad. G.C. Pappageotes, Simon & Schuster, New York 1963.

⁴ «Il teatro all'aperto (non più esistente) ricorda le strutture mobili costruite in Giappone per rappresentare il teatro Kabuki, nell'ambito di fiere o di celebrazioni. È Pikionis stesso a far cenno a un'ispirazione giapponese che compare qui per la prima volta sotto la probabile influenza di temi teatrali o letterari e che diverrà in seguito un riferimento ricorrente nei suoi progetti, uno dei fiumi sotterranei che percorrono la sua arte». A. Ferlenga (a cura di), *Dimitris Pikionis 1887-1968*, Electa, Milano 1999, p. 56. Nella relazione di progetto si legge il teatro «è stato costruito in accordo con i principi degli antichi Greci e del teatro giapponese». D. Pikionis, in A. Pikióni, *Dimitris Pikionis*, Bastas-Plessas Publications, Atene 1994, Vol. 1, p. 65.

⁵ D. Pikionis, *Note autobiografiche*, in A. Ferlenga, cit., p. 30, trad. italiana di M.

struct a rhythmic web of shadows in the realm of light, while shipwrecks enable youngsters to play with the myth of Ulysses. Thus, the park becomes the field for a mature child's construction game as he has fun decorating, tying up with ribbons, as Hassan Fathy recalls from a visit to the worksite¹⁷.

The child-architect can thus experiment, improvise and invent solutions for his peers to play with, younger only in terms of age. Carefully planned imperfections and details. A symphony of counterpoints, chords and oppositions arranged in a plan that is only apparently casual. The geometrical control of the visuals, modelled on theories of visual angles, which will characterise the work of his pupil Doxiadis, is in fact the same that governs the *dispositio* of the fragments of the well-known archaeological site, with one strategic difference: with the 'analogical park' of Filothei, a miniature wooden Acropolis, Pikionis – like an Olympic relay runner – ideally delivers to the younger generations a very powerful message. Architecture is a game: of symbols, of analogies, of memories, of nostalgia and of an intimate relationship with the landscape; with the landscapes of the human soul. A very serious game, indeed.

Return to Filothei

The photographs by Yiagos Athanassopoulos show us the condition of the park today: closed and partly vandalised; the Pikionis-designed games, broken; the primordial hut covered with mats, absent; the pond, a miniature Mediterranean modeled on the pond of the Villa of Katsura, dried up. The paving has survived, as well as the stone enclosure and the two main figures: the toy-propylaeum and the Japanese pavilion, caught in an eternal conversation between the Dionysian and the Apollonian, while spontaneous vegetation grows and covers everything, giving the visit a touch of the Piranesian ruin. Lack of funding, or perhaps differences with the heirs as to how to restore the park, or perhaps a bit of both. However, despite the silence, the neglect and the absence of the joyful sounds of childhood, the life of forms goes on. Yet, for how long?

Translation by Luis Gatt

¹ "My native land seemed cribbed, for past its shores I felt other bewitching lands and other lean-fleshed souls, brothers and sisters, myriad forms of joys and sorrows that stood on their far shores and longed for me to come. May you be blessed, my life, for you disdained to stay faithful to but one marriage, like a silly girl; the bread of travel is sweet and foreign lands are honey; for a brief moment you rejoiced in each new love, but stifled soon and bade farewell to each fond lover. My soul, your voyages have been your native land! With tears and smiles you've climbed and followed faithfully the world's most fruitful virtue – holy false unfaithfulness!", Nikos Kazantzakis, *The Odyssey: A Modern Sequel*, translated into the English language by Kimon Friar, 951-962, Book XVI, p. 615, Simon & Schuster, 1958. A restless spirit, a traveler in perpetual search of a spirituality lying somewhere between Christ, Lenin, Buddha and Odysseus, Nikos Kazantzakis (1883-1957) tackled the rewriting and continuation of the Homeric poem with a monumental work of 33,333 decaheptasyllabic verses divided into 24 books. The work would be published in 1938, after 14 years of revisions and re-writings, and would generate much controversy among his contemporary intellectuals, not only due to the author's bravery – interpreted as an affront to one of the national myths – but in particular for the inclusion of 8,000 words partly coined by the author, partly derived from those used by Cretan and Greek fishermen and peasants, as part of his tireless process of collecting popular, literally vernacular lemmas. Mostly known as the author of *Zorba the Greek* and *The Last Temptation of Christ*, Kazantzakis was nominated for the Nobel prize for literature as many as nine times.

² See A.K. Poulakidas (1991), *Kazantzakis's The Rock Garden: Japan China Revisited*, in «Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures», 45:3, 183-196.

³ See M. Spanaki, *Japan through Greek Looking Glass: N. Kazantzakis and N. Kasdaglis*, in «Propilaya», n. 7, Hiroshima University Journal, 1995, pp. 1-10 and N. Kazantzakis, *Japan, China*, translated by G.C. Pappageotes, Simon & Schuster, New York 1963.

⁴ "The open-air theatre (no longer existing) recalls the mobile structures built in Japan for Kabuki theatre representations in fairs and festivals. Pikionis himself points to a Japanese inspiration that appears here for the first time under the probable influence of theatrical or literary themes and which will become a recurring reference in his projects, one of the underground currents that flow through his art". A. Ferlenga (ed.), *Dimitris Pikionis 1887-1968*, Electa, Milan 1999, p. 56. The project report states the theater "was built in accordance with the principles of the ancient Greeks and Japanese theatre". D. Pikionis, in A. Pikióni, *Dimitris Pikionis*, Bastas-Plessas Publications, Athens 1994, Vol. 1, p. 65.

⁵ D. Pikionis, *Note autobiografiche*, in A. Ferlenga, Op. cit., p. 30, Italian translation by M. Centanni [Αὐτοβιογραφικά σημειώματα [1958], in Δημήτρην Πικιώνη, Κείμενα, Αθήνα, 1987, pp. 23-35]

⁶ *Ivi*, p. 32.

⁷ M. Centanni, "Pictor classicus sum": il ritorno e l'enigma La prima testimonianza del



Centanni [Αὐτοβιογραφικά σημειώματα [1958], in Δημήτρη Πικιώνη, Κείμενα, Αθήνα, 1987, pp. 23-35]

⁶ Ivi, p. 32.

⁷ M. Centanni, "Pictor classicus sum": il ritorno e l'enigma La prima testimonianza del termine 'metafisica' nell'incontro a Parigi tra Giorgio De Chirico e Dimitri Pikionis, in «La rivista di Engramma», 2001, nn. 5-8, p.124.

⁸ A. Ferlenga, *L'uomo dall'ombra lieve*, in A. Ferlenga, cit., p. 9.

⁹ Nikos Kazantzakis e Ángelos Sikelianós nel 1914 si tratteranno per quaranta giorni nei monasteri del Monte Athos vivendo una vita di asceti alla ricerca dell'anima profonda delle tradizioni e della religione nazionale. L'anno dopo, i due amici compiranno un lungo viaggio iniziatico visitando tutta la Grecia alla ricerca non solo della propria identità di artisti impegnati ma anche di antichi lemmi ed espressioni popolari da includere nella propria opera poetica e narrativa. Il tema della ricerca di una appropriata espressione linguistica per la nazione greca è (al pari della ricerca di una analoga declinazione del linguaggio architettonico nazionale) uno degli argomenti dominanti della storia – anche recente – del paese ellenico. Al neo-greco (o Demotico), la lingua volgare parlata con tutte le possibili variazioni regionali dalle popolazioni dell'arcipelago, si pretendeva di opporre un ampolloso greco 'puro' e classicheggiante, la cosiddetta *katharévoussa*. La questione, dopo aver attraversato senza soluzione di continuità tutto il XIX secolo di pari passo con la formazione dello stato greco, nel 1911 ancora non era conclusa. Nella costituzione del 1911 fu infatti inserito un articolo che definiva la *katharévoussa* come lingua ufficiale. Si dovettero attendere le riforme di Venizelos del 1917 per abolire l'insegnamento del greco antico dalle scuole elementari e la definitiva immissione del Demotico per i primi quattro anni e l'insegnamento della *katharévoussa* negli ultimi due. Riforma che fu ben accolta e che facilitava l'ellenizzazione delle province recentemente annesse quali la Macedonia. Solo nel 1976, il Demotico fu dichiarata la lingua ufficiale della Grecia, avendo incorporato caratteristiche della *katharévoussa* e dando vita al greco moderno standard.

¹⁰ Due dei suoi discepoli, Julio Kaimi e Klaus Vrieslander, pubblicheranno nel 1934 un libro su questa architettura J. Kaimi, K. Vrieslander, Το σπίτι του Ροδόκη στην Αίγινα (La casa di Rodakis a Egina), prima edizione, Atene 1934; seconda edizione in «Ακρίτας», Atene 1997. La fortuna della pubblicazione farà della casa di Rodakis un'icona ciclicamente riscoperta. Cfr. N. Magouliotis, *Self-doubting intellectuals and primitive alter-egos. The life and times of Zorba and Rodakis in the island of Aegina, Greece*, in «Cartha», I, 2017, <<https://www.carthamagazine.com/issue/2-1/>> (08/2022). Georges Candilis e Aldo Van Eyck sono fra coloro che, ripercorrendo le orme di Pikionis, assumeranno la casa di Rodakis come oggetto di affezione, e nel caso di Candilis, oggetto di un immaginario dialogo fra l'architetto e Rodakis stesso, modellato su quelli che intercorrono fra l'intellettuale alter-ego di Kazantzakis e il personaggio di Zorba, il nobile-contadino portatore di saggezza e vitalità ignota a chi vede il mondo in termini solamente logici e razionali.

¹¹ D. Pikionis, *L'arte popolare e noi*, trad. M. Centanni, in A. Ferlenga, cit., pp. 324-329.

¹² Cfr. D. Pikionis, *Estetiki topografia*, in «To trito mati» (Il terzo occhio), n. 2-3, novembre-dicembre 1935, pp. 45-49, in A. Ferlenga, cit., trad. M. Centanni, pp. 329-331.

¹³ T.K. Papatzónis, N. Kazantzákis, οι γαπωνέζικοι κήποι (I giardini giapponesi), in «To trito mati», nn. 2-3 (1935), pp. 69-71. L'articolo descrive il famoso giardino Zen Ryoan-ji di Kyoto e riprende il finale del libro di Kazantzakis *Les Jardins de Rochers*, che sarà pubblicato in francese nel 1936. Dimitri Pikionis all'epoca è membro del comitato di redazione della rivista e pochi mesi dopo interesserà il dialogo poetico con una pietra in *Topografia estetica* ivi pubblicato. Cfr. I. Vogel Chevroulet, *The paths of gods and architects. From Japan to the Acropolis: the landscapes of Dimitris Pikionis*, in «JoLA Journal of Landscape Architecture», Vol. 15, n. 1, pp. 32-53.

¹⁴ Nel catalogo dei libri presenti negli archivi della casa della figlia di Pikionis, Agni, compiuto da Ronda Quetglas risultano quattro libri dedicati all'arte giapponese che testimoniano un costante interesse per questo tema che può essere fatto risalire al 1907. E nello specifico: L. Binyon, *Drawings from the Old Masters. Second Series: Sixty Photographs from Original Water-Colour Drawings by Great Japanese Artists. Mostly in the British Museum*, Gowans & Gray, Londra 1907; V. Pica, *L'arte giapponese al Museo Chiossone di Genova*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1907; W. von Seidlitz, P.-A. Lemoisne, *Les estampes japonaises*, Hachette, Paris 1915; T. Sagara, *Japanese Fine Arts*, Japan Travel Bureau, Tokyo 1949. Cfr. R. Quetglas Aragay, *Katálogos Biblion Tou D. Pikióni – Bibliothikes Oikias Pikióni*, Agni Pikióni Atene, 2017. Nel 2018 Irène Vogel Chevroulet compie una ricerca mirata alle specifiche influenze dell'architettura giapponese nell'opera di Pikionis. Sono rinvenuti oltre ai precedenti quattro libri, l'articolo di Kazantzakis, tre libri sull'architettura tradizionale giapponese e sui suoi giardini e due riviste di architettura giapponesi, nello specifico: H. Kishida, *Japanese Architecture*, Tourist Library, Board of Tourist Industry, Tokyo 1948 (1935); T. Yoshida, *Das Japanische Wohnhaus*, Ernst Wasmuth, Tübingen 1935; T. Yoshida, *The Japanese House and Garden*, Architectural Press, London 1955; in «Shinkenichiku», n. 9, 1957; «Shinkenichiku», n. 33, 1958. Cfr. I. Vogel Chevroulet, cit.

¹⁵ «L'Oriente e Bisanzio mi rivelarono che la creazione di una lingua simbolica astratta dalla natura e dalla materia della mimesis è la sola strada valida e spiritualmente degna di esprimere le nostre idee e le nostre concezioni della vita. Qui è sufficiente dire che mi sento 'orientale'». D. Pikionis, *Note autobiografiche*, in A. Ferlenga, cit., p. 35.

¹⁶ D. Pikionis, in A. Ferlenga, cit., p. 304.

¹⁷ «Ogni volta che mi capita di essere a Filothei e vedo Pikionis al lavoro, egli mi trasmette la sensazione che l'architettura non sia quella grotta di argilla che io conosco, ma che appartenga al mondo della natura e dell'uomo. Ci andai ieri pomeriggio e lui era sulle impalcature del cancello che metteva un fiocco sul tetto, disponendolo con grande delicatezza e con l'operaio accanto con la forbice; mi diede l'impressione di aver dedicato tutta la sua attenzione alla forma del cancello, che stava, come dire, mettendo a punto con una decorazione ufficiale. Come sai, lui non costruisce come noi. Pikionis vuole che anche i dettagli più piccoli lavorino insieme». H. Fathy, in A. Ferlenga, cit.; A. Ferlenga, *Recinti della Visione*, in «Casa-bella», n. 638, 1996, pp. 52-69.

termine 'metafisica' nell'incontro a Parigi tra Giorgio De Chirico e Dimitri Pikionis, in «La rivista di Engramma», year 2001, numbers 5-8, Edizioni Engramma, Centro studi classicA | luav, p. 124.

⁸ A. Ferlenga, *L'uomo dall'ombra lieve*, in A. Ferlenga, Op. cit., p. 9.

⁹ Nikos Kazantzakis and Ángelos Sikelianós sojourned for forty days in 1914 at the monasteries of Mount Athos, living an ascetic life in search of the deep soul of the national traditions and religion. The following year, the two friends would undertake a long initiatory journey visiting all of Greece in search not only for their identity as engaged artists but also for ancient folk lemmas and expressions to include in their own poetic and narrative work. The theme of the search for an appropriate linguistic expression for the Greek nation is (like the search for a similar interpretation of the national architectural language) one of the dominant topics in the history – including the recent history – of the Hellenic nation. Neo-Greek (or Demotic), in other words the vernacular language spoken with all the existing regional variations by the peoples of the archipelago, was to be opposed by an allegedly 'pure', pompous version based on Classical Greek, the so-called *katharévoussa*. The issue continued throughout the 19th century, alongside the formation of the Greek state, and had not concluded by 1911. An article in the Constitution of 1911 was in fact included designating *katharévoussa* as the official language. It was not until the Venizelos reforms of 1917 that the teaching of ancient Greek was abolished from elementary schools, introducing the teaching of Demotic instead for the first four years and the teaching of *katharévoussa* in the last two. These reforms were well received and helped in the process of Hellenisation of the newly annexed provinces such as Macedonia. It was not until 1976 that Demotic was declared the official language of Greece, having incorporated features of *katharévoussa* and giving rise to standard Modern Greek as we know it.

¹⁰ Two of his pupils, Julio Kaimi and Klaus Vrieslander, would publish a book about this architecture in 1934. J. Kaimi, K. Vrieslander, Το σπίτι του Ροδόκη στην Αίγινα (La casa di Rodakis a Egina), first edition, Athens 1934 (second edition in «Ακρίτας», Athens 1997). These publications would help make Rodakis' house a cyclically rediscovered icon. See N. Magouliotis, *Self-doubting intellectuals and primitive alter-egos. The life and times of Zorba and Rodakis in the island of Aegina, Greece*, in «Cartha», I, 2017/06, <<https://www.carthamagazine.com/issue/2-1/>> (08/2022). Georges Candilis and Aldo Van Eyck are among those who, retracing Pikionis' footsteps, will develop an affectionate interest for Rodakis' house, and in the case of Candilis, also the object of an imaginary dialogue between the architect and Rodakis himself, modeled on those between Kazantzakis' intellectual alter-ego and the character of Zorbas, the noble-peasant bearer of wisdom and vitality unknown to those who see the world in merely logical and rational terms.

¹¹ D. Pikionis, *L'arte popolare e noi*, critical essay, translated by M. Centanni, in A. Ferlenga, Op. cit., pp. 324-329.

¹² See D. Pikionis, *Estetiki topografia*, in «To trito mati» (The Third Eye), n. 2-3, Athens, November-December 1935, pp. 45-49, in A. Ferlenga, Op. cit., translated by M. Centanni, pp. 329-331.

¹³ T.K. Papatzónis, N. Kazantzákis, οι γαπωνέζικοι κήποι (The Japanese gardens), «To trito mati», n. 2-3 (1935), pp. 69-71. The article describes the famous Zen garden of Ryoan-ji in Kyoto and retakes the end to Kazantzakis' book *Les Jardins de Rochers*, which he will publish in French in 1936. Dimitri Pikionis was at the time a member of the publishing committee of the magazine and a few months later he would carry out on its pages a poetic dialogue with a stone in his article *Aesthetic Topography*. See Vogel Chevroulet, *The paths of gods and architects. From Japan to the Acropolis: the landscapes of Dimitris Pikionis*, in «JoLA Journal of Landscape Architecture», Vol. 15, issue 1, ECLAS (European Council of Landscape Architecture Schools), Taylor&Francis, pp. 32-53.

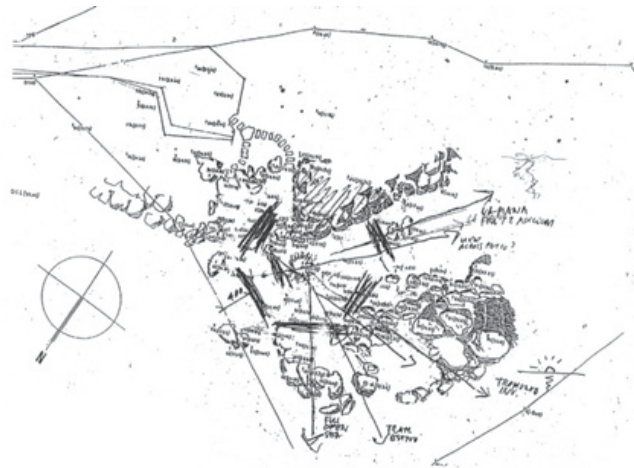
¹⁴ In the catalogue of the books included in the archive kept at the house of Pikionis' daughter Agni, and organised by Ronda Quetglas, there are four books devoted to Japanese art which demonstrate a constant interest in this subject, which can be dated as far back as 1907. These are: L. Binyon, *Drawings from the Old Masters. Second Series: Sixty Photographs from Original Water-Colour Drawings by Great Japanese Artists. Mostly in the British Museum*, Gowans & Gray, London 1907; V. Pica, *L'arte giapponese al Museo Chiossone di Genova*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1907; W. von Seidlitz and P.-A. Lemoisne, *Les estampes japonaises Hachette*, Paris 1915; T. Sagara, *Japanese Fine Arts*, Japan Travel Bureau, Tokyo 1949. See R. Quetglas Aragay, *Katálogos Biblion Tou D. Pikióni – Bibliothikes Oikias Pikióni*, Agni Pikióni Athens, 2017. In 2018, Irène Vogel Chevroulet completed a research project concerning the specific influences of Japanese architecture in Pikionis' work. In addition to the previous four books, Kazantzakis' article was found, as well as three volumes on traditional Japanese architecture and its gardens and two journals on Japanese architecture. Specifically: H. Kishida, *Japanese Architecture*, Tourist Library, Board of Tourist Industry, Tokyo 1948 (1935), T. Yoshida, *Das Japanische Wohnhaus*, Ernst Wasmuth, Tübingen 1935; T. Yoshida, *The Japanese House and Garden*, Architectural Press, London 1955; in «Shinkenichiku», n. 9, 1957; in «Shinkenichiku», n. 33, 1958. See Vogel Chevroulet, Op. cit.

¹⁵ «The Orient and Byzantium revealed to me that the creation of a symbolic language abstracted from nature and matter by mimesis is the only valid and spiritually dignified path for expressing our views and ideas about life. In this respect it is enough to say that I feel 'Oriental'». D. Pikionis, *Note autobiografiche*, in A. Ferlenga, Op. cit., p. 35.

¹⁶ D. Pikionis, in A. Ferlenga, Op. cit., p. 304.

¹⁷ «Whenever I happen to be in Filothei and see Pikionis at work, he gives me the feeling that architecture is not that clay cave that I know, but that it belongs instead to the world of nature and man. I went there yesterday afternoon and he was on the scaffolding at the gate putting a bow on the roof, arranging it very delicately while the worker next to him awaited with a pair of scissors; he gave me the impression that he had devoted all his attention to the form of the gate, and that he was, as it were, fine-tuning it with an official decoration. As you know, he does not build like we do. Pikionis wants even the smallest details to work together». H. Fathy, in A. Ferlenga, Op. cit., and in A. Ferlenga, *Recinti della Visione*, in «Casa-bella», n. 638, October 1996, pp. 52-69.

Casa Gostner is nestled between two granite spurs and stands out against the landscape with the twofold purpose of sheltering its inhabitants and presiding over its natural surroundings. The house, among Alberto Ponis's best-known works, plays an important role among the 20th-century architectures that have contributed to define the archetypal holiday-home.



Alberto Ponis

Casa Gostner, Costa Paradiso, Sardegna Casa Gostner, Costa Paradiso, Sardinia

Elias Terzitta

La Sardegna è fuori dal tempo e dalla storia¹.

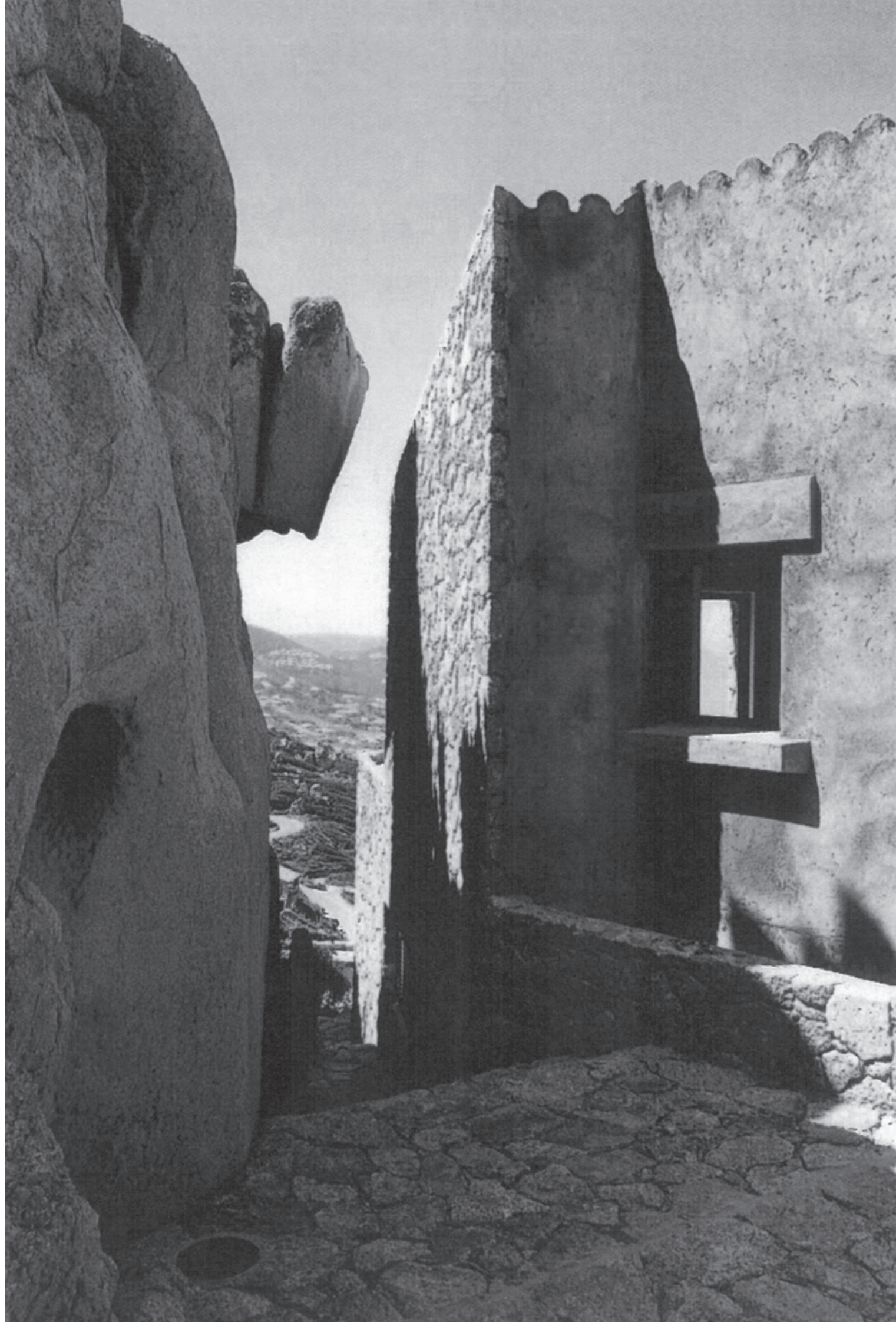
La Sardegna degli anni '60 si presenta come un territorio prevalentemente selvaggio, poco abitato e a tratti ostile, nel quale sorgono saltuariamente piccoli insediamenti, costruiti lontano dalle coste lambite dai forti venti e dalle mareggiate invernali. Negli stessi anni, la Sardegna è investita dal boom del turismo di massa, proclamata e venduta come 'paradiso' in cui trascorrere una vacanza distanti dal trambusto della vita cittadina e luogo perfetto per affrontare una piccola avventura a due passi da casa. Dopo gli studi svolti a Firenze da allievo di Leonardo Savioli e le prime esperienze professionali a Londra², Alberto Ponis viene invitato, nel 1963, a progettare tre case vacanza a Palau, in Gallura. È così che nasce un legame viscerale tra l'architetto e l'isola. Attratto dal carattere primordiale di questa terra, vi si trasferisce definitivamente e vi inizia un lungo percorso professionale che gli permetterà di ritagliarsi un ruolo tra gli architetti del XX secolo che hanno contribuito alla definizione tipologica della casa-vacanza mediterranea.

Le opere che Ponis progetta in Sardegna sono calate sapientemente nel proprio contesto naturalistico, senza mai mimetizzarsi o prevalere su di esso, ma piuttosto integrandosi, dialogando con ciò che le circonda. Gli spazi domestici che disegna non risultano mai ripetuti o simili tra loro, ma riflettono dialoghi interiori strettamente correlati al luogo in cui sorgono, che ne rendono complessa una lettura unitaria. Senza mai inseguire le tendenze coeve o cadere nella semplice imitazione, fa proprio il regionalismo critico di K. Frampton³. Nel corso degli anni, e

Sardinia lies outside time and history¹.

Sardinia in the Sixties appeared as a predominantly wild, sparsely inhabited and sometimes hostile territory, in which small settlements sporadically arose, far from the coasts, battered as they are by strong winds and winter sea storms. During those same years, Sardinia was swept by the mass tourism boom, which advertised and sold it as a 'paradise' where it was possible to spend a vacation away from the hustle and bustle of city life and as the perfect place to embark on a little adventure, just a stone's throw from home. After finishing his studies in Florence, where he was a student of Leonardo Savioli, and a first professional experience in London², Alberto Ponis was invited in 1963 to design three holiday-homes in Palau, in the region of Gallura. This was the beginning of a passionate bond between the architect and the island. Attracted by the primordial character of Sardinia, he moved to the island permanently and began a long professional journey that would allow him to carve out a role for himself among the 20th century architects who contributed to the typological definition of the Mediterranean holiday-home.

The works designed by Ponis in Sardinia are skillfully placed within the natural context, without ever attempting to camouflage or prevail over it, but rather integrating with it, and always entering into a dialogue with their surroundings. The domestic spaces that he designs are never repeated or similar to each other, but rather reflect interior dialogues that are closely related to the place in which they stand, something that makes a unified interpretation of them difficult. Without ever following contemporary trends or falling into



quasi inconsapevolmente, esplora, fotografandola, la Sardegna, allora caratterizzata da una prevalenza della natura rispetto alle poche tracce antropizzate. Attraverso questa inconscia ricerca metabolizza i tratti e le caratteristiche peculiari dell'isola condensandoli in una personale rilettura. Con i suoi interventi l'architetto non solo traduce il *genius loci*, evocando i volumi della tradizione sarda dello *stazzu*⁴ e delle fortezze militari che presidiano, rispettivamente, le campagne e le coste dell'isola, ma individua gli strumenti utili ad intervenire in questo ambiente incontaminato attraverso un linguaggio «mai gratuito, ma quasi inevitabile»⁵. Le rocce diventano, per Ponis, gli utensili capaci di tessere la tela su cui imbastire l'architettura, un continuo riferimento a cui affidarsi per non smarrirsi nel paesaggio.

È nella metà degli anni '90 che Ponis viene contattato dall'avvocato Gostner interessato a far progettare la propria casa a Costa Paradiso, nel nord della Sardegna. Costa Paradiso a quel tempo era un insediamento di ville disseminate in un paesaggio lunare di graniti rossi interrotto da sprazzi di macchia mediterranea ed affacciato sul blu intenso del mare aperto. Il lotto svettava in una posizione predominante tra cuspidi e grotte scolpite dal Maestrale. Durante i primi sopralluoghi durati giorni e notti intere, Ponis eseguì un rilievo «cognitivo»⁶ del sito, ovvero un'analisi capace di fornire all'architetto il substrato sensoriale necessario allo sviluppo del progetto. È così che individua «la parte costruibile»⁷ dell'area in un avvallamento interamente coperto di macchia mediterranea protetto dagli speroni granitici più alti. Qui, tra la ricca vegetazione, si nascondevano due grandi arbusti di corbezzolo, che Ponis decide di rendere protagonisti nel disegno della casa. Già dai primi schizzi di progetto la componente paesaggistica si rivela fondamentale nella definizione dell'impianto esagonale, dove le «visuali determinano i fronti»⁸. Attraverso la generazione del volume l'architetto attinge al serbatoio culturale dell'architettura vernacolare sarda, intervenendo sulle geometrie chiuse degli *stazzi* galluresi che amplia con nuovi fronti aperti verso il paesaggio circostante. Ogni lato, infatti, è dettato da un particolare scorcio: da un lato il mare infinito che si erge come sfondo blu, dall'altra il tramonto che 'incendia' di rosso il granito, da un'altra ancora la vallata. A chiudere l'ultimo lato dell'esagono troviamo uno degli speroni rocciosi. È così che la roccia diventa il 'mare calmo' dove approda l'architettura. La roccia qui si fa limite, diventa l'ultima soglia della casa che protegge gli abitanti dalla natura selvaggia, ma anche rifugio dalla vita frenetica cittadina. Tutto vi ruota intorno e al contempo si cristallizza, ancorandosi tenacemente al terreno.

L'architetto disegna minuziosamente ogni singolo dettaglio ricamandolo su misura per i committenti; ogni scorcio verso l'esterno, ogni ombra o fascio di luce vengono studiati per sottolineare la tragicità del luogo e offrire agli abitanti lo spettacolo del paesaggio circostante, mantenendo le stesse visuali precedenti alla costruzione e seguendo il precetto di Snozzi del «distruggere con senno»⁹. I volumi della casa si presentano austeri ed interamente rivestiti con la roccia proveniente dallo scavo, ad eccezione degli architravi. La copertura a falda unica è interrotta da un comignolo scultoreo in pietra che, con le sue forme plastiche, dialoga con i faraglioni rocciosi. Ponis dedica particolare attenzione ai sentieri che connettono la casa coi diversi livelli, attraverso un'intricata rete di percorsi e scalette che si avvinghiano alla macchia mediterranea e alle rocce, assolvendo la delicata funzione di accompagnare gli abitanti nella transizione tra architettura e natura.

Casa Gostner si sviluppa su due livelli per potersi adeguare alla topografia del terreno: il livello superiore, maggiormente

simple imitation, he adhered to K. Frampton's critical regionalism³. Throughout the years, and almost unawares, he explored Sardinia through his photography, an island at the time characterised by a prevalence of nature in contrast with the few anthropised traces. By way of this unconscious research he metabolised the peculiar traits and features of the island, summarising them in a personal interpretation. With his interventions the architect not only translates the *genius loci*, evoking the volumes of the Sardinian tradition of the *stazzu*⁴ and of the military strongholds that safeguarded, respectively, the island's countryside and coasts, but also identifies the tools necessary for intervening in this unsullied environment using a language that is "never unjustified, but almost inevitable"⁵. Rocks become for Ponis the tools that allow him to place the canvas on which to set the architecture, a continuous reference that he relies on so as not to get lost in the landscape.

In the mid-Nineties, Ponis was approached by Gostner, a lawyer who was interested in having a house designed for him in Costa Paradiso, in the north of Sardinia. Costa Paradiso at the time was a settlement of villas scattered throughout a lunar landscape of red granite interrupted by patches of Mediterranean shrub and overlooking the deep blue of the open sea. The lot was located in a predominant position among crags and caves carved by the *Maestrale*. During the first surveys, which took full days and entire nights, Ponis carried out a "cognitive"⁶ survey of the site, in other words an analysis capable of providing the architect with the sensory foundation necessary for developing the project. It is in this way that he identified the "buildable part"⁷ of the area in a depression that was entirely covered in Mediterranean brush and protected by the highest granite spurs. Here, among the lush vegetation, he found two large cane apple bushes, to which he decided to ascribe a central role in the design of the house. Already from the first sketches for the project, the landscape element reveals itself to be fundamental in the determination of the hexagonal plan, in which "visuals determine the fronts"⁸. Through the generation of the volume, the architect draws on the cultural repository of Sardinian vernacular architecture, intervening on the closed geometries of the *stazzi* from the Gallura, which he expands with new fronts that are open to the surrounding landscape. Every side, in fact, is determined by a specific view: on one side the infinite sea that stands as a blue backdrop, on another a sunset that sets the red granite 'on fire', and finally a third view over the valley below. Closing the last side of the hexagon is one of the rocky spurs. It is in this way that the rock becomes the 'calm sea' where the architecture finds its mooring. The rock here becomes a boundary, the last threshold of the house that protects the inhabitants from the wilderness, but also shelter from the hectic city life. Everything revolves around it and at the same time becomes crystallised, anchoring itself tenaciously to the earth.

The architect meticulously designed every single detail, custom-making it for his clients; every view towards the exterior, every shadow or ray of light were carefully studied in order to underline the dramatic qualities of the place and to offer to its inhabitants the spectacle of the surrounding landscape, maintaining the same views which existed before the construction and following Snozzi's precept of "destroying with good judgment"⁹. The volumes of the house appear as austere and are entirely clad in the rock extracted during the excavation, with the exception of the lintels. The single-pitched roof is interrupted by a stone chimney whose supple forms enter into a dialogue with the rocky cliffs. Ponis paid special attention to the paths that connect the house with the various levels, through an intricate network of pathways and ladders that cling to the Mediterranean shrub and to the rocks, carrying out the delicate function of accompanying the inhabitants in the transition between

introverso, con il patio, e il livello inferiore, seminterrato, con la grande terrazza panoramica aperta verso il mare. Intorno al patio gli spazi si concatenano in un susseguirsi di ambienti, dalla stanza degli ospiti al soggiorno con cucina e zona pranzo, fino alla camera padronale. L'interno si caratterizza per una ricercata frugalità nell'utilizzo di finiture modeste, come le travi in castagno che sorreggono la copertura, il pavimento in parquet e le pareti intonacate. Dalle porte finestre che scorrono nello spessore della muratura, la vastità del paesaggio naturale filtra negli spazi raccolti della casa fino entro la 'natura controllata' del patio, in un continuo gioco di contrasti. Attraverso una scala a chiocciola, ospitata nell'unico volume curvilineo, avviene l'accesso al piano seminterrato. Qui vi sono gli ambienti di servizio, la cantina, la sauna e la camera dei figli, direttamente connessa alla grande terrazza panoramica. In prossimità della casa, attraverso un percorso scavato nel granito, si trova la piscina, una vasca incastonata tra le rocce dove l'acqua ferma e trasparente dialoga per contrasto con il blu increspato del mare.

Niente risulta in eccesso, fuori posto o aggiunto, tutto viene ridotto all'essenziale, come fosse la natura stessa a suggerire «all'architetto quello che si può fare, ma soprattutto ciò che non si deve fare»¹⁰. Con linguaggio chiaro e conciso, Ponis interviene nel paesaggio sardo disegnando un volume che reinterpretando la tradizione vernacolare è capace di stringere «un attestato di vecchia appartenenza»¹¹ con il contesto.

Casa Gostner si lega al contesto attraverso un utilizzo delicato delle rocce di granito rosso, mai sostituendosi o sovrappo-ndendosi ad esse, piuttosto coinvolgendole in una danza primordiale in cui architettura e natura si sfiorano senza mai toccarsi davvero. Ed è con questi semplici gesti che la casa si innesta in cima alla collina tra le due formazioni rocciose e ne diviene protettrice, sentinella di pietra in un paesaggio di pietra.

¹ D. Lawrence, *Mare e Sardegna*, Ilisso, Nuoro 2000 (ed. orig. 1921).

² Dapprima fece una breve esperienza nello studio di Erno Goldfinger e, dopo aver imparato a parlare un inglese più fluente, collaborò con Denys Lasdun.

³ K. Frampton, *Critical Regionalism: Modern Architecture and Cultural Identity*, in K. Frampton, *Modern Architecture. A Critical History (Word of Art Series)*, Thames & Hudson, London 1980.

⁴ Lo stazzu è una tipologia architettonica rurale presente nelle campagne della Sardegna, in particolar modo in Gallura. Gli stazzi sono degli edifici utilizzati come rifugio dai contadini. Sono caratterizzati da volumi semplici ad un solo piano fuori terra e con tetto a capanna.

⁵ J. Sergison, A. Ponis, *Alberto Ponis in conversation with Jonathan Sergison*, in «AA Files», n. 73, 2016, pp. 101-120.

⁶ S. Brandolini, *The Inhabited Pathway. The Built Work of Alberto Ponis in Sardinia*, Park Books, Zurigo 2014.

⁷ Ponis chiama così, in alcuni appunti di cantiere, l'area tra i due speroni rocciosi che ritiene l'unica area idonea alla costruzione della nuova casa.

⁸ Ponis, in alcuni appunti scritti durante i primi sopralluoghi, annota questa frase per indicare la genesi del volume del progetto.

⁹ K. Frampton, V. Gregotti, *Luigi Snozzi, Progetti e architetture 1957-1984*, Electa, Milano 1984.

¹⁰ C. Cattinari, *The Right Rock, Alberto Ponis*, [Video-intervista], Vimeo 2015, <<https://vimeo.com/132637656>> (08/2022).

¹¹ *Ibid.*

architecture and nature.

Casa Gostner develops on two levels in order to adapt to the topography of the terrain: the upper level is mostly oriented towards the interior and includes the patio, whereas the lower level, partially underground, includes the large panoramic terrace overlooking the sea. Surrounding the courtyard, spaces are linked in a succession of rooms, from the guest-room to the living-room with kitchen and dining area to the master bedroom. The interior is characterised by a refined austerity in the use of modest finishings, such as chestnut beams that support the roof, parquet flooring and plastered walls. From the sliding glass doors that run through the thickness of the masonry, the vastness of the natural landscape filters into the intimate spaces of the house all the way into the 'controlled nature' of the courtyard, in a continuous play of contrasts. The lowered floor is accessed through a spiral staircase located in the only curvilinear volume of the house. This is where the service rooms are located, as well as the cellar, a sauna and children's room, directly connected to the large panoramic terrace. Adjacent to the house, through a path carved into the granite, is the swimming pool, set among the rocks where the still, transparent water establishes a dialogue by contrast with the rippling blue of the sea.

Nothing is superfluous, out of place or appears added, everything is reduced to the essential, as if it were nature itself to suggest "to the architect what can be done, but especially what should not be done"¹⁰. Using a clear and concise language, Ponis intervenes in the Sardinian landscape with the design of a volume that, reinterpreting the vernacular tradition, is capable of securing "a certificate of old affiliation"¹¹ to the context.

Casa Gostner binds itself to the context through a delicate use of red granite rock, never replacing or overlapping them, but rather engaging them in a primal dance in which architecture and nature brush against each other without ever actually touching. It is through these simple gestures that the house is grafted onto the top of the hill between the two rock formations, and becomes their protector, a stone sentinel in a rocky landscape.

Translation by Luis Gatt

¹ D. Lawrence, *Mare e Sardegna*, Ilisso, Nuoro 2000 (originally published in 1921).

² He first had a brief experience in Erno Goldfinger's studio and, after becoming more fluent in English, collaborated with Denys Lasdun.

³ K. Frampton, *Critical Regionalism: Modern Architecture and Cultural Identity*, in K. Frampton, *Modern Architecture. A Critical History (Word of Art Series)*, Thames & Hudson, London 1980.

⁴ Stazzu is a rural architectural typology present in the Sardinian countryside, particularly in Gallura. Stazzi are buildings used as shelter by the peasants. They are characterised by simple one-level volumes above ground and with a cabin-like roof.

⁵ J. Sergison, A. Ponis, *Alberto Ponis in conversation with Jonathan Sergison*, «AA Files», n. 73, 2016, pp. 101-120.

⁶ S. Brandolini, *The Inhabited Pathway. The Built Work of Alberto Ponis in Sardinia*, Park Books, Zurich 2014.

⁷ In some site notes, Ponis uses this term to refer to the area between the two rocky outcrops, which he considers as the only area suitable for the construction of the new house.

⁸ In some notes written during the first surveys, Ponis wrote down this sentence to indicate the genesis of the project volume.

⁹ K. Frampton, V. Gregotti, *Luigi Snozzi, Progetti e architetture 1957-1984*, Electa, Milan 1984.

¹⁰ C. Cattinari, *The Right Rock, Alberto Ponis*, [Video-interview], Vimeo 2015, <<https://vimeo.com/132637656>> (08/2022).

¹¹ *Ibid.*

pp. 150-151

Primi appunti e schizzi di progetto © Archivio Ponis

Percorso che unisce il patio alla terrazza panoramica

Foto A. Ponis © Archivio Ponis

pp. 154-155

Sezione del patio © Archivio Ponis

Pianta del piano terra e del piano inferiore © Archivio Ponis

Planimetria di inquadramento © Archivio Ponis

Casa Gostner, nello sfondo l'edificato di Costa Paradiso

Foto A. Ponis © Archivio Ponis

pp. 156-157

La terrazza panoramica del piano inferiore, Foto R. Blunck © Archivio Ponis

Casa Gostner dal percorso di accesso al patio, Foto R. Blunck © Archivio Ponis

pp. 158-159

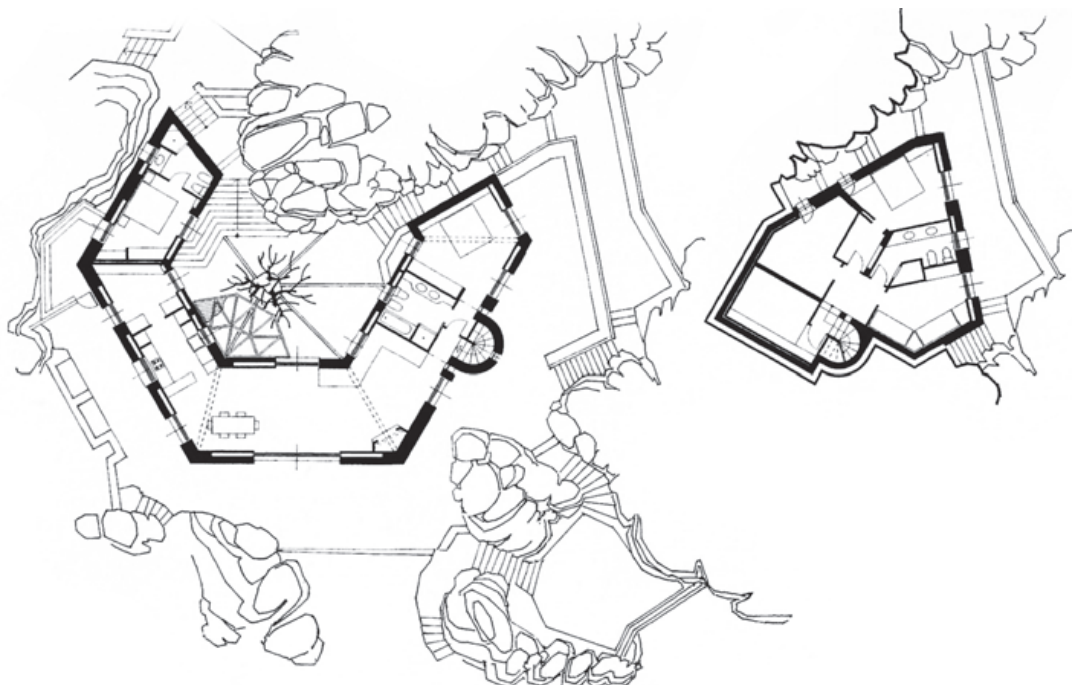
La piscina tra i graniti, Foto R. Blunck © Archivio Ponis

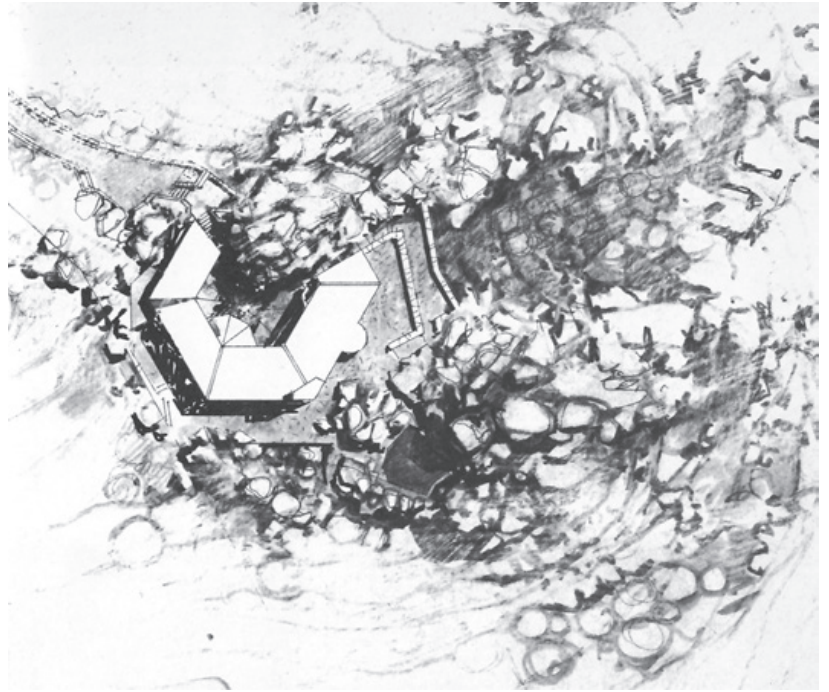
Disegni esecutivi con schizzi e annotazioni eseguiti in cantiere © Archivio Ponis

pp. 160-161

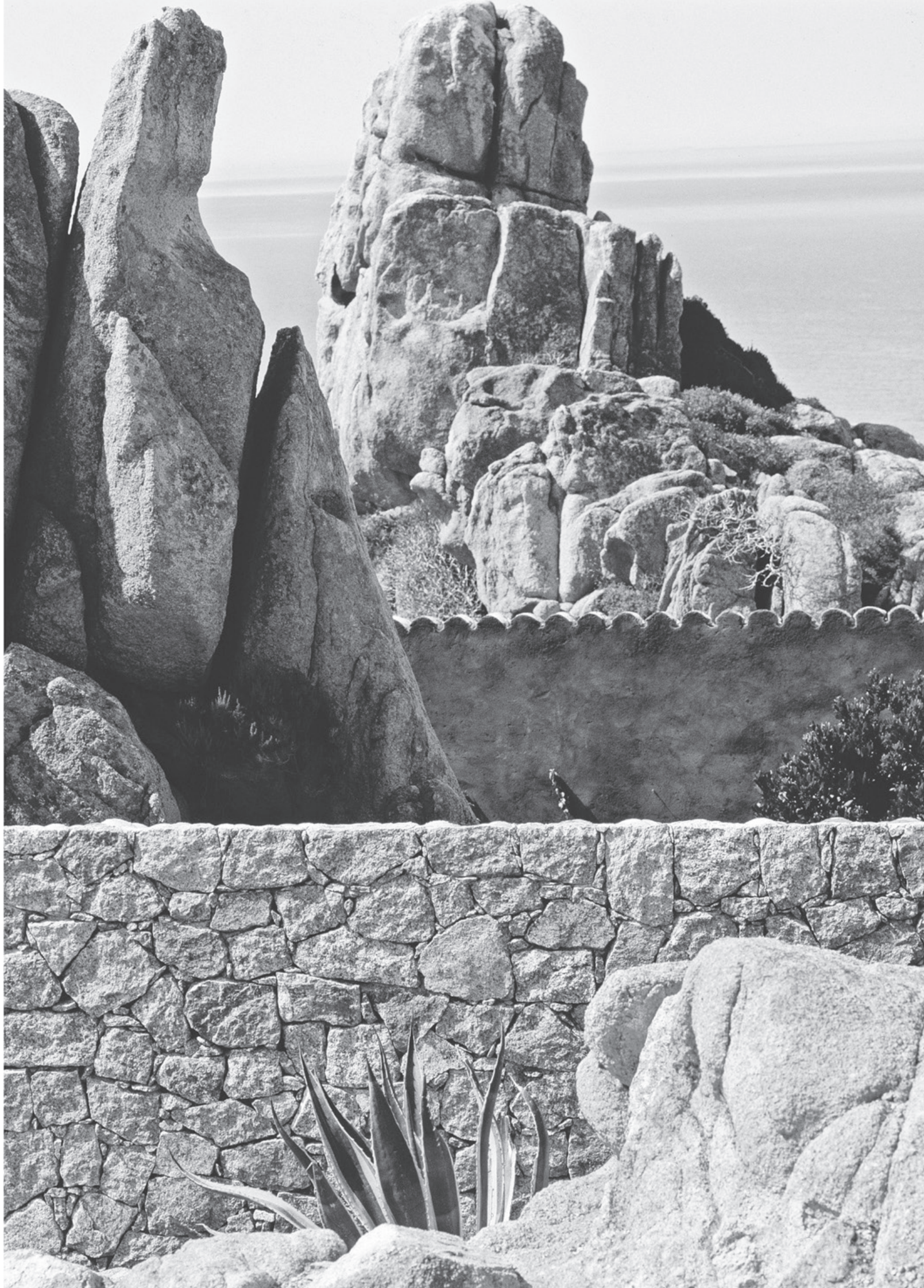
L'opera ultimata tra gli speroni di granito rosa

Foto A. Ponis © Archivio Ponis

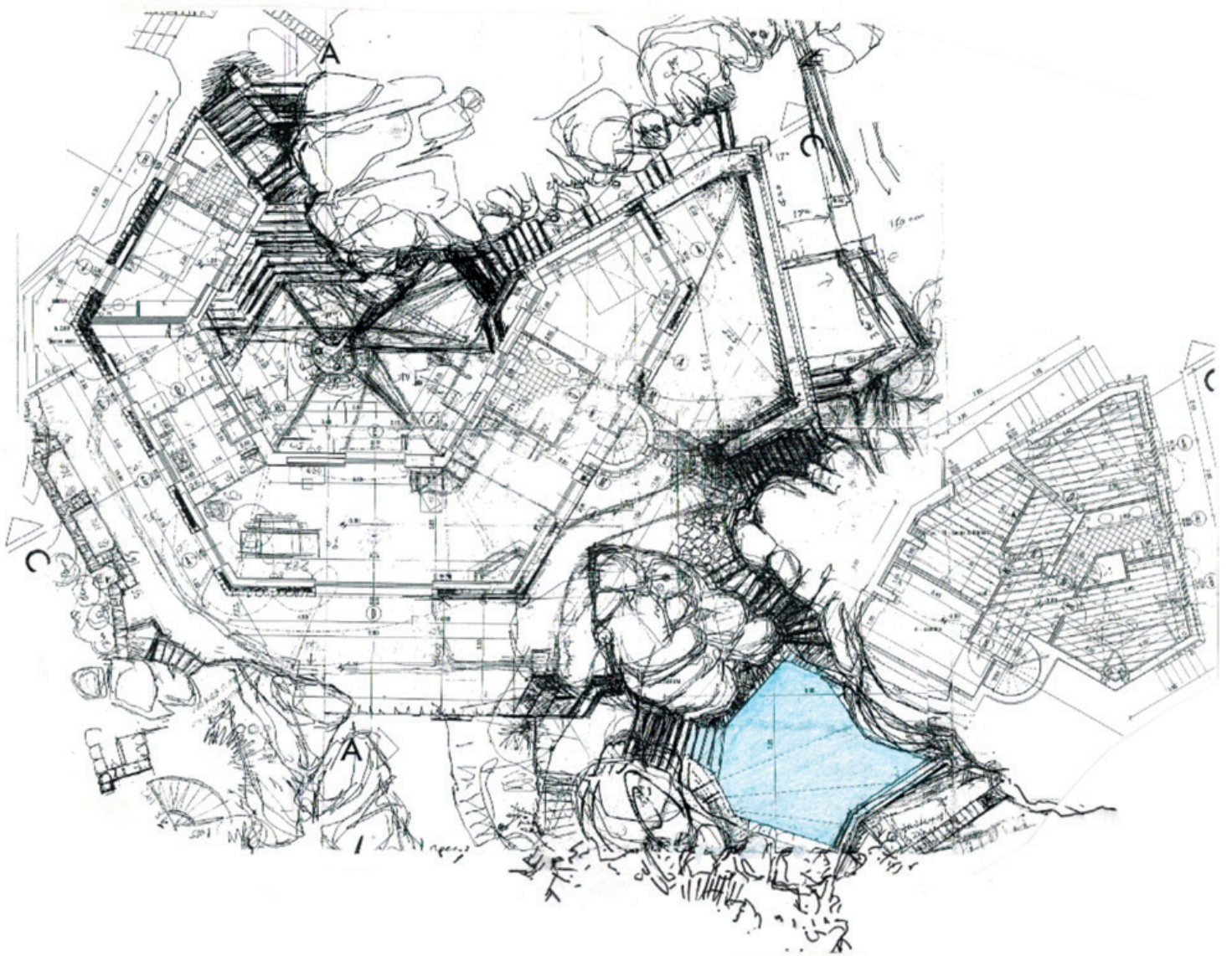
















Located in the northwest of the Iberian peninsula, among the chestnut-covered hills of the comarca of Bierzo, halfway between Castile and Galicia, the gold mines of Las Médulas offer a unique documentation of direct landscape transformation by the Romans using the *ruina montium* technique described by Pliny the Elder in his *Naturalis Historia*.

Ruina Montium: l'oro di Roma nelle miniere di Las Médulas, Spagna *Ruina Montium: the gold of Rome in the mines of Las Médulas, Spain*

Alberto Ghezzi y Alvarez

Aquellas son del Vierço las montañas,
y aquestas puntas y vermejas
sus Médulas serán, cuyas entrañas
solían vomitar oro entre las rexas¹.

I versi di Bernardo de Balbuena (1561-1627) descrivono il 'paesaggio culturale' delle miniere d'oro romane di Las Médulas, ammirato dal poeta alla fine del 500: picchi vermigli, porzioni di montagna crollate, gallerie e giochi plastici della roccia. Un *unicum* che sembra scolpito dall'acqua nel corso degli eoni, un paesaggio che si discosta radicalmente da quello dei levigati rilievi circostanti. L'area delle miniere, e in particolare la porzione denominata Las Valiñas, appare come uno scavo profondo e irregolare, un'antica rovina in parte oggi divorata dalla vegetazione. Nell'antichità si presentava come spoglio cratere lunare, pulsante di argilla rossa, un taglio chirurgico inflitto dai romani per far «vomitare» alla montagna la sua immensa ricchezza d'oro. La genesi della violenta metamorfosi di Las Valiñas risiede nel disegno di una trama di pozzi verticali e gallerie orizzontali, tracciata dai Romani nel ventre della montagna. Una sottrazione di rossi sedimenti per permettere ad una innervazione di canali di riempirsi d'acqua e frantumare la roccia in cui l'oro è imprigionato.

Gli Asturi, che abitavano il nord-ovest della Spagna prima dell'arrivo delle legioni del *princeps* Augusto, si affidavano per la ricerca dell'oro al semplice lavaggio dei sedimenti trasportati dai torrenti, una tecnica non dissimile da quella dei prospector nel west americano del XIX secolo. I Romani, venuti a conoscenza

Aquellas son del Vierço las montañas,
y aquestas puntas y vermejas
sus Médulas serán, cuyas entrañas
solían vomitar oro entre las rexas¹.

These verses by Bernardo de Balbuena (1561-1627) describe the 'cultural landscape' of the Roman gold mines of Las Médulas, admired by the poet at the end of the 16th century: red peaks, crumbled parts of mountains, tunnels and the suppleness of the rock. A *unicum* that seems to have been sculpted by water through the aeons, a landscape quite unlike that of the smooth contours of its surroundings. The area of the mines, in particular the section known as Las Valiñas, appears as a deep and irregular excavation, an ancient ruin partly covered today by vegetation. In ancient times it appeared as a bare lunar crater, pulsating with red clay, a surgical cut made by the Romans to make the mountain "vomit" its immense abundance of gold.

The genesis of the violent metamorphosis of Las Valiñas lies in the pattern of a web of vertical shafts and horizontal tunnels carved by the Romans in the bowels of the mountain. A subtraction of red sediments to allow a series of channels to fill with water in order to shatter the rock in which the gold was imprisoned.

The Asturians, who inhabited northwestern Spain before the arrival of the legions of the *princeps* Augustus, when mining for gold relied on panning, that is the simple washing of sediment carried by streams, a technique not unlike that of 19th century prospectors in the American West. The Romans, given the new monetary role of precious metals and having learned of the "auriferous fame"² of the





p. 163

Il fronte del monte fatto crollare dalla potenza dell'acqua lascia intravedere i segni delle gallerie. Foto © Alberto Ghezzi y Alvarez

pp. 164-165

Pianta dell'intero complesso minerario allo stato attuale. In bianco, i tre settori di sfruttamento minerario. Circonscritti dalla linea tratteggiata i conici di deiezione formati dagli sterili, e in azzurro chiaro i depositi d'acqua romani non più esistenti. Rielaborazione grafica da F.J. Sánchez-Palencia Ramos et al., La zona arqueológica de Las Médulas, León, Instituto De Estudios Bercianos, Ponferrada (León) 1999, pp. 72-73

Veduta dal mirador de Oréllan del paesaggio risultante dal processo di ruina montium. Foto © Alberto Ghezzi y Alvarez

p. 169

La stretta galleria sopra l'ingresso della Cueva

Foto © Alberto Ghezzi y Alvarez

Disegno esplicativo dello scavo di gallerie operato dai Romani

pp. 170-171

L'anfiteatro di pietra visibile dall'interno della galleria di Oréllan.

Foto © Alberto Ghezzi y Alvarez

pp. 172-173

L'ingresso di una delle gallerie crollate, oggi con il toponimo di Cueva, al termine del percorso di Las Valiñas. Foto © Alberto Ghezzi y Alvarez

L'interno di una delle gallerie di Oréllan. Non si tratta di una delle gallerie utilizzate direttamente per la ruina montium, bensì per collegare la rete all'interno del monte ai depositi in quota. Foto © Alberto Ghezzi y Alvarez

Schema interpretativo del processo di ruina montium. Lo scavo di una rete di gallerie cieche, riempite d'acqua, permetteva il cedimento di un intero brano di montagna con trascurabile ratio aurifera per raggiungere i ricchi strati sottostanti. Rielaborazione grafica da F.J. Sánchez-Palencia Ramos (coord.), Las Médulas (León): un paisaje cultural en la "Asturia Augustana", Instituto Leonés de Cultura, Diputación Provincial de León, León 2000, p. 183



della «fama aurifera»² dei fiumi di questa regione di Hispania, avviarono subito dopo la conquista lo sfruttamento intensivo dell'area nella prospettiva del nuovo ruolo monetario acquisito dai metalli preziosi. È Augusto, nel I sec. a.C., a basare infatti il sistema economico dell'Impero romano sul valore dell'*aureus*, la moneta d'oro.

Per i Romani, l'obiettivo principale era giungere agli strati ricchi del prezioso metallo, con opere finalizzate a «abbattere o trascinare e scomporre il conglomerato aurifero. Due operazioni che possono essere simultanee o continue in funzione della massa da sfruttare e del volume d'acqua utilizzabile»³.

Il paesaggio antropico delle miniere d'oro è il risultato del più ingegnoso di questi metodi, ovvero l'abbattimento incessante di intere porzioni di montagna, secondo il procedimento che Plinio il Vecchio descrive come *ruina montium*. La più complessa parte dell'operazione consisteva nell'indebolimento della struttura interna della montagna, con lo scavo di un reticolo di gallerie e pozzi nelle viscere della terra.

Il terzo metodo sembra quasi superare le imprese dei Giganti.

Con gallerie tracciate su grandi distanze si scavano le montagne al lume delle lampade; queste servono anche come misura dei turni di lavoro, perché per molti mesi non si vede la luce del giorno. Questo tipo di miniere sono chiamate *arrugiae*. Inoltre si aprono all'improvviso frane che schiacciano gli operai, tanto che ormai sembra meno temerario andare a cercare perle e porpore in fondo al mare: tanto più pericolosa abbiamo reso la terra! È per questo che si lasciano archi a intervalli frequenti, per sostenere le montagne. [...] Portano via i pezzi di roccia in spalla, di giorno e di notte, passandoli ciascuno al suo vicino nell'oscurità⁴.

Ad oggi questo intreccio di passaggi sotterranei è visitabile solo in parte, come le gallerie di Oréllan. Nel percorrerle si coglie il senso di una spazialità atemporale, con cunicoli stretti che improvvisamente si aprono in aule più ampie: stanze che assumono nel percorrerle un carattere quasi rituale. Lo stesso carattere che Le Corbusier, compiendo un'operazione simile, volle dare al santuario di Paix et du Pardon a piedi della Sainte-Baume: un progetto che nella sua modernissima arcaicità ritorna alla dialettica tra pieno e vuoto così preminente anche a Las Médulas. La basilica sotterranea, che ha per sito l'ultimo leggendario rifugio di Maria Maddalena nei massicci della Provenza, è invisibile dall'esterno: un'architettura totalmente introversa, ottenuta esclusivamente per definizione dello spazio cavo nella matrice rocciosa. Le gallerie sono percorsi di redenzione, o lucernari aperti verso il cielo per ammantare di luce le ampie sale destinate al culto che si aprono lungo il cammino nelle viscere della terra: la stessa modulazione tra compressione e dilatazione scavata nel profondo della terra rossa nelle gallerie di Oréllan. Sempre in territorio spagnolo, i progetti di Fernando Higueras a Lanzarote sembrano ripetere le medesime operazioni di scavo intrecciate nella montagna, come nella onirica architettura della «Ciudad de las Gaviotas» (1970): una innervazione di gallerie, all'apparenza scavate anch'esse dalla forza dell'acqua, funge da distributivo per le abitazioni, aggrappate come mitili alla ripida parete rocciosa del faraglione di Famara.

Un medesimo filo rosso unisce l'azione dei romani nella regione del Bierzo con il progetto mai realizzato di Eduardo Chillida nella montagna di Tindaya, a Fuerteventura. L'artista basco, influenzato forse dalla cultura mineraria della sua regione, ha esplorato la generazione dello spazio a partire dalla sottrazione. Il vuoto ricavato da Chillida nella montagna è poeticamente illuminato da due immensi lucernari proiettati verso il cielo, con

rivers in this region of Hispania, initiated the intensive exploitation of the area immediately after conquering it. It was in fact Augustus, in the first century B.C., who based the economic system of the Roman Empire on the value of the *aureus*, the gold coin.

For the Romans, the main goal was that of reaching the layers of the precious metal by way of works aimed at "breaking up or dragging and then breaking down the gold ore. Two operations that can be carried out either simultaneously or continuously, depending on the mass to be exploited and the volume of water that can be used"³.

The anthropised landscape of the gold mines is the result of the most ingenious of these methods, in other words the breaking down of whole sections of mountains, following a procedure that Pliny the Elder describes as *ruina montium*. The most complex part of the operation consisted in the weakening of the interior structure of the mountain by excavating a grid of tunnels and wells inside the entrails of the earth.

The third method seems almost to surpass the exploits of the Giants.

With tunnels spread out over great distances, mountains are excavated by the light of lamps; these also serve for measuring work shifts, because for many months no daylight is seen. This type of mines are called *arrugiae*. Landslides also suddenly open up, crushing the workers, so that it now seems less audacious to go searching for pearls and Tyrian purple at the bottom of the sea: so much more dangerous have we made the earth! This is the reason why arches are left at frequent intervals, to support the mountains. [...] They carry away the pieces of rock on their backs, by day and by night, passing each of them over to their fellow-workers in the darkness⁴.

Only part of this network of underground passages can only be visited today. One of these sections is known as the Oréllan galleries. In walking through them, one grasps the sense of a timeless spatiality, with narrow tunnels that suddenly open into larger halls: rooms which take on an almost ritualistic character as one walks through them. The same character that Le Corbusier, carrying out a similar operation, wished to give to the *Paix et du Pardon* sanctuary at the foot of the Sainte-Baume (1946): a project which, in its very modern archaicism returns to the dialectics between solids and voids that is so prominent at Las Médulas. The underground basilica, whose site is the last legendary refuge of Mary Magdalene in the massifs of Provence, is invisible from the outside: a totally introverted architecture, obtained exclusively by the carving of a hollow space in the rocky womb of the mountain. The galleries are paths of redemption, or skylights open to the sky to illuminate the vast halls intended for worship that open along the way into the bowels of the earth: the same modulation between compression and expansion that is carved deep into the red earth in the galleries of Oréllan.

Also on Spanish soil, the projects by Fernando Higueras in Lanzarote seem to repeat the same webs of excavations into the mountain, as in the dreamlike architecture of the "Ciudad de las Gaviotas" (1970): a series of tunnels, also apparently carved by the force of water, which serve as a distributive system for the dwellings that clinging like mussels to the steep rock face of the cliffs of Famara.

The same common thread unites the work of the Romans in the region of Bierzo with Eduardo Chillida's never-realised project on the mountain of Tindaya in Fuerteventura. The Basque artist, perhaps influenced by his region's mining culture, explored the generation of space through subtraction. The void Chillida proposed to carve into the mountain was to be poetically illuminated by two immense skylights, resulting in the stereotomic subtraction of a

il risultato di una sottrazione stereotomica, di uno spazio generato e circondato da materia uniforme: una caverna primigenia la cui forma è rilevata dalla luce che vi penetra; un aspetto commovente comune agli spazi di Las Médulas. Spazi come *La Cueva* o *La Encantada*, caverne generate dal cedimento delle gallerie sul fronte sezionato della montagna, rimandano ad una pura percezione del vuoto architettonico non costruito bensì plasmato nella materia, quasi a ricordare come oltre alla tettonica della capanna primitiva esista anche la caverna come archetipo dello spazio vissuto dall'uomo.

Il variare della sezione dei cunicoli, che oggi li rende così suggestivi e richiama alla mente esempi di spazi simili, era tuttavia dettato dalla volontà di rendere il flusso idrico più turbolento. Pur senza conoscere l'equazione di Bernoulli, i Romani ne anticiparono i principi: le gallerie e i pozzi avevano talvolta sezione variabile perché fosse variabile anche la pressione e velocità dell'acqua, producendo un moto ancora più distruttivo.

L'acqua immessa proveniva da canali lunghi anche centinaia di chilometri, visibili ancora oggi come precise ferite o elaborati terrazzamenti in muratura a secco nelle montagne circostanti: collegamenti tra le miniere e le fonti idriche naturali, come il fiume Cabrera. L'acqua, una volta convogliata, sostava nei bacini artificiali posti a monte, pronta ad essere utilizzata. Uno di questi catini, ancora individuabile come incavo nel terreno appena sopra il grande fronte roccioso di Oréllan, è il deposito de La Horta. Bastava un gesto del *procurator metallorum*⁵ per far aprire gli sbarramenti di legno che chiudevano i depositi: a quel punto il flutto, costretto negli stretti cunicoli dentro la montagna, non aveva dove fuggire. Comprimendo l'aria in ogni direzione, lacerava la roccia con la sola forza della pressione. Interi brani di montagna crollavano nello spazio di pochissimo tempo, lasciando affiorare i preziosi giacimenti ricchi d'oro e trascinandoli verso la loro destinazione.

Il crollo si annuncia con un segno, avvertito soltanto dall'uomo di guardia sulla cima della montagna. Con la voce e con i gesti costui dà ordine di richiamare gli operai e insieme corre giù lui stesso. La montagna si squarcia e crolla disperdendosi, con un fragore che l'immaginazione umana non può concepire, e insieme con un soffio d'aria di incredibile veemenza. I minatori osservano, vittoriosi, il crollo della natura⁶.

La massa di fanghiglia rossastra, il 'pieno' liquefatto della montagna ancora contenete gli sterili grossi e altro materiale di scarto, doveva poi essere condotta ai canali di lavaggio o *agogae*. I canali, scavati nel terreno a valle, erano foderati in legno sui lati e sul fondo. Lo scorrimento dell'acqua veniva filtrato da foglie di erica, che avevano la funzione di trattenere le minuscole particelle d'oro più pesanti, tendenti a depositarsi sul fondo. L'erica secca veniva poi bruciata e dalle sue ceneri, lavate, si otteneva, finalmente la polvere d'oro isolata. Anche questo processo è descritto nella *Naturalis Historia*.

Si scavano fosse dove possa scorrere il torrente – le chiamano *agogae* (condutture) –; di ripiano in ripiano vi si distende erica, che è un arbusto simile al rosmarino, ed essendo scabro trattiene l'oro. I lati dei canali sono chiusi da tavole, e tra i dirupi essi poggiano su sostegni⁷.

Gran parte degli inerti grossi di scarto venivano nel frattempo impilati tra i canali di lavaggio, formando montagnole di massi grigiastri, i *cantos rodados* o *murias*, che, a tutt'oggi arricchiscono di altre *nuances* il paesaggio intorno a Las Médulas.

space generated and surrounded by uniform matter: a primeval cavern whose shape is revealed by the light that enters it; a moving aspect it would have in common with the spaces in Las Médulas. Spaces such as *La Cueva* or *La Encantada*, caverns generated by the subsidence of tunnels on the sectioned face of the mountain, refer back to a pure perception of architectural emptiness that is not built but rather shaped in matter, as if to remind us how in addition to the tectonics of the primitive hut there is also the cave as an archetype of the space lived by man.

The varying sections of the tunnels, which makes them so striking today, and brings to mind examples of similar spaces, was dictated by the need to increase the intensity of the water flow. Although they had no knowledge of Bernoulli's equation, the Romans anticipated its principles: the tunnels and shafts sometimes had variable cross-sections so that the pressure and velocity of the water would also be variable, thus producing an even more destructive motion.

The flow of water came from canals that were up to hundreds of kilometres long, which are still visible today in the form of precise cuts or elaborate drystone terraces in the surrounding mountains: links between the mines and natural water sources, such as the Cabrera River. The water, once conveyed, was collected in artificial reservoirs located upstream. One of them, still identifiable as a depression in the terrain just above the great rocky front of Oréllan, is the reservoir of La Horta. All that was needed was a signal from the *procurator metallorum*⁵ for the wooden barrages that closed the reservoirs to be opened: at that moment the flow of water, forced into the narrow tunnels inside the mountain, had nowhere to escape. Compressing the air in every direction, it tore the rock apart with the force of its pressure. Whole sections of mountains crumbled in a few moments, bringing the precious gold-rich deposits to the surface and dragging them to their destination.

The collapse is announced with a sign, which is noticed only by the man on guard on the top of the mountain. With his voice and gestures he then gives orders to call back the workers, and with them he runs down himself. The mountain rips open and collapses, scattering with a roar that human imagination cannot conceive, and together with a blowing of air of incredible vehemence. The miners observe, victorious, the crumbling of nature⁶.

The reddish sludge, the liquefied 'solid' of the mountain which still contained the coarse ore tailings and other waste material, had to then be led to the washing canals or *agogae*. These canals, dug into the ground below, were covered with timber on the sides and bottom. The flowing water was filtered using heather leaves, which served the purpose of retaining the heavier tiny gold particles that tended to settle on the bottom. The dried heather was then burned and gold dust was finally obtained from the washed ashes. Also this process is described in *Naturalis Historia*.

Ditches are excavated for the stream to flow through – they are called *agogae* (conduits) –; from one shelf to the next heather, a bush similar to rosemary, is laid out which, being coarse, retains the gold. The sides of the canals are enclosed by boards, and they rest on braces among the crags⁷.

Much of the large residues were piled up in the meantime among the washing canals, forming greyish mounds, the *cantos rodados* or *murias* which still today enhance with further *nuances* the landscape surrounding Las Médulas. The reddish pinnacles, which recall a sanguineous cathedral, were preserved for containing any uncontrolled collapses of the mountain.

I pinnacoli rossastri, che rimandano a una cattedrale sanguigna, erano conservati per contenere altre lacerazioni incontrollate della montagna.

Oltre all'insolito paesaggio di Las Valiñas, l'azione dei Romani ha lasciato altre testimonianze nel territorio prossimo alle miniere. I grandi cono di deiezione formati dagli sterili sono oggi le valli artificiali di Chaos de Maseiros e La Brea e il terreno calpestato dagli abitanti del paese di Carucedo. Il lago omonimo, inoltre, si è formato dall'ostruzione delle canalizzazioni naturali della valle da parte degli sterili e delle polveri risultanti dal processo estrattivo. La struttura organizzativa e gestionale delle miniere, costituita dai procuratori e sorvegliata dall'esercito, conobbe una sostanziale stabilità fino al principio del III secolo d.C. Dopo vari, deboli tentativi di restaurare il valore centrale dell'*aureus* nell'economia dell'Impero, l'importanza delle miniere aurifere ha conosciuto una profonda crisi, coincidente con quella dello stato romano. Al lento tramonto dell'età classica il giacimento aveva servito Roma per circa due secoli, con una quantità stimata di oro estratto pari a circa 1.500.000 kg e circa 500 milioni di metri cubi di terra rimossa⁸. La memoria delle miniere riaffiorò nei secoli seguenti, sotto forma di leggende e vulgate della zona che volevano il ladro Barabba come schiavo condannato ai lavori forzati nelle viscere della terra rossa.

Las Médulas sono «rovine», difficilmente descrivibili nella loro bellezza attraverso un disegno geometrico. Il percorrere i vuoti generati da questa «impresa dei Giganti» sembra un'immersione nel «romantico sublime», la cui genesi non risiede nella smisurata potenza della natura, bensì nell'ingegno della civiltà romana. Non è un caso che i pochi resti delle gallerie verticali che hanno ceduto come la Cuevona, sembrano espandersi nel mimare l'immensità degli spazi termali. I fronti di montagna sezionati dalla *ruina montium* appaiono riprendere le curve dei circhi e degli anfiteatri, come se l'acqua liberata dalla mano umana avesse inconsciamente scolpito piranesiani giochi di pieni e vuoti.

Il valore del paesaggio culturale di Las Médulas risiede proprio in questa particolare ambiguità: un'azione antropica che nei secoli sembra confondersi con l'azione della natura stessa.

In addition to the unusual landscape of Las Valiñas, the Romans left other signs of their activity in the territory surrounding the mines. The great cones of waste formed by the tailings today make up the artificial valleys of Chao de Maseiros and La Brea, as well as the ground below the feet of the inhabitants of the village of Carucedo. The lake of the same name was also formed by the obstruction of the natural waterways of the valley by the presence of the tailings and of the sediments that resulted from the extraction process.

The organisation and managerial structure of the mines, which were run by appointed agents and overseen by the army, was basically stable until the beginning of the third century A.D. After several weak attempts to restore the central value of the *aureus* in the empire's economy, the importance of gold mines underwent a deep crisis, which coincided with that of the Roman state.

By the slow waning of the Classical age, the deposit had been productive for Rome for approximately two centuries, with an estimated amount of gold extracted of about 1,500,000 kg, for which roughly 500 million cubic meters of earth had been removed⁸. The memory of the mines surfaced during the subsequent centuries in the form of legends and folk tales which told of the presence of the thief Barabba among the miners, condemned to slave-work in the bowels of the red earth.

Las Médulas are "ruins" whose beauty can scarcely be described by way of a geometrical drawing. Walking through the voids generated by this "exploit of the Giants" is like an immersion into the "romantic sublime," whose origin lies not in the boundless power of nature, but rather in the ingenuity of Roman civilisation. It is no coincidence that the few remains of the vertical tunnels that have collapsed, such as that of La Cuevona, seem to expand in the process of imitating the immensity of thermal spaces. The mountain fronts sectioned by the *ruina montium* seem to follow the curves of circuses and amphitheatres, as if the water, freed by human hands, had unconsciously sculpted Piranesian plays of solids and voids.

The value of the cultural landscape of Las Médulas lies precisely in this singular ambiguity: an anthropic action which with the passing of the centuries seems to blend with the action of nature itself.

Translation by Luis Gatt

¹ «Quelle son del Bierzo le montagne/e queste punte vermiglie/le sue Médulas saranno/le cui viscere/solevano vomitare oro tra i campi arati». Cfr. B. de Balbuena, *El Bernardo*, libro XVI, in M. Gómez-Moreno, *Provincia de León*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid 1925, p. 90.

² F.J. Sánchez-Palencia Ramos et al., *La zona arqueológica de Las Médulas, León*, Instituto De Estudios Bercianos, Ponferrada (León) 1999, p. 56.

³ F.J. Sánchez-Palencia Ramos et al., *ivi*, p. 74. Per un maggiore approfondimento sul funzionamento della miniera romana di Las Médulas e in particolare sui processi estrattivi, si consultino: F.J. Sánchez-Palencia Ramos et al., *Las Médulas (León): un paisaje cultural en la "Asturia Augustana"*, Instituto Leonés de Cultura, Diputación Provincial de León, León 2000; F.J. Sánchez-Palencia Ramos et al., *La zona arqueológica de Las Médulas, León*, Instituto De Estudios Bercianos, Ponferrada (León) 1999; C. Domergue, *Les explotations aurifères du Nord-Ouest de la Péninsule Ibérique sous l'occupation romaine*, in *La Minería hispana e iberoamericana vol. 1*, Catedra de San Isidoro, León 1970; P.R. Lewis, G.D.B Jones, *Roman gold mining in Northwest Spain*, in «Journal of Roman Studies», n. 60, 1970, pp. 174-178.

⁴ G. Plinio Secondo, *Storia Naturale vol. 5, Libri 33-37*, Traduzione e note di A. Corso, R. Mugellesi e G. Rosati, Einaudi, Torino 1988, pp. 49-51.

⁵ Capo del servizio amministrativo delle miniere metallifere nelle provincie; rappresentava l'autorità imperiale.

⁶ G. Plinio Secondo, *cit.*, pp. 49-51.

⁷ *Ivi*, p. 53.

⁸ *Castilla y León Patrimonio de la Humanidad: Las Médulas*, <<https://www.patrimoniocastillayleon.com/es/las-medulas#:~:text=Plinio%20el%20Viejo%20fue%20en,%2C%20aproximadamente%201.635.000%20kilos>>, (08/2022).

¹ "These are of Bierzo the mountains/and these vermilion peaks/will be their Médulas/ whose bowels/used to vomit gold among the ploughed fields". See B. de Balbuena, *El Bernardo*, book XVI, in M. Gómez-Moreno, *Provincia de León*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid 1925, p. 90.

² F.J. Sánchez-Palencia Ramos et al., *La zona arqueológica de Las Médulas, León*, Instituto De Estudios Bercianos, Ponferrada (León) 1999, p. 56.

³ F.J. Sánchez-Palencia Ramos et al., *ibid.*, p. 74. For an in-depth analysis of the operation of the Roman mine of Las Médulas, and in particular of the extraction processes, see: F.J. Sánchez-Palencia Ramos et al., *Las Médulas (León): un paisaje cultural en la "Asturia Augustana"*, Instituto Leonés de Cultura, Diputación Provincial de León, León 2000; F.J. Sánchez-Palencia Ramos et al., *La zona arqueológica de Las Médulas, León*, Instituto De Estudios Bercianos, Ponferrada (León) 1999; C. Domergue, *Les explotations aurifères du Nord-Ouest de la Péninsule Ibérique sous l'occupation romaine*, in *La Minería hispana e iberoamericana vol. 1*, Catedra de San Isidoro, León 1970; P.R. Lewis, G.D.B Jones, *Roman gold mining in Northwest Spain*, in «Journal of Roman Studies», n. 60, 1970, pp. 174-178.

⁴ G. Plinio Secondo, *Storia Naturale vol. 5, Libri 33-37*, Translation and notes by A. Corso, R. Mugellesi and G. Rosati, Einaudi, Turin 1988, pp. 49-51.

⁵ Head of the administrative service of the ore mines in the provinces; he represented the imperial authority.

⁶ G. Plinio Secondo, *Op. cit.*, pp. 49-51.

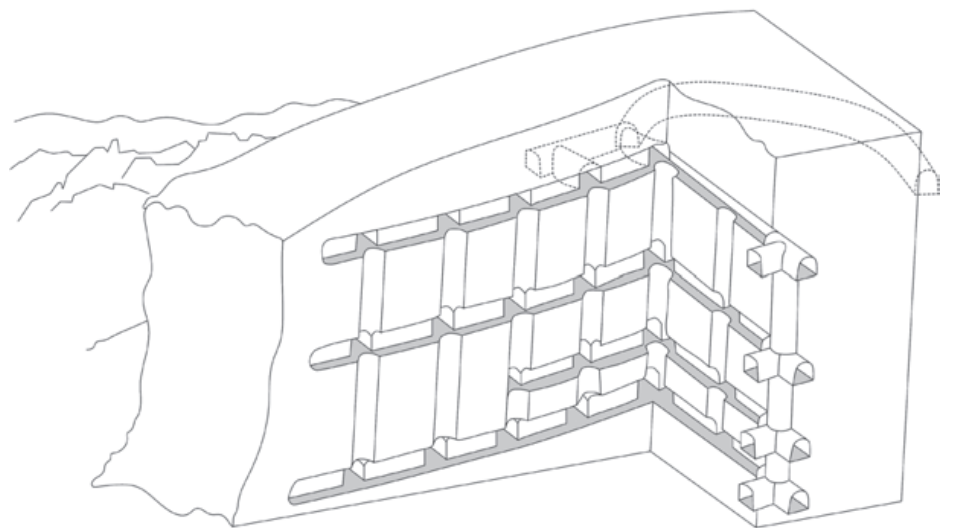
⁷ *Ibid.*, p. 53.

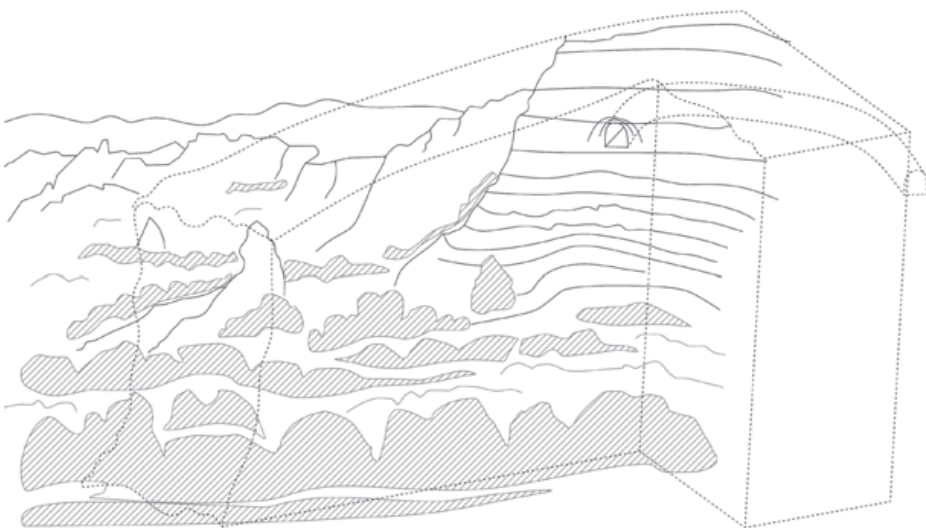
⁸ *Castilla y León Patrimonio de la Humanidad: Las Médulas*, <<https://www.patrimoniocastillayleon.com/es/las-medulas#:~:text=Plinio%20el%20Viejo%20fue%20en,%2C%20aproximadamente%201.635.000%20kilos>>, (08/2022).











Tessenow is known in Italy for the Italian version of *Hausbau und dergleichen*. An accurate and necessary work of editing and critical reconstruction which has updated our knowledge of the German architect was conducted by Martin Boesch for the Academy of Architecture of the University of Italian Switzerland. Heinrich Tessenow is considered one of the most significant German architects of the early decades of the 20th century and is usually associated with designs of small houses for workers, artisans, and the petite bourgeoisie which, through their simple, square forms, lack of decoration, and carefully controlled proportions, mark the landscape with their discreet yet distinctive presence.

Heinrich Tessenow. Avvicinamenti e progetti iconici *Heinrich Tessenow. Approaches and iconic projects*

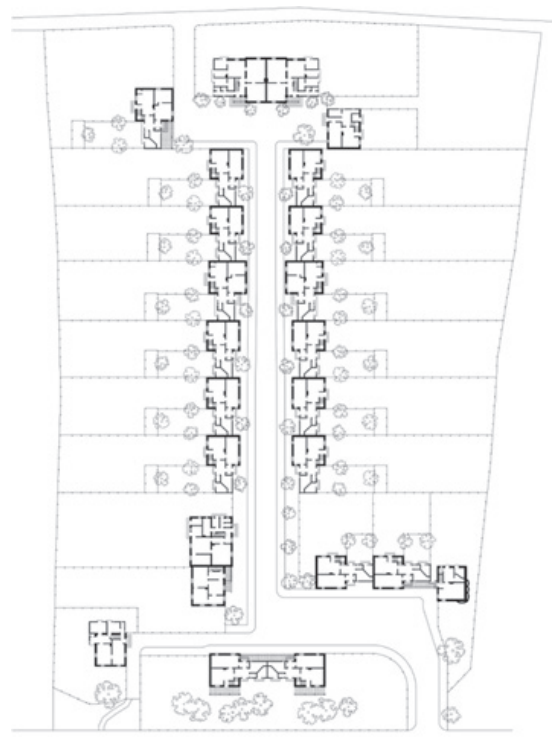
Francesco Collotti

Henrich Tessenow chiude i suoi giorni in una casa che si era sistemato negli anni tremendi sul finire della guerra, al margine del villaggio di Siemitz nell'amato Mecklenburg. Ne scrive all'amico Paul Schmitthenner sostenendo le ragioni di quella bellezza che sa riposare solo dove c'è ordine. Tessenow ha vissuto e lavorato senza clamore e, come le api fanno il miele, ha trascorso e lavorato tutta la sua vita. Per le api del resto dispone le arnie a fianco della stalla.

La casa, ora idealmente smontata e ricostruita dagli allievi di Mendrisio con diversi modelli in mostra, era, secondo lo stesso Tessenow, la più modesta immaginabile. Mantiene la sua aria antica, convincente, ed è tuttavia recuperata con un lavoro di continue correzioni, sia all'interno, sia sul tetto e sulla sezione, sia nel giardino: «io vivo qui in una celeste tranquillità e in una natura che forse non è di per sé particolarmente bella, ma che io amo particolarmente». L'ordine è nella casa, dove la scala centrale come i rami di un albero imposta i piani, dove i doppi livelli del sottotetto vanno a cercare la luce con particolarissime soluzioni, ma l'ordine è anche all'esterno, nella disposizione della stalla voluta dal proprietario e nelle arnie per le api, nel muro che chiude l'orto e che apre al giardino. Alcune fotografie in controluce riprese da dentro mostrano gli occhi grandi di una finestra che – fotografata oggi per allora – inquadra controluce i pali di un rampicante. Forse HT ha fatto sempre la stessa casa? A Zehlendorf, per sé negli Anni Trenta o nelle campagne del Mecklenburg-Vorpommern durante la ricostruzione, quando dal 1945 aveva riottenuto la sua cattedra alla Technische Hochschule di Berlino.

Henrich Tessenow ended his days in a house which he had set up during the terrible years toward the end of the war, on the outskirts of the village of Siemitz in his beloved Mecklenburg. He wrote about it to his friend Paul Schmitthenner, endorsing the reasons for a beauty which can only lie where there is order. Tessenow lived and worked without clamour, like bees making honey for which, by the way, he had placed a series of hives next to the stables.

The house, ideally disassembled and reconstructed today by the students from Mendrisio in a series of models in exhibition, was, according to Tessenow himself, the most humble residence imaginable. It maintains its ancient appearance in a convincing way, and yet it has been rehabilitated through a series of continuous corrections, both inside and out, on the roof, section and in the garden: "I live here in celestial tranquility and surrounded by a nature that may not be in itself particularly beautiful, but which I particularly love". The order is in the house, where the central staircase lays out the floors like the branches of a tree, where the double levels of the attic search for light through very unusual solutions, yet the order is also outside, in the arrangement of the stables, as wanted by the owner, in the beehives, and in the wall that encloses the vegetable garden and opens to the garden. A few photographs taken from inside show the large eyes of a window which – photographed today – frames in controluce the boughs of a creeper. Is it possible that HT always made the same house? In Zehlendorf for himself, during the Thirties, or in rural Mecklenburg-Vorpommern as part of the reconstruction efforts, when he had regained his professorship at the Technische Hochschule of Berlin in 1945.



Tessenow è noto in Italia per la pubblicazione in italiano di *Hausbau und dergleichen* (Osservazioni elementari sul costruire curata da Giorgio Grassi nella bella traduzione di Sonia Gessner) e per il successivo corposo e dettagliato lavoro di Marco De Michelis edito per i tipi di Electa nel 1991, uscito in concomitanza di due mostre, una a Francoforte e una alla Biennale di Venezia. Un lavoro accurato e necessario di curatela e ricostruzione critica aggiorna ora la nostra conoscenza dell'architetto tedesco ed è stato condotto con una ricerca raffinata (e straordinario impegno) da Martin Boesch per l'Accademia di Architettura della Svizzera italiana. La mostra si è svolta nella cornice del Teatro dell'Architettura, posto a ridosso del tardo-neoclassico Palazzo Turconi che dell'Accademia fu anche la prima sede.

Heinrich Tessenow (Rostock, 1876 – Berlino, 1950) «è considerato uno dei più significativi architetti tedeschi dei primi decenni del novecento ed è usualmente associato a progetti per piccole case operaie, per gli artigiani e per la piccola borghesia che, grazie alle loro forme semplici e squadrate, all'assenza di decorazioni e alle proporzioni discretamente controllate, marcano il paesaggio per la loro discreta eppure marcata presenza» (M. Boesch).

L'archivio è perduto tra i disastri della guerra e poco si è salvato (e quel poco, peraltro, è preziosissimo). Il patrimonio di conoscenze e di indagini è ordinato secondo tre sezioni *Costruire nel paesaggio*, *Progetti per la città*, *La grande casa e la piccola casa*. La mostra non è dunque la presentazione di un archivio, ma il risultato di una ricerca vera, addirittura con finestre, porte e maniglie originali salvate dal curatore prima della demolizione/sostituzione, e che mostra l'attualità di Tessenow facendolo rivivere nella sequenza di modelli ed esercitazioni condotte dallo stesso curatore con i suoi allievi.

Allestito con generosità e grande cura, il percorso è accompagnato, tra l'altro, dai *frottages* eseguiti dalle classi dell'Accademia. Ora sono sospesi come tele a se stanti con i pavimenti e le superfici delle opere costruite, salvate alla maniera di una sindone delle trame che si fanno architettura tessile. Esempio quello del riallestimento della schinkeliana Neue Wache in Unter den Linden (1930), dove i blocchetti di basalto sono fuggiti col piombo in memoria dei caduti che di piombo perirono.

Il percorso si apre con il pergolato della scuola con internato di Klotsche che gioca con le betulle (1925-27). Dell'edificio fortemente menomato (ancora in parte esistente quando era una caserma sovietica alla metà degli Anni Ottanta) resta una traccia archeologica disvelata da Boesch che, sulla base di alcuni scavi personali in loco, è riuscito a ritrovare le basi dei pilastri, deducendo da alcune parti il tutto, ritrovando l'interesse tra loro, e rinvenendo persino alcuni reperti dei materiali estratti frugando nel terreno. Per induzione è stato così ricostruito lo straordinario pergolato. Precisa Boesch, mentre ci accompagna nella visita, che questi di Tessenow non sono portici alla lombarda, ma pergolati gentili, radi, leggeri, destinati ai rampicanti o a far da spalliera alle rose più che all'evocazione di un ordine classico; si riconosce, in questi pilastri esili, un passo che dialoga con la natura e l'apparenza gracile delle betulle, che asseconda la topografia (come una pergola monumentale ritrovata in un disegno di Gilly che, non a caso, è in apertura dell'edizione italiana di *Osservazioni elementari* per Franco Angeli).

Come le grandi finestre verso la luce e gli sguardi sul paesaggio, queste pergole ritornano. Nel liceo femminile di Kassel (1927), la massa squadrata dei corpi di fabbrica sarebbe stata ingentilita da questi pergoli che invitano a entrare, previsti (ma non realizzati) con gesto quasi affettuoso a cavaliere degli spigoli dei corpi di fabbrica, a lenirne la durezza. Tra i meriti di questa ricerca

Tessenow is known in Italy for the Italian version of *Hausbau und dergleichen* (Osservazioni elementari sul costruire, edited in Italy by Giorgio Grassi with a beautiful translation by Sonia Gessner) and for the subsequent considerable and detailed work by Marco De Michelis edited by Electa in 1991, and which appeared in conjunction with two exhibitions, one in Frankfurt and the other at the Venice Biennale.

An accurate and necessary work of editing and critical reconstruction which has updated our knowledge of the German architect was conducted with refined research skills (and extraordinary commitment) by Martin Boesch for the Academy of Architecture of the University of Italian Switzerland. The exhibition was held at the Teatro dell'Architettura, located next to the late-Neoclassical Palazzo Turconi, which was also the Academy's first headquarters. Heinrich Tessenow (Rostock, 1876 – Berlin, 1950) "is considered one of the most significant German architects of the early decades of the 20th century and is usually associated with designs of small houses for workers, artisans, and the petite bourgeoisie which, through their simple, square forms, lack of decoration, and carefully controlled proportions, mark the landscape with their discreet yet distinctive presence" (M.Boesch).

The Tessenow archive was a casualty of the war and little was saved (and what little remains is of great value). The heritage of knowledge and research projects is ordered according to three sections: *Building in the landscape*, *Projects for the city*, and *The large house and the small house*. The exhibition is not, therefore, the presentation of an archive, but rather the result of a true research project, including original windows, doors and doorknobs saved by the curator before the demolition/replacement, which demonstrate the contemporary relevance of Tessenow, bringing it back to life in the sequence of models and exercises carried out by the curator with his students.

Mounted with great care and generosity, the itinerary is accompanied, by the way, by the *frottages* made during the classes at the Academy. They are now suspended like canvases in their own right, together with the pavings and surfaces of the built works, saved in the manner of a shroud made from a fabric that becomes textile architecture. Exemplary in this respect is Tessenow's redesign of Schinkel's Neue Wache in Unter den Linden (1930), where basalt blocks are cast with lead in memory of the fallen who died from that same metal.

The itinerary begins with the arbour of the Klotsche boarding school playing with birch trees (1925-27). Of the heavily damaged building (which still partially existed when it was a Soviet barracks in the mid-Eighties) there remains an archaeological trace uncovered by Boesch who, carrying out some personal excavations on site, was able to find the bases of the pillars, then deducing the whole from some parts, finding the distances between them, and even bringing to light some remains of materials which he found by rummaging in the ground. The extraordinary arbour was thus reconstructed by a process of induction. Boesch points out, as he accompanies us in our visit, that Tessenow's are not Lombard-style porticoes, but gentle, sparse, light arbours, intended for climbers or to serve as espaliers for rosebushes, rather than for evoking a classical order; one can recognise in these slim pillars a rhythm that enters into a dialogue with nature and with the graceful appearance of the birch trees, which conforms to the topography (like a monumental arbour found in a drawing by Gilly that, not coincidentally, appears at the beginning of the Italian edition of *Osservazioni elementari* by Franco Angeli).

Like the great windows open toward the light and the view over the landscape, these arbours return. In the case of the Girls' High School in Kassel (1927), the squared mass of the buildings is



su Tessenow occorre citare la ricostruzione dei modelli della piscina a Berlin Mitte, particolare luminosissimo inserimento per successive correzioni assiali in un corpo esistente (1927-30) insieme alla ricostruzione del sogno pedagogico-musicale di Dalcroze che prende corpo nell'Istituto di ginnastica ritmica a Hellerau (1910-12). Un filmato ripreso oggi per allora restituisce uno stupefacente effetto di grande dinamicità ottenuto mediante la rapida rotazione di proiettori posti tra una sequenza di strisce di stoffa bianche tese e la struttura muraria della sala per feste, enfatizzando con il minimo di mezzi e il massimo del risultato il dispositivo spaziale della sala, complice la scenografia di Theodor Appia.

A latere di tutto ciò, sarebbe forse tutto da approfondire il rapporto tra lo stesso Tessenow e Karl Friedrich Schinkel: quelle pergole italiane schizzate a Anacapri, Napoli, Palermo, Siracusa che poi divengono il ritmo serrato della piccola casina di Klein Glienicke e della casa del giardiniere ai Römische Bäder di Charlottenhof. E non solo: le intersezioni con l'architetto del Principe sono molte, dalle simmetrie bilanciate della residenza di campagna in Ungheria ancora del 1918, passando dalle tre scuole per Charlottenburg del 1927 (drei Fach – und Berufsschulen) e, sempre nello stesso quartiere, fino al formidabile impianto del liceo musicale del 1929 (Musikhochschule). Tutti progetti a loro volta capaci di generare altri progetti.

Guardando i suoi ritratti e ragionando, a suo tempo, in un incontro con Julius Posener, ci siamo fatti l'idea che Heinrich Tessenow fosse un signore timido e gentile, dagli occhi chiari, capace di uno straordinario sguardo affettuoso posato sull'architettura.

softened by these arbours which invite the visitor to enter, straddling the edges in an almost affectionate gesture so as to ease their harshness. Among the merits of this research on Tessenow it is worth mentioning the reconstruction of the models of the swimming pool in Berlin Mitte, a unique and very luminous insertion through a series of successive axial corrections of an existing structure (1927-30), along with the reconstruction of Dalcroze's pedagogical-musical dream embodied in the Rhythmic Gymnastics Institute in Hellerau (1910-12). A recently shot film recreates the atmosphere of pivoting light projectors between taut curtains and structure, which the spatial device of the dance hall was meant to emphasise, with the help of Theodor Appia's set design. Parallel to all this, it would perhaps be interesting to explore in depth the relationship between Tessenow and Karl Friedrich Schinkel: those Italian arbours sketched at Anacapri, Naples, Palermo or Syracuse which later became the compact rhythm of the little house in Klein Glienicke and of the gardener's house at the Römische Bäder in Charlottenhof. And not only: the convergences with the Prince's architect are many, from the balanced symmetries of the country house in Hungary, built in 1918, to the three Charlottenburg schools of 1927 (drei Fach- und Berufsschulen) and, in that same district, the formidable complex of the music school (Musikhochschule) from 1929. All of which are projects which were capable in turn of generating further projects.

In a meeting with Julius Posener some time ago, while talking and looking at his portraits, we came to the idea that Heinrich Tessenow was a shy and kind gentleman, light-eyed, capable of an extraordinary and affectionate gaze which he laid on architecture.

Translation by Luis Gatt

p. 175

Tessenow, Pössneck, Siedlung Am Gruneberg, 1920-22

Plastico 1:100, Foto © Martin Boesch

Planimetria con tipologie, Disegno Boesch/Bonizzoni 2021

Mostra Heinrich Tessenow nel Teatro dell'Architettura Mendrisio

p. 177

Tessenow, Casa a Berlino-Zehlendorf, 1930

Vista del pergolato, Foto © Martin Boesch

Plastico 1:50, Ecaterina Cazan 2017, Foto © Martin Boesch

Mostra Heinrich Tessenow nel Teatro dell'Architettura Mendrisio

p. 179

Tessenow, Casa a Siemitz, 1943-44

Soggiorno, finestra tipo atelier lato giardino e orto, Foto © Martin Boesch

Una casa molto discreta con un segreto interno: modelli per portare

alla luce la complessità del vano scale (ovvero della Halle interna)

Plastici 1:50, Studio E.&M. Boesch, foto © Francesco Collotti

Mostra Heinrich Tessenow nel Teatro dell'Architettura Mendrisio

pp. 180-181

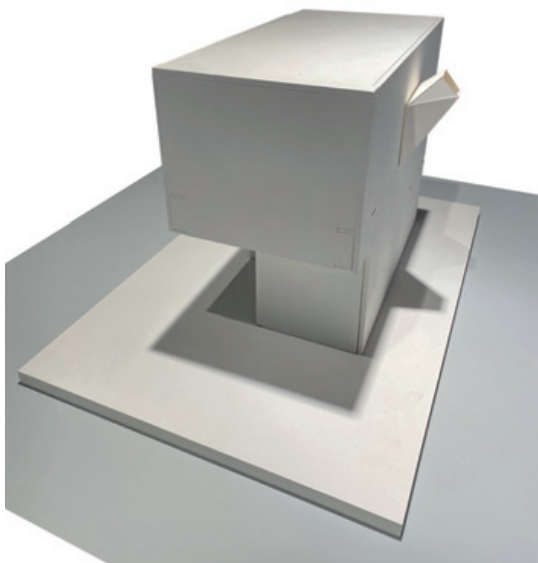
Tessenow, Musikhochschule Berlin-Charlottenburg 1929,

Prospettiva di una corte

Tessenow, Seebad der Zwanzigtausend Pora 1936,

Prospettiva con il bosco e il portico

Si ringrazia per la disponibilità, per la straordinaria cortesia e per le immagini concesse in esclusiva a Firenze Architettura il Prof. Martin Boesch. Si ringraziano gli studenti dell'Accademia di Architettura di Mendrisio che hanno realizzato alcuni dei modelli e delle tavole qui rappresentate.







A powerful demonstration of what theatre can 'make us see' is offered by the show produced by the Elfo Theatre Company under the direction of Elio De Capitani, who chose to stage again *Moby Dick – Reheards*, Orson Welles' theatrical 'adaptation' of Melville's novel *Moby Dick*. As recalled by De Capitani, Orson Welles "preferred to give the public neither sea, nor whales, nor ships". In this obstinate ambition lies the feat itself, because the attempt to transform a polyphonic novel such as *Moby Dick* into a theatrical play is tantamount to hunting the White Whale.

Scenografia per *Moby Dick alla Prova* Set design for *Moby Dick alla Prova*

Antonella Gallo

Il teatro è di natura precaria ed è in questa precarietà che risiede il suo più grande potere, perché il 'palcoscenico', a differenza del cinema, ad esempio, fortunatamente non rende mai conto di tutta la concretezza della *fabula*. È la forma che la *fabula* assume sulla scena a decidere dell'esperienza che ne faremo. Perché la forma anche a teatro è il contenuto, o meglio lo è soltanto se insieme costituiscono l'impronta dell'originalità dello spettacolo. Nell'esperienza artistica è proprio la contingenza formale a 'far vedere', a rendere percepibile una densità di significato pervasiva, saturante e traboccante.

Una dimostrazione potente di quello che il teatro può e sa fare quando vuole 'far vedere' ce lo offre lo spettacolo prodotto dalla compagnia dell'Elfo per la regia di Elio De Capitani, scegliendo di mettere in scena con il titolo *Moby Dick alla Prova*, il bellissimo 'adattamento' del *Moby Dick* di Melville scritto da Orson Welles per portare a teatro il romanzo dello scrittore americano. Il *Moby Dick* di Melville non è un tipico romanzo di avventure del XIX secolo. Interminabile, colossale, terrificante, maestoso e in definitiva insondabile, è la visione trascendente di uno scrittore che ha trasformato la propria ossessione per i particolari della caccia alle balene in una epopea epica. Una storia complessa, che mischia realtà e invenzione, piena di simbolismo e metafisica, che descrive ogni aspetto dell'industria baleniera ma anche i lati più oscuri dell'essere umano come l'ossessione, l'eterna attesa di qualcosa che sempre si insegue. Solo un genio maniacale come Orson Welles poteva decidere che un romanzo di una tale complessità – per contenuto, ambientazione ed estensione – fosse un 'materiale' appropriato su cui lavorare

Theater is precarious in nature and it is in this precariousness that its greatest power lies, since the 'stage', unlike cinema, for example, fortunately never fully accounts for the concreteness of the *fabula*. It is the form that the *fabula* takes on stage that determines the experience we will have of it. For the form, even in theater, is the content, or rather it is only so if together they constitute the imprint of the originality of the performance. In artistic experience, it is precisely the formal contingency that 'makes one see', that renders a pervasive, saturating and overflowing density of meaning perceptible.

A powerful demonstration of what theatre knows how to do and can do when it wishes to 'make us see' is exemplified by the show produced by the dell'Elfo theatre company under the direction of Elio De Capitani, choosing to stage, with the title *Moby Dick alla Prova*, Orson Welles' beautiful theatrical 'adaptation' of Melville's novel *Moby Dick*.

Melville's *Moby Dick* is not a typical 19th-century adventure novel. Endless, colossal, terrifying, majestic, and ultimately unfathomable, it is the transcendent vision of a writer who turned his obsession with whaling into an epic. It is a complex story which mixes reality and imagination, full of symbolism and metaphysics, describing every aspect of the whaling industry but also the darker sides of human beings such as obsession, the eternal wait for something that is always being pursued. Only an obsessive genius such as Orson Welles could have decided that a novel of such complexity – in terms of content, setting, and scope – was an appropriate 'material' on which to work in order to develop a reflection on the nature of the theatrical medium, on the potential



per aprire una riflessione sulla natura del medium teatrale, sulle potenzialità che esso ha innovandosi di portare ad un pubblico moderno un classico della letteratura, e per esplorare, andando oltre le forme convenzionali di rappresentazione, quella che lui chiama «la maniera di dire le cose».

In questa ambizione ostinata, in questa volontà di correre un rischio enorme e potenzialmente fallire in modo spettacolare, sta innanzitutto la prova di Welles; perché il tentativo di trasformare un romanzo denso come *Moby Dick* in un avvincente dramma teatrale equivale a cacciare la Balena bianca.

*Moby Dick – Rehearsed*¹ è l'esito di un lavoro di dissezione e ricomposizione che per anni ossessiona e impegna Welles che programmaticamente, già a partire dal titolo, segnala che la sua versione del *Moby Dick* di Melville non è né una drammatizzazione né un adattamento del romanzo, piuttosto una prova, un esperimento in costruzione, inteso ad offrire una nuova visione del romanzo. L'adattamento è brillante. Con un cenno a Shakespeare, Welles rimodula la prosa dal sapore epico di Melville in una partitura ricca di lirismo. Prende il monumentale romanzo dell'autore – di per sé un vorticoso compendio di stili (in parte meditazione filosofica, in parte tragedia, in parte racconto d'avventura, in parte manuale di cetologia) – e lo riduce al suo feroce cuore pulsante: la caccia ossessiva di Ahab alla balena.

L'idea di Welles per iniziare lo spettatore al mitico viaggio del Pequod è quella di presentargli all'inizio della *pièce* non *Moby Dick*, ma una compagnia teatrale che si domanda come fare a mettere in scena *Moby Dick*, nel momento in cui viene repentinamente obbligata da un dispotico impresario (Welles) ad abbandonare le prove in corso del *Re Lear* per iniziare a provare una riduzione in due atti del romanzo di Melville. Senza scenografie, senza costumi e oggetti di scena. Gli attori esitano, alcuni dicono che *Moby Dick* è irrepresentabile, altri si chiedono come sia possibile riuscire a fornire agli spettatori l'idea di una balena, di una grande nave, di una tempesta marina nello spazio ristretto di un palcoscenico teatrale. Al che l'impresario Welles taglia corto e risponde «Ci saranno dei punti in cui dovremo lasciar fare alle parole e all'immaginazione». E quando il cast, ormai eccitato dall'idea, accetta di dare inizio al «gioco», sarà invece al pubblico che l'impresario rivolgerà la sua supplica per invitarlo a rimediare, con l'immaginazione, alle mancanze di ciò che non si può materialmente ricostruire in scena, e che però è ricostruibile nella mente di ogni individuo con la forza della suggestione poetica:

Remediate con i vostri pensieri alle nostre imperfezioni: pensate, quando parliamo di baleniere, balene e oceani, che li state vedendo, perché saranno i vostri pensieri adesso a dover adornare il nostro palcoscenico; saltare nel tempo; trasformare il risultato di tanti anni in una clessidra².

Moby Dick – Rehearsed è nella sua essenza un invito, un inno, e non solo per lo spettatore, all'invenzione.

Credo nel teatro fattuale. La gente non deve essere ingannata. Deve sapere di essere a teatro, e con questa consapevolezza può essere portata a qualsiasi altezza in cui la magia delle parole e la luce sono in grado di portarla. Questo è un ritorno al teatro elisabettiano e greco. Per ottenere quella semplicità, quell'interezza, per costringere il pubblico a dare allo spettacolo la stessa attenzione creativa che una platea medievale dava a un giocoliere su un palco in un mercato, bisogna incantare³.

Raggiungere «quella semplicità» richiede in realtà strategie molto complicate.

it has, through innovation, to bring a literary classic to a modern audience, and to explore, by going beyond conventional forms of representation, what he calls “the way of saying things”.

In this stubborn ambition, in this willingness to take a huge risk which could easily have led to a spectacular failure lies, first and foremost, Welles' feat; for the attempt to transform a novel as dense as *Moby Dick* into a compelling theatrical play is tantamount to hunting the White Whale itself.

*Moby Dick – Rehearsed*¹ is the result of a work of dissection and re-composition which obsessed and occupied Welles for years. Beginning with the title itself, Welles lets it be known that his version of Melville's *Moby Dick* is neither a dramatisation nor an adaptation of the novel, but rather a rehearsal, an experiment under construction, intended to offer a new vision of the novel. The adaptation is brilliant. Acknowledging Shakespeare, Welles reshapes Melville's epic-flavoured prose into a highly lyrical text. He takes the author's monumental novel – in itself a vertiginous compendium of styles (part philosophical meditation, part tragedy, part adventure story, and part manual of cetology) – and reduces it to its fierce pulsating core: Ahab's obsessive hunt for the whale.

Welles's idea for initiating the spectator into the Pequod's mythical voyage is to introduce him at the beginning of the play not to *Moby Dick*, but to a theater company discussing how to stage *Moby Dick*, at the moment when they are unexpectedly compelled by a despotic impresario (Welles) to abandon the ongoing rehearsals for *King Lear* and to begin rehearsing a two-act reduction of Melville's novel. Without stage sets, costumes or props. The actors hesitate, some say that *Moby Dick* cannot be represented, others ask themselves how can the idea of a whale, a great ship and a tempest at sea be transmitted to the spectators within the reduced space of a theatrical stage. To which Welles the impresario curtly responds: “There will be moments which we shall have to leave it to words and imagination”. And when the cast, by now enthused with the idea, agrees to begin the “game”, the impresario turns to the audience, inviting it to complete with the use of imagination what cannot be materially built on stage, and yet can be constructed in the mind of each individual through the power of poetic suggestion:

Remedy our imperfections with your thoughts: imagine, when we talk about whaling ships, whales and oceans, that you are seeing them, because it will be your thoughts which will now have to decorate our stage; leap through time; turn the result of many years into an hour-glass².

Moby Dick – Rehearsed is essentially an invitation, a hymn, and not only for the spectator, but for invention.

I believe in the factual theatre. People should not be fooled. They should know they are in the theatre, and with that knowledge they may be taken to any height of which the magic words and light is capable of taking them. This is a return to the Elizabethan and the Greek theatre. To achieve that simplicity, that wholesomeness, to force the audience into giving the play the same creative attention that a mediaeval crowd gave a juggler on a box in a market, you have to enchant³.

To achieve “that simplicity” in actual fact requires very complex strategies.

The magic of words, an intense play of lights, and the acrobatic numbers for ‘enchanted’ the audience are all examples of the skillful devices orchestrated by Welles in his *Moby Dick* in order to arouse attention and draw into the action an audience that is well

La magia delle parole, un intenso gioco di luci, i numeri acrobatici per 'incantare' il pubblico sono tutte prove di abilità che Welles orchestra dentro il suo *Moby Dick* per destare l'attenzione e attirare nell'azione una platea che pure è consapevole di assistere a una prova-finzione.

Da qui tutto il lavoro sul testo per far risaltare in versi la prosa incantatoria di Melville – la forza della parola. Welles inoltre sa, sin dai tempi del Mercury Summer Theatre of the Air⁴ che l'udito è un veicolo di illusione ancora più sensibile della vista e che insieme alla parola una 'scenografia sonora' – musica, suoni, rumori, canti marinari – può sollecitare l'immaginazione, visualizzare momenti, azioni, paesaggi in divenire. Così come le coreografie. Si perché «per far credere al pubblico che l'intero teatro ballava sulle onde c'erano acrobazie che richiedevano grandi doti atletiche e una coreografia precisissima»⁵.

In un certo senso, si potrebbe dire che con *Moby Dick – Rehearsed* Welles unisce il vuoto del teatro elisabettiano al palcoscenico delle Avanguardie del XX secolo, al musical.

Non verrà usato materiale di scena. Arpioni, remi, aste, monete, libri di preghiera, carte nautiche e telescopi verranno tutti evocati a gesti. Per rendere la lettura più agevole, nel testo le didascalie sono state ridotte al minimo. La caccia sulla lancia, per esempio, viene brevemente descritta alla lettera, ma senza provare a tratteggiare il modo in cui gli attori vorranno rendere l'idea della scena⁶.

Tuttavia, come scrive lo stesso Welles, « Non sarebbe corretto dire che la scenografia è del tutto assente. Il palco non è spoglio: è significativamente, perfino romanticamente, decorato da tutto il legno di un vecchio teatro»⁷.

Vale a dire che il palcoscenico del Duke of York's Theater è quello di un teatro costruito nell'800, dove non solo il palco era in legno, lo era anche l'intera macchina deputata alla movimentazione di scene e illuminazione. Togliendo sipari e altri elementi ritenuti superflui, Welles espone l'intero apparato scenotecnico e demanda alle corde lasciate a vista, ai tiri che reggono vele, ai ballatoi volanti che diventano ponti di nave, il compito di evocare la nave su cui la compagnia naviga a caccia di Moby Dick. Sembra di intuire guardando i fotogrammi delle foto di scena conservati presso l'Archivio fotografico del Te Papa Museum⁸, che questo disvelamento dello spazio tecnico del palco era anche concepito per mobilitare altre aree della messa in scena, in primis quelle che riguardano il movimento e il posizionamento degli attori. Intravedendo le potenzialità che in termini di movimentazione la struttura della macchina offre, Welles la espone e ne fa un supporto ideale per l'esecuzione delle coreografie acrobatiche destinate ad animare plasticamente lo spettacolo. Viene da pensare, per certi versi, alla composizione visiva degli spettacoli di Meyerhold, dove la parola si attualizza nel movimento, nell'immagine trasmessa dal corpo degli attori, nella composizione complessiva del gioco della scena, nella sfera sonora che lavora di contrappunto.

E questo è il compito del regista: fare del suo teatro una sorta di gioco di prestigio in cui qualcosa di impossibile si realizza. Questo è il contributo del regista all'aspetto visivo della produzione, dal punto di vista della concezione⁹.

Anche *Moby Dick alla Prova* fa della Gesamtkunstwerk welllesiana la propria chiave di volta, ma mentre nella resa del *Moby Dick* del regista americano il «gioco di prestigio» sta nel compiere il prodigio senza che nulla di materico si veda in scena, se non appunto un palco già di suo «romanticamente decorato»,

aware that it is witnessing a rehearsal-fiction.

Hence all the work on the text in order to bring out in verse Melville's spellbinding prose – the power of the word. Welles also knows, from his days with the Mercury Summer Theatre of the Air⁴ that hearing is a vehicle of illusion that is even more sensitive than sight, and that together with speech a 'soundscape' – music, sounds, noises, sea shanties – can stir the imagination, visualise moments, actions, changing landscapes. In the same way as choreography, since "in order to make the audience believe that the entire theatre was dancing on the waves there were acrobatics which required great athletic skills and a very precise choreography"⁵.

In a certain sense it could be said that with *Moby Dick – Rehearsed* Welles brought together the void of the Elizabethan theatre, the stage of 20th century Avant-gardes and the musical.

No props are used. Harpoons, oars, rods, coins, prayer books, nautical charts and telescopes will all be evoked through gestures. To make reading easier, stage direction are kept to a minimum in the text. The hunt on the boat, for example, is briefly described word for word, but without attempting to describe the way in which the actors will want to render the idea of the scene⁶.

Yet, as Welles himself wrote, "It would not be correct to say that the set design is entirely absent. The stage is not bare: it is significantly, even romantically, decorated by all the wood of an old theatre"⁷.

In other words, the stage of the Duke of York's Theatre is that of a theatre built in the 19th century, where not only the stage was made of wood but the entire machinery for moving scenes and lighting as well. Removing curtains and other elements considered superfluous, Welles exposed the entire stage apparatus and gave the unconcealed ropes, the pulls that hold up sails, and the flying galleries which became decks, the task of evoking the ship on which the company sails in pursuit of Moby Dick.

From looking at the stage photographs kept at the Photographic Archive of the Te Papa Museum⁸ it is possible to imagine how this unveiling of the technical space of the stage was also designed to mobilise other areas of the *mise-en-scène*, first of all those involving the movement and positioning of the actors. Intuiting the potential that the structure of the machinery offers in terms of movement, Welles decided to expose it, turning it into an ideal support for the execution of the acrobatic choreographies that animate the performance.

This brings to mind, in some ways, the visual composition of Meyerhold's spectacles, where the word is actualised through movement, in the image transmitted by the bodies of the actors, in the overall composition of the stage play, in the sound accompaniment which serves as counterpoint.

And this is the business of the director: to make of his playhouse a kind of magic trick in which something quite impossible comes to be. This is the director's contribution to the visual side of production from the point of view of conception⁹.

Moby Dick alla Prova also makes the Wellesian *Gesamtkunstwerk* its keystone, but while in the American director's version of *Moby Dick* the 'sleight of hand' lies in performing the trick without any material props seen onstage, except precisely for a stage which in itself is already 'romantically decorated', Elio De Capitani – who does not have a late 19th-century theater to strip at his disposal – unlike Welles, in order to create the 'magic' of the empty stage, must actually fill it. And in order to 'enchant' the audience he does not hesitate to bring back into his version of *Moby Dick* precisely



Elio De Capitani – che un teatro di fine Ottocento da spogliare non ce l’ha – per creare la ‘magia’ del palco vuoto, a differenza di Welles, il palco lo deve riempire. E per ‘incantare’ la platea non esita a reintegrare nel suo *Moby Dick* proprio quegli strumenti che Welles nella sua opera sperimentale invece aveva programmaticamente escluso: scenografia, costumi e maschere. In questo senso la concezione di De Capitani tende verso un’animazione della scena più complessa e ricca di possibilità espressive.

Ma per raggiungere l’‘essenza’ bisogna evitare la ridondanza. Ciò presuppone la messa in opera di un linguaggio visivo in cui l’allusione, l’ellissi, la metonimia sostituiscono la descrizione. È anche per questa via che la forza evocativa della parola recitata e agita si amplifica in *Moby Dick alla Prova*.

In questo allestimento rarefatto ma potente, dove nulla fa pensare a un freddo esercizio di ascetismo concettuale, non ci sono oggetti o suppellettili d’epoca, niente legno per evocare la nave, nessuna ricostruzione teatrale d’ambiente. Solo i costumi indossati dagli attori parlano della vita dei marinai che navigavano sulle baleniere del XIX secolo. Marinai trasformati in feroci marionette da maschere ventriloque che coprono loro la parte inferiore del volto.

È da una rappresentazione che lavora per simboli e metafore, strategicamente dislocate in un vuoto reso onirico dall’uso della luce, che veniamo portati a vedere ciò che materialmente non può essere ricostruito in scena: la nave, il mare, la tempesta, la Balena Bianca.

those tools that Welles had excluded in principle from his experimental work: set design, costumes and masks. In this sense, De Capitani’s conception tends toward an animation of the scene that is more complex and richer in expressive possibilities.

Yet in order to achieve the ‘essence’ it is necessary to avoid redundancy. This presumes the implementation of a visual language in which allusion, ellipsis, and metonymy replace description.

It is also in this way that the evocative power of the word, both recited and acted, becomes amplified in *Moby Dick alla Prova*.

In this subtle yet powerful staging, where nothing suggests a cold exercise in conceptual asceticism, there are no period objects or furnishings, nothing in wood to evoke the ship, no theatrical reconstruction of the scene. Only the costumes worn by the actors speak of the lives of sailors who sailed on 19th-century whaling ships. Sailors turned into fierce puppets by ventriloquist masks that cover the lower part of their faces.

It is through a form of representation that operates with symbols and metaphors, strategically dislocated in an emptiness which is made dreamlike by the use of lighting, that we are led to see what cannot be materially constructed on stage: the ship, the sea, the tempest, the White Whale.

Starting in Act I, when the ocean crossing begins with a single large and dazzling ashen white canvas that makes its appearance at the back of the stage, and the planking becomes the deck of the ship on which the crew sails in pursuit of Moby Dick. The canvas supported by a ‘pole’, an exposed steel bar hanging from the trelis, is flanked by three scaffolding structures, also made of steel, of



A partire dal primo atto, quando per dare inizio alla traversata oceanica fa la sua comparsa a fondo palco una unica grande tela di un abbagliante bianco cinereo e il tavolato del palco diventa il ponte della nave su cui l'equipaggio naviga a caccia di Moby Dick. La tela sostenuta da un 'pennone', una sbarra di acciaio a vista appesa alla graticcia, è fronteggiata da tre trabattelli, anch'essi in acciaio, di diversa altezza su cui i marinai salgono per scrutare l'orizzonte: sono gli alberi e le vele del Pequod.

Al centro dello spazio una sedia da barbiere anni '40 «ma con una strana ruota che sembra un timone»¹⁰, funge da ponte di comando per Achab, mentre sul tavolato del palcoscenico, per ricordare la mattanza che aveva luogo in tutti gli oceani della terra, un disegno del globo acqueo «ispirato a una cartografia di Tapies»¹¹, restituisce in forma di tappeto una mappa per baleniere solcata da pennellate rosso sangue.

Di lucente e freddo acciaio – «elemento dominante [...] perché produce un suono che rimanda all'America che ha trasformato la baleneria in una industria [...] quando si gettavano le basi dell'ipercapitalismo»¹² – sono anche i sei tavoli anatomici da veterinari su ruote di cui si coglie appieno la portata scenica solo quando, avvistata la balena, per dare inizio alla caccia gli attori/marinai li imbracciano facendoli coreograficamente ondeggiare in scena come scialuppe in mare aperto al ritmo di canti marinari.

Determinante il contributo delle luci per narrare, con una oscurità che non distingue tra cielo e mare, la discesa agli inferi che è il viaggio del Pequod. Una oscurità quasi caravaggesca quando

different heights, which the sailors climb to scan the horizon: these are the masts and sails of the Pequod.

At the centre of the stage stands a barber's chair from the Forties, "but with a strange wheel that looks like a rudder"¹⁰, which serves as the Pequod's bridge, while on the stage planking, as a reminder of the slaughter that was taking place throughout the earth's oceans, a drawing of the water globe "inspired by a Tapies cartography"¹¹, presents a whaling map in the form of a carpet ruttled with blood-red brushstrokes.

Of gleaming, cold steel – "a dominant element [...] since it produces a sound that recalls the America that turned whaling into an industry [...] when the foundations of hyper-capitalism were being laid"¹² – are also the six anatomical veterinarian tables on wheels whose scenic scope is only fully grasped when, having sighted the whale, to begin the hunt the actors/sailors pick them up and choreographically sway them onstage to the rhythm of sea shanties like lifeboats on the open sea.

The contribution of the lighting is fundamental in narrating, with a darkness that does not distinguish between sky and sea, the descent to the underworld that is the Pequod's journey. An almost Caravaggio-like darkness which thickens in order to isolate the characters on stage, more nuanced but always livid, at times almost metallic, when its purpose is to strengthen the 'sublime' that arises from the horrid, from the terror of the stormy sea. Turner, Füssli, Winslow Homer, all together. We do not know.

However, when the typhoon hits the Pequod, and the sail at the back of the stage ceases to be just a sail in order to swell and to



Moby Dick alla Prova
di Orson Welles
Adattato dal romanzo di Herman Melville
Traduzione di Cristina Viti
Uno spettacolo di Elio De Capitani
con Elio De Capitani, Cristina Crippa, Angelo Di Genio, Marco Bonadei, Enzo
Curcurù, Alessandro Lussiana, Massimo Somaglino, Michele Costabile, Giulia
Viana, Vincenzo Zampa
Costumi: Ferdinando Bruni
Maschere: Marco Bonadei
Musiche dal vivo: Mario Arcari e Francesca Breschi
Luci: Michele Ceglia
Suono: Gianfranco Turco
Assistente regia: Alessandro Frigerio
Assistente scene: Roberta Monopoli
Assistente costumi: Elena Rossi

Una coproduzione Teatro dell'Elfo e Teatro Stabile di Torino-Teatro Nazionale
Foto: pp. 183, 186, 187 © Laila Pozzo

si infittisce per isolare i personaggi in scena, più sfumata ma sempre livida, a tratti quasi metallica, quando si tratta di dare forza al 'sublime' che nasce dall'orrido, dallo spaventoso del mare in tempesta. Turner, Füssli, Winslow Homer, tutti insieme. Non lo sappiamo.

Però, quando il Pequod incontra il tifone, e la vela che sta a fondo palco smette di essere solo vela, per gonfiarsi, per riversarsi sull'intero palcoscenico e dare vita ai flutti, ai marosi, ai nembi di un tremendo nubifragio, sembra davvero che sia il vortice roteante della *Tempesta di neve* di Turner ad animarsi in scena. È in questo momento che presagiamo il prepararsi per la vela di un'altra imminente metamorfosi.

Sì perché, quando il grande drappo si stacca dal fondale, avvertiamo chiaramente che non è liscio ma flagellato da segni, ferite. È rugoso come la pelle della Balena bianca che alla fine farà la sua apparizione portando negli abissi Achab.

¹ *Moby Dick – Rehearsed* è la riduzione teatrale tratta dal capolavoro di Melville, scritta e diretta dal regista Orson Welles nel 1955. Drama in due atti, l'opera fu messa in scena dal 16 giugno al 9 luglio 1955 al Duke of York's Theatre di Londra. Il cast originale comprendeva oltre a Welles, che nella pièce copriva tre ruoli (l'Impresario della compagnia teatrale, Padre Mapple Achab), Christopher Lee, Kenneth Williams, Joan Plowright, Patrick McGoohan, Gordon Jackson, Peter Sallis e Wensley Pithey. Il testo di Welles pubblicato per la prima volta nel 1965 a New York da Samuel French, è rimasto inedito in Italia sino al 2018 quando con il titolo *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti* è stato inserito dalla casa editrice Italo Svevo nella collana Piccola biblioteca di letteratura inutile: O. Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti, Adattamento per la maggior parte in versi sciolti del romanzo di Herman Melville*, trad. di M. Rossari, introduzione di P. Mereghetti, Piccola Biblioteca di Letteratura Inutile, Edizioni Italo Svevo, Trieste-Roma 2018.

² O. Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, cit., p. 30.

³ Orson Welles, *Interview with John K. Hutchens*, The New York Post, 24th November 1937, riportato in C. Fernández-Vara, *Orson Welles' Intermedial Versions of Shakespeare in Theatre, Radio and Film*, Thesis (S.M.) – Massachusetts Institute of Technology, Dept. of Comparative Media Studies, 2004, p. 22, (trad. dell'autore).

⁴ Il 30 agosto 1946 Welles presenta una versione radiofonica di *Moby Dick* come parte del Mercury Summer Theatre of the Air. Il Mercury Summer Theatre era una serie radiofonica della CBS prodotta, diretta e interpretata dallo stesso Welles che trasmetteva adattamenti drammatici di classici della letteratura e film 'compressi' in singoli episodi di trenta minuti! Considerando che le versioni audio attualmente in commercio del libro di Melville richiedono mediamente un tempo di ascolto di 24 ore, si può avere un'idea del gigantesco lavoro di taglio e montaggio operati da Welles. Ora, un adattamento così radicale per non essere 'riduttivo', per non appiattare il testo, per illuminarlo nella sua essenza, e allo stesso tempo fare di *Moby Dick* un radiodrama emozionante e coinvolgente, aveva una sola strada: quella di assumere il vincolo (la durata e il mezzo) come uno sprone per esplorare e sperimentare la potenzialità espressive dei diversi linguaggi di creare un nuovo o diverso modo di attivare la potenza incandescente del testo melvillian. È qui che la sua originalità e la sua forza creativa acquistano visibilità. Intenso il lavoro sul testo che prende dal gigantesco territorio verbale del romanzo i momenti di maggiore intensità shakespeariana – le parti narrate in prima persona (la voce di Ismaele) e i dialoghi tra Achab e la sua ciurma – per farne materia di una intensa espressività vocale. Ma la narrazione è affidata anche alla musica e agli effetti sonori. Fondamentale la collaborazione di Bernard Hermann; compositore che firma, oltre alla colonna sonora di *Quarto Potere*, quelle elettrizzanti di molti film di Hitchcock, da *La Donna che visse due volte* a *Psycho*, sino a *Taxi Driver* di Martin Scorsese.

⁵ Orson Welles, *Intervista*, in P. Bogdanovich, *Il cinema secondo Orson Welles*, Il Saggiatore, Milano 2016, p. 62.

⁶ O. Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, Atto I, cit., p. 19.

⁷ *Ibid.*

⁸ Orson Welles in *Moby Dick (Theatre London)*, 1955, <<https://collections.tepapa.govt.nz/object/567685>>, (08/2022).

⁹ O. Welles, *The Director in the Theatre Today*, 1939, riportato in, P. Arthur, *Out of the Depths. Citizen Kane, Modernism, and the Avant-Garde Impulse*, in J. Naremore (a cura di), *Orson Welles's Citizen Kane: A Casebook*, Oxford University Press, 2004, p. 263, (trad. dell'autore).

¹⁰ Trascrizioni da: *Elio De Capitani racconta Moby Dick alla prova*, <<https://www.youtube.com/watch?v=OoX2VWIBCQY>>. *Cantiere Moby Dick – Teatro Elfo Puccini*, <<https://www.youtube.com/watch?v=b9xpp0-xumc>>, (08/2022).

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

spill over the entire stage, bringing to life waves and breakers, and the storm clouds of a tremendous downpour, it really does seem as if it is the swirling vortex of Turner's *Snowstorm* that comes alive on stage.

It is at this moment that we presage another imminent metamorphosis of the sail.

Yes, because when the great canvas detaches itself from the bottom, we clearly appreciate that it is not smooth but scourged with marks, with wounds. It is rugged like the skin of the White Whale which finally makes its appearance in order to carry Ahab down into the abyss.

Translation by Luis Gatt

¹ *Moby Dick – Rehearsed* is the stage "reduction" of Melville's masterpiece, written and directed by Orson Welles in 1955. A drama in two acts, the play was staged from June 16 to July 9, 1955 at the Duke of York's Theatre in London. The original cast included, in addition to Welles who played three roles (the impresario of the theater company, Father Mapple and Ahab), Christopher Lee, Kenneth Williams, Joan Plowright, Patrick McGoohan, Gordon Jackson, Peter Sallis and Wensley Pithey. Welles' text, first published in New York by Samuel French in 1965, remained unpublished in Italy until 2018 when it appeared under the title *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, published by the Italo Svevo publishing house in its series Piccola biblioteca di letteratura inutile: O. Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti, Adattamento per la maggior parte in versi sciolti del romanzo di Herman Melville*, Italian translation by M. Rossari, introduction by P. Mereghetti, Piccola Biblioteca di Letteratura Inutile, Edizioni Italo Svevo, Trieste-Rome 2018.

² O. Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, Op. cit., p. 30.

³ Orson Welles, *Interview with John K. Hutchens*, The New York Post, November 24, 1937, quoted in C. Fernández-Vara, *Orson Welles' Intermedial Versions of Shakespeare in Theatre, Radio and Film*, Thesis (S.M.) – Massachusetts Institute of Technology, Dept. of Comparative Media Studies, 2004, p. 22

⁴ On August 30, 1946, Welles presented a radio version of *Moby Dick* as part of the Mercury Summer Theatre of the Air. The Mercury Summer Theatre was a CBS radio series produced, directed, and featuring Welles, which broadcasted theatrical adaptations of literary classics and films 'compressed' into single thirty-minute episodes! Considering that the currently commercially available audio versions of Melville's book take an average of 24 hours to listen to, it is possible to get an idea of the gigantic amount of cutting and editing done by Welles. There was only one way of achieving such a radical adaptation without becoming 'reductive', without flattening the text, capable of illuminating it in its essence, while at the same time making *Moby Dick* an exciting and engaging radio drama: that of accepting the constraint (the duration and the medium) as an incentive for exploring and experimenting with the expressive potential of different languages in order to create a new or different way of activating the passionate power of the Melvillian text. It is in this that its originality and creative force acquire visibility. The work on the text is intense, taking from the gigantic verbal territory of the novel those moments of greatest Shakespearean intensity – the sections narrated in the first person (Ismael's voice) and the dialogues between Ahab and his crew – turning them into the subject of intense vocal expressiveness. But the narration also relies on music and sound effects. The collaboration with Bernard Hermann is fundamental in this respect; Hermann had composed not only the music for *Citizen Kane*, but also the thrilling soundtracks of many of Hitchcock's films, from *Vertigo* to *Psycho*, as well as of Martin Scorsese's *Taxi Driver*.

⁵ Orson Welles, *Intervista*, in P. Bogdanovich, *Il cinema secondo Orson Welles*, Il Saggiatore, Milan 2016, p. 62.

⁶ O. Welles, *Moby Dick. Prove per un dramma in due atti*, Atto I, Op. cit., p. 19.

⁷ *Ibid.*

⁸ Orson Welles in *Moby Dick (Theatre London)*, 1955, <<https://collections.tepapa.govt.nz/object/567685>>, (08/2022).

⁹ O. Welles, *The Director in the Theatre Today*, 1939, quoted in, P. Arthur, *Out of the Depths. Citizen Kane, Modernism, and the Avant-Garde Impulse*, in J. Naremore (ed.), *Orson Welles's Citizen Kane: A Casebook*, Oxford University Press, 2004, p. 263

¹⁰ Transcriptions from: *Elio De Capitani racconta Moby Dick alla prova*, <<https://www.youtube.com/watch?v=OoX2VWIBCQY>>. *Cantiere Moby Dick – Teatro Elfo Puccini*, <<https://www.youtube.com/watch?v=b9xpp0-xumc>>, (08/2022).

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*



letture

Mario Botta
Tracce di una scuola. Accademia di architettura a Mendrisio 1996-2021
Mendrisio Academy Press-Electa, Mendrisio 2021
ISBN: 978-88-9282-127-9

A pagina 30 del libro *Tracce di una scuola. Accademia di architettura a Mendrisio 1996-2021* c'è una fotografia in bianco e nero, scattata il 13 settembre del 1996, che ritrae il fondatore della scuola Mario Botta mentre accompagna le autorità italiane e svizzere in visita alla neonata Accademia di Architettura di Mendrisio.

Si apre così, dopo alcune pagine dedicate agli antefatti che hanno gettato le basi per la realizzazione di quello che oggi è uno dei poli universitari a vocazione internazionale più fervidi e prestigiosi, il testo che Botta dedica all'Accademia per la celebrazione dei suoi venticinque anni di vita.

Metafora di un ideale viaggio nel passato e nel presente della scuola, dal libro emerge la forte radice umanistica, tecnica e interdisciplinare che da sempre la contraddistingue, unita alla qualità dell'insegnamento, agli studi per l'esercizio del progetto e alla formazione della figura di un 'architetto territoriale' sensibile alla pluralità degli ambiti disciplinari insiti nell'attività del costruire.

L'architetto ticinese concepisce il libro come una personale raccolta di appunti, riflessioni, occasioni di ricerca e di confronto tra storia e contemporaneità, innovazione tecnica e tradizione, spazio architettonico e spazio urbano, teoria e progetto, restituendoci l'esito del lavoro più che ventennale svolto dall'Accademia della Svizzera italiana attraverso l'offerta formativa declinata nella pluralità dei settori componenti il processo progettuale.

Le tracce a cui Botta si riferisce nel titolo sono le tracce di un'esperienza didattica, professionale, di ricerca, di critica sulla composizione architettonica e costituiscono terreno di confronto sul quale continuare ad interrogarsi in relazione al significato che essa ha avuto tra passato, cultura del presente e costruzione della società futura.

Dalla sezione dedicata al primo biennio d'insegnamento, quando l'offerta formativa venne suddivisa negli ambiti disciplinari di Storia, Scienza e Progetto agli Atelier di Progettazione e di Diploma, dai contributi alla ricerca offerti da conferenzieri e personalità invitate a presiedere la Cattedra Borromini all'Archivio del Moderno, dallo Swiss Architectural Award al Teatro dell'Architettura, i capitoli del libro appaiono come il dipanarsi di una rete di corrispondenze al centro della quale vi è il rapporto tra la teoria e la pratica dell'architettura.

In questo centro, senza confine tra i diversi intrecci, la figura di Botta si accompagna ai diversi e numerosi compagni di strada, architetti e non, partecipi e protagonisti di un'officina architettonica certamente tra le più originali e intense dell'ultimo mezzo secolo.

Gabriele Bartocci



Paolo e Giovanna Portoghesi
Abitare poeticamente la terra. La casa, lo studio e il giardino di Calcata
Gangemi, Roma 2022
ISBN: 9788849241334

Il 31 maggio 1959 Paolo Portoghesi visitò per la prima volta la città di Calcata nella Tuscia viterbese. L'impressione che ne ebbe, filtrata dalla descrizione di Zeppegno apparsa su *Le Vie d'Italia*, è riassunta in un piccolo schizzo disegnato sul libretto dell'auto di famiglia: un cucuzzolo ripido e isolato, con la cima spianata dove si annidano le case «compatte e strette fra di loro in un secolare abbraccio che – dall'esterno – sembra quasi che non vi si possa penetrare né circolare» (L. Zeppegno).

Da quel momento Calcata diventò per Portoghesi una meta dove amava condurre i propri ospiti, al pari di Sant'Ivo alla Sapienza, Santa Sabina, l'Arco degli Acetari e, fuori Roma, la Valle del Treja, le Cascate di Monte Gelato.

Quella rupe di tufo legata con il borgo a 'fuso di acropoli' a formare un'unità monocroma, colpisce l'architetto al punto da eleggerla a personale «luogo dell'anima» che nel 1971 fa conoscere a Giovanna Massobrio, compagna e futura moglie. Qui acquisterà con lei un vecchio fienile. Il volume dedicato alla casa di Calcata contiene le 'Memorie' di Paolo e Giovanna Portoghesi e racconta come nel tempo un piccolo rifugio per le vacanze sia diventato «la casa della vita»: il loro ritratto.

Il libro ripercorre la storia di ogni spazio che compone il 'mondo' fisico e interiore, costruito con frammenti di memoria: cose, viaggi, incontri, occasioni che cristallizzandosi diventano architettura. Gli 'abitanti-architetti', come si definiscono gli autori, lasciano entrare il lettore in questo mondo dove tutto ha un significato che, sebbene privato, attiene anche alla sfera collettiva, perché profondamente ancorato ai luoghi e alla storia.

Ovunque si trovano evocati i grandi del passato: Michelangelo nello scalone 'laurenziano' del giardino, Plinio il Giovane nel tavolo col piano d'acqua, Terragni e Borromini sulla soglia della Biblioteca dell'Angelo. I contorni ulivi secolari del *tèmenos* nel Giardino Nuovo portano nomi di scultori: Brancusi, Rodin, Bernini, Moore ecc. Ma anche i luoghi hanno un loro 'spazio': la Grecia classica nel tempietto dorico, l'Alhambra nelle fontane del giardino, il Sacro Bosco di Bomarzo nelle «facciatine» con gli occhi di Giovanna.

Tutto il processo di creazione del *Weltinnenraum*, quello che Rilke definisce «spazio che accoglie insieme in sé il mondo e l'interiorità umana», è mosso dalla ricerca di una nuova alleanza fra l'uomo e la Terra, di un Ver Sacrum che salvi l'umanità.

Brunella Guerra

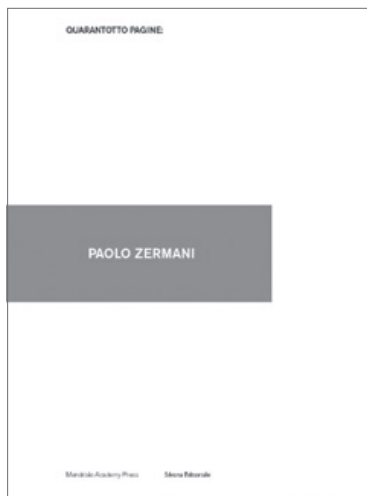


Luca Cardani (a cura di)
Studio Monestiroli. Opere e progetti di architettura
 Documenti di architettura
 Electa S.p.A., Milano 2021
 ISBN: 978889282142-2

Ispirato dall'opera di Paul Valéry, Antonio Monestiroli, nel presentare il progetto *Il celino nel bosco* (2019), evidenzia l'importanza della singolarità della parola nella poesia. Come la poesia è «l'accostamento di parole precise [...] che trovano nella loro relazione il significato [...] unico ed insostituibile», così l'architettura è un insieme di elementi armoniosi che hanno valore in sé ed acquistano, nel loro rapporto reciproco, un significato e una forma ben definiti. Luca Cardani riconosce nella lettura di questa singolarità nel processo architettonico, che è 'riduzione' a singoli elementi – muro, trave, pilastro, solaio – la premessa e la ragione delle soluzioni compositive delle opere presentate all'interno del volume da lui curato che raccoglie l'esperienza teorica e pratica dello Studio Monestiroli dagli anni '70 ad oggi e contiene scritti di Francesco Dal Co, Raffaella Neri e Tomaso Monestiroli. Ridurre la composizione architettonica a singoli elementi è un 'pensare per principi' che non teme la semplicità, evita anzi l'inconsueto rendendo l'architettura familiare e 'normale', nondimeno in grado di stupire per adeguatezza alla 'quotidianità' e al contesto. La connessione tra queste singolarità origina il 'tipo', un 'pensiero astratto' che dal mondo dei valori definisce, poi costruisce, uno spazio che diventa 'luogo' esso stesso, parte integrante nel rapporto con il contesto, poiché progettare significa porsi in continuità con la storia della città e del paesaggio assumendosi la responsabilità morale di connettere i valori del passato con quelli della contemporaneità.

Nelle pagine del volume *Studio Monestiroli; opere e progetti di architettura*, i principi di un pensiero rigoroso e insieme duttile si manifestano puntualmente nei progetti qui raccolti – alcuni dei quali inediti – che con semplicità di forme e scelte compositive misurate suscitano inevitabilmente una riflessione sul ruolo di un'arte, o 'mestiere', che sa abbracciare tanti e differenti aspetti del vivere.

Federico Gracola



Paolo Zermani
Fondamenta
 Quarantotto pagine, Mendrisio Academy Press,
 Silvana Editoriale, Lugano 2021
 ISBN: 9788836650842

Per la collana *Quarantotto pagine di architettura insegnata*, diretta da Marco Della Torre e Bruno Pedretti, alla fine del 2021 è uscito *Fondamenta*, che raccoglie il nucleo teorico delle lezioni tenute da Paolo Zermani nell'Atelier di progettazione all'Accademia di Architettura di Mendrisio, dove ha insegnato dal 2015 per sei anni consecutivi.

Il libro è strutturato come il racconto di un viaggio in Italia, «un Grand Tour nell'oggi» – scrive l'autore – dentro «un paesaggio ancora mitico ma sofferente» fra «antichi frammenti di verità» e «contesti lacerati di difficile interpretazione»: un viaggio di formazione necessario a cogliere il senso del costruire «il nuovo sopra l'antico» quale pratica di riconoscimento e cura dell'esistente. I capitoli portano infatti il nome di alcune città italiane dove Zermani ha avuto l'occasione di compiere l'esercizio del progetto: Parma, Novara, Mantova, Roma, Perugia, Firenze, Sansepolcro, Monterchi; luoghi esemplari di un perpetuo rinnovarsi di temi, tipi e figure, e dunque palestra straordinaria per qualsiasi giovane che aspiri a diventare architetto. Poiché l'"esempio" è ancora oggi l'unico strumento davvero efficace per imparare a progettare, per Zermani l'insegnamento è trasmissione della propria esperienza di architetto, condivisione di un pensiero teorico che trova dimostrazione pratica nelle opere da lui stesso concepite come costante ricerca di un dialogo con ciò che nel paesaggio ancora 'parla'.

Per ogni città un progetto, per ogni luogo una limpida costruzione intellettuale che è premessa, origine e struttura del corpo materiale dell'architettura. Città dopo città, esempio dopo esempio, si definisce un metodo trasmissibile che richiede sì «un iniziale sacrificio» volto a «isolare le sole cose necessarie», ma che infine, grazie al «castigo» di rinuncia alle facili scorciatoie dell'imitazione e del virtuosismo, incoraggia l'espressione personale più autentica.

I margini della libertà espressiva sono evocati nella domanda posta da uno studente: «Che cos'è la misura di cui lei ci parla?». Non si trova, né qui né altrove, una risposta esplicita. È fin troppo ovvio che la 'misura' implica un rapporto e che progettare equivale a istituire o ripristinare rapporti tra le parti. Ma la piena comprensione del concetto di 'misura' – sembra dirci Zermani – richiede uno sforzo di interpretazione individuale, al pari di un processo maieutico che conduca l'allievo a determinare in modo autonomo la propria 'verità'.

Nella poetica di Paolo Zermani la 'verità' è incarnata da un piccolo sauro: «Il mio progettare e, per quanto possibile, il mio trasmettere il progetto, hanno origine dall'assioma che l'architettura, come il corpo delle lucertole, continuamente si riforma».

Francesca Mugnai



Bruno Pedretti
Il culto dell'autore. Le arti al tempo della civiltà estetica.
 Quodlibet Elements, 2022, Macerata
 ISBN: 978-88-229-0834-6

«Siamo diventati tutti autori». Così Bruno Pedretti sintetizza una condizione ormai insita nella civiltà estetica contemporanea. Il ruolo dell'autore ha prevalso sulle arti: l'arte non è più riconosciuta come sedimentazione di conoscenze ma, nella lettura di Pedretti, è presentata come il frutto di un'espressione individuale, un'apoteosi dell'autore che si manifesta in più forme: il nome, la firma, la sigla, il marchio. Il culto dell'autore è un culto moderno. Viene quindi da chiedersi: chi è l'autore? È possibile oggi perimetrare un'identità autoriale univoca in virtù solo dell'originalità di un'idea senza tener conto dei debiti che la soggettività creativa ha maturato con l'eredità culturale? Si può parlare di autorialità individuale quando invece è del tutto evidente che a contribuire alla realizzazione tecnica di un'opera non è quasi mai il lavoro del singolo? L'opera d'arte è spesso il frutto dell'azione congiunta di più attori, tanto da apparire più corretto parlare di «autorialità allargata», che si estende fino al pubblico che dell'opera è insieme consumatore e co-autore.

I saggi che compongono questo testo sono legati a doppio filo l'uno con l'altro e restituiscono un'analisi lucida, una visione critica della moderna civiltà estetica. Un'interessante riflessione è condotta sull'evoluzione delle arti moderne che nel loro progredire mostrano un lento indebolirsi dell'antico binomio sapere tecnico-facoltà creatività: un fenomeno che Pedretti attribuisce al passaggio dall'«autorità del trattato», quale strumento normatore della 'téchne', all'«atlante culturale», un eclettico mondo costituito da un montaggio di immagini, riferimenti letterari e ispirazioni culturali diverse, che costituiscono il nuovo canone soggettivo dell'autore.

Bruno Pedretti, affiancando alla trattazione alcuni testi di autori come Goethe, Mann, Gozzano, pone al centro della sua riflessione, il fenomeno dell'imitazione parodistica quale sottile linea che divide il campo di battaglia tra arte moderna e kitsch, e che conduce infine ad una contrapposizione, dagli incerti confini, tra opera etica ed opera estetica. La speculazione intorno all'immagine e alla civiltà estetica contemporanea trova il suo compimento nella «guerra all'estetica» e al suo valore simbolico, una guerra delle immagini combattuta attraverso immagini che raggiunge la sua acme nella «damnatio memoriae» iconoclasta di ieri e oggi. In questo racconto l'autore suggerisce che sia proprio la perdita del valore simbolico dell'immagine a favore di un valore estetico, il processo che ha garantito la conservazione di un patrimonio culturale condiviso e al contempo ha rappresentato il fondamento della moderna civiltà dell'immagine.

Giuseppe Cosentino



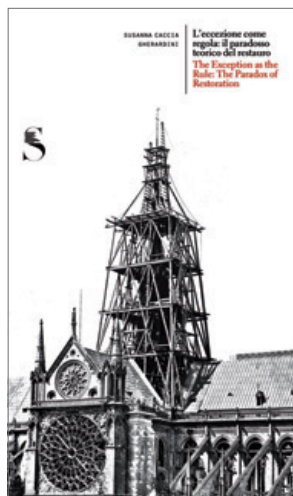
Maria Grazia Eccheli, Claudia Cavallo (a cura di)
Il progetto dei borghi abbandonati
 Firenze University Press, Firenze 2022
 ISBN: 978-88-5518-533-0

Tra ardi declivi rocciosi e nella misteriosa penombra di spazi arcani conduce la lettura di questo volume dedicato al «progetto nei borghi abbandonati». Ma senza cedere a romantici manierismi, Maria Grazia Eccheli e Claudia Cavallo si avventurano lungo sentieri impervi, decide a interrogare le rovine di luoghi fermi nel tempo, laddove muri sbrecciati, recinti interrotti e scheletri di pietra appaiono come segni calcificati di geografie tormentate e storie lontane.

In una trama attentamente intessuta, i saggi raccolti dalle curatrici del libro costruiscono un caleidoscopio di memorie, studi e riferimenti, essenziali per affrontare – senza l'imperante retorica dei nostri tempi – il difficile tema dell'abbandono. Le ataviche ragioni del fascino dell'«architettura senza architetti», il ruolo che può svolgere l'arte nei processi di risignificazione dei luoghi, gli esiti sorprendenti del lavoro di chi non ha temuto il confronto con le tracce sibilline del passato sono alcune delle questioni direttamente investigate nel libro. In bilico tra memoria e invenzione, gli autori dei diversi saggi sfidano le aporie insite nel tema, ne mettono in luce le contraddizioni e, al contempo, offrono al lettore efficaci strumenti interpretativi orientati alla pratica dell'architettura.

Al progetto, infatti, è affidato il compito di indagare il senso, nella contemporaneità, di luoghi altrimenti ineluttabilmente sospesi, disvelando occasioni possibili e mettendo in tensione pietre antiche e segni nuovi. Rompere il silenzio dominante per misurare i lacerti più enigmatici, sondare la profondità di vuoti improvvisi e ombrosi, riconoscere le figure, interpretarle, completarle o, infine, costruirne di nuove. Così, un nutrito atlante di fotografie, modelli ed eleganti disegni racconta – attraverso l'esperienza maturata nella pluriennale sperimentazione didattica – di un borgo pronto a tramutarsi in teatro di nuovi, vividi accadimenti o, ancora, di un solenne castello disposto ad accogliere, tra le sue membra dirute, il fermento culturale di atelier, residenze per artisti e bivacchi. I frammenti, sino ad allora abbandonati e reimmessi in circolo come ancestrali parole, conoscono una nuova eloquenza, nella consapevolezza, come si sostiene nel libro, che ogni progetto «è destinato a divenire esso stesso una bella rovina» agli occhi di chi vi poserà ancora, presto o tardi, il suo sguardo incuriosito.

Mattia Cocozza



Susanna Caccia Gherardini
L'eccezione come regola: il paradosso teorico del restauro
 DIDAPress, Firenze 2019
 ISBN: 9788833380902

Nella delicata operazione filologica che il restauratore si trova a compiere si rincorrono principi teorici e scelte operative.

Del resto – citando le parole dell'autrice – proprio quella «tensione all'unità attraverso le molteplici fonti che il restauratore deve conoscere comporta una ridduzione continua dei saperi, il loro modificarsi e riorientarsi nel processo progettuale».

Un processo, quello del progetto di restauro, in cui l'atto critico è sotteso a ciascuna decisione e azione, e risponde al principio di responsabilità che chiama l'autore del restauro a esprimere, nella continuità della sua pratica, punti di vista e giudizi di valore.

L'eccezione come regola – titolo di un testo quanto mai significativo – è espressione che racchiude nella sua natura contraddittoria una delle questioni più controverse del restauro: come potersi confrontare con la singolarità dell'opera d'arte affidandosi, nella ormai prassi operativa, a manuali e cataloghi?

Alla luce della frammentarietà e del disorientamento a cui si assiste in questa epoca, l'autrice ripercorre i principali nodi teorici della disciplina.

Le parole e i concetti chiave del restauro sono ripensati e ridiscussi con sguardo critico, l'intento di accostarsi a qualsiasi riflessione teorica, se non dell'agire, in termini filologici dimostra la cautela da adottare in questi temi. A partire dall'analisi valoriale: se i valori sono «produzioni sociali e culturali dotati di una loro temporalità», si riflette qui sul ruolo che assumono oggi e su un loro riconoscimento. E nel passaggio che si ha dall'aver ereditato un patrimonio alla trasmissione dello stesso, i criteri di scelta e di selezione comportano già una prima messa a punto per ridefinire una «teoria dei valori». Identità, patrimonio, memoria fanno affidamento all'impegno verso l'«interpretazione», la «trasmissione» e la dimensione sociale del bene che investe colui che restaura.

Anche il linguaggio allora, in quanto strumento comunicativo all'interno di una (o tra più) comunità, assume una importanza non secondaria: la ricerca di un'origine, di una narrazione e di una rilettura nel tempo riflette quella forma di cura e di attenzione, alla base di ogni teoria della conservazione.

Paola Bordini



Alessandro Brodini
Lo Iuav ai Tolentini: Carlo Scarpa e gli altri. Storia e documenti
 Firenze University Press, Firenze 2020
 ISBN: 9788855180672

Esito delle ricerche promosse dall'Università Iuav di Venezia in occasione delle celebrazioni per il novantesimo anno dalla fondazione della Scuola superiore di architettura (1926), il volume ha il grande merito di ricostruire per la prima volta la storia architettonica del complesso dei Tolentini, con particolare attenzione alle vicende che, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, hanno riconfigurato l'organismo architettonico della sede dell'Istituto Universitario di Venezia.

Scandagliando archivi pubblici e privati e attingendo a materiali in larghissima parte inediti, Brodini mette in fila personaggi, progetti, disegni e fotografie – un ricco corpus di cui si dà conto nella appendice documentaria che chiude il volume – e ne ricostruisce la storia attraverso i documenti: dai primi tentativi fatti da Guido Cirilli per dare alla Scuola una nuova sede adatta alle più moderne esigenze dell'istituto (sono i capitoli *Prima dei Tolentini* e *Prima dello IUAV*), agli interventi di adattamento e sistemazione condotti a partire dal 1953 dal Genio Civile, per approdare poi al progetto messo a punto da Daniele Calabi (1961) con «la fabbrica che – scrive Brodini – diventa un vero e proprio laboratorio per l'insegnamento», preannunciando l'entrata in scena di Carlo Scarpa. Il lungo iter progettuale si concluderà solamente nel dicembre del 1985 con l'inaugurazione del nuovo ingresso dal campo dei Tolentini, realizzato da Sergio Los «selezionando e interpretando» alcuni tra i tanti disegni lasciati da Scarpa. È questa la parte più densa del volume, il nucleo centrale della storia; con *Lo Iuav ai Tolentini*, Brodini ricomponi i tasselli delle tante vicende e la genesi dei diversi progetti: semplicemente abbozzati, formalmente compiuti (pensiamo in particolare al magistrale allestimento dell'aula magna) o infine accantonati come avviene per la copertura disegnata da Scarpa per la terrazza del chiostro.

I nomi ed i protagonisti che tornano a più riprese nel racconto sono diversi (Sullam, Forlati, Samonà, Albin, Belgiojoso, Zevi) e il lavoro di Brodini offre spunti e suggestioni per futuri affondi monografici. Oltre che in formato cartaceo, il volume è anche accessibile e scaricabile gratuitamente dalla rete, sul sito della Florence University Press.

Matteo Iannello



Lorenzo Mingardi
Contro l'analfabetismo architettonico. Carlo Ludovico Ragghianti nel dibattito culturale degli anni Cinquanta
 Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca 2020
 ISBN: 978889324530

La ricostruzione del tessuto urbano dopo la Seconda guerra mondiale è tra le questioni più sentite negli anni Cinquanta e Sessanta, da un punto di vista politico e architettonico. I diversi approcci alla ricostruzione riflettono infatti l'ideologia delle amministrazioni comunali, e mutano al variare di queste. Riguardo l'architettura invece, specialmente in Italia, il nodo centrale è costituito dal rapporto tra antico e nuovo. *Contro l'analfabetismo architettonico* segue la figura di Carlo Ludovico Ragghianti in questa delicata fase di ridefinizione urbana, calando lo sguardo a Lucca, Firenze e Venezia, e presentando le idee del critico lucchese e gli strumenti da lui utilizzati per veicolarle, dalle pubblicazioni agli sperimentali 'critofilm'. Se a Lucca la preoccupazione è anzitutto salvaguardare il panorama medievale dai pericoli del 'piccone risanatore', a Firenze la questione si fa più politica. Viene seguito il pensiero di Ragghianti e colleghi rispetto a questi temi nel passaggio dall'amministrazione del comunista Mario Fabiani a quella del democristiano Giorgio La Pira. Questa sezione dedica inoltre ampio spazio al dibattito sulla costruzione del quartiere di Sorgane, soffermandosi sull'avversione di Ragghianti rispetto a un progetto che, secondo gli oppositori, andava contro lo sviluppo storico e naturale della città. A questo proposito, arricchiscono il volume gli atti del convegno del 1957 *Firenze, Sorgane e il piano regolatore* – qui pubblicati integralmente per la prima volta – che riportano in presa diretta le opinioni di diversi intellettuali sull'argomento. Il capitolo dedicato a Venezia espande l'analisi oltre il contesto toscano, ed evidenzia un'apparente inversione di rotta nell'approccio di Ragghianti: se a Lucca e Firenze si oppone all'incursione dell'architettura moderna nel tessuto storico, a Venezia caldeggia la costruzione del Masieri Memorial di Frank Lloyd Wright, per salvaguardare il capoluogo veneto da un'eccessiva cristallizzazione. Complice un'approfondita contestualizzazione storico-politica, il volume arricchisce la conoscenza di un critico fervente e impegnato, restituendone un ritratto esaustivo in un momento storico particolarmente complesso, non soltanto dal punto di vista architettonico.

Federico Marcomini



Fernando Távora
Dell'organizzazione dello spazio
 A cura di Carlotta Torricelli
 Nottetempo, Milano 2021
 ISBN: 978-88-7452-915-5

Fernando Távora (1923-2005) è considerato il capostipite della Scuola di Porto che tra i suoi allievi ha avuto Eduardo Souto de Moura e Alvaro Siza. Chi scrive, all'inizio degli Anni Novanta, ha avuto il privilegio di visitare la casa progettata da Siza che ha accolto i loro tre studi, uno sopra l'altro, a materializzare un comune sentire intellettuale che «attraversa le loro pratiche individuali, pur tra loro distinte e riconoscibili» (dall'introduzione di Torricelli). Távora scrive *Da Organização do Espaço* a 39 anni in un paese oppresso dalla dittatura come prova di concorso per l'insegnamento alla Escola Superior de Belas-Artes do Porto. Per tutti gli Anni Cinquanta partecipa ai concorsi dei CIAM dove presenta alcune sue opere e, nel 1960, ha la possibilità – con una borsa della Fondazione Gulbenkian – di visitare Stati Uniti, Messico, Giappone, Thailandia, Pakistan, Libano e Egitto, concludendo l'itinerario in Grecia. Il viaggio, e la personalità che Távora incontra (Louis Kahn, tra gli altri), lo portano a una profonda rilettura delle proprie matrici culturali allargando l'orizzonte del Portogallo di Salazar, ma al contempo, a evitare una acritica 'moda del Moderno': «L'architettura funzionale collocò indubitabilmente l'uomo come fulcro della sua ragion d'essere, ma, dal momento che ricercò solo alcuni dei suoi aspetti e non la sua totalità, essa arrivò all'estremo, negandolo sovrapponendosi a lui». La tensione tra autonomia e radicamento attraversa la ricerca, portando di volta in volta a definire soluzioni appropriate. Una oscillazione tra generalità e luogo che sta alla base di ogni progetto e che implica – al contempo – una adesione alla situazione da un lato, e dall'altro una presa di posizione critica da cui prende le mosse una risignificazione del contesto e della circostanza specifica di ogni progetto. L'attualità del testo di Távora, come la curatrice insiste nel sottolineare, consiste nell'invito all'educazione di una cultura dello spazio lontana dall'esibizione di virtuosismi personali, e volta piuttosto a trasporre concetti estetici e formali in una tradizione viva e condivisa: «a quasi sessant'anni dalla stesura di questo testo, nell'ambito di una cultura che ha tradotto gli individualismi in talenti [...], questo appare come forma di resistenza, possibile e necessaria».

Ritornando al tema che anima il numero corrente di questa rivista, ci piace condividere un pensiero di Távora secondo cui «la dilapidazione dello spazio, che potremmo definire un peccato contro lo spazio, rappresenta forse una delle peggiori offese che l'uomo può compiere nei confronti della natura ma anche contro se stesso».

Francesco Collotti



Eliana Martinelli
Ricompore l'unità. Turgut Cansever a Istanbul
 Recomposing unity. Turgut Cansever in Istanbul
 Aión, Firenze 2022
 ISBN: 979-12-80723-05-5

Un libro accogliente ed elegante, quello di Eliana Martinelli su Turgut Cansever. La predominanza del bianco, tanto della copertina quanto dell'interno, è in grado di mettere il lettore a proprio agio e predisporlo favorevolmente alla lettura di quella che è, di fatto, la prima monografia italiana e in lingua italiana di un grande, per lo più sconosciuto, Maestro del Novecento.

L'autrice costruisce l'esperienza del lettore alla scoperta di Cansever in modo puntuale e necessario, introducendo dapprima il contesto culturale che ha fatto da sfondo alla formazione dell'architetto e discutendo alcune questioni chiave (tipo, processo costruttivo) utili a definire le coordinate entro cui si muove la ricerca dell'architetto e dell'autrice; presentando, infine, i luoghi di Cansever – Istanbul e la città ottomana.

A partire da un progetto emblematico, mai compiutamente realizzato e dalle vicende ancor oggi travagliate – quello per il Beyazit Meydanı – l'autrice individua e propone alcune chiavi di lettura secondo cui è possibile comprendere la teoria e la prassi architettonica dell'architetto turco. «Progetto come risarcimento» di caratteri e stratificazioni storiche e «progetto come trasposizione» di elementi e significati sono i due modi di pensare e fare architettura che Eliana Martinelli individua attraverso e nelle opere di Turgut Cansever. Illustrati da un ricco repertorio di materiale d'archivio e ridisegni originali dell'autrice, i progetti di Cansever, accuratamente selezionati per essere rappresentativi delle teorie presentate, sono ridotti all'osso e poi ricomposti alla ricerca dei principi che li hanno informati e determinati.

Si tratta un libro scritto da un architetto che, in quanto tale, ricerca le ragioni dietro alla costruzione dell'architettura e delle sue forme. Non si sottolinea qui solo il valore di testimonianza che questa monografia ha nei confronti dell'opera di Turgut Cansever, ma soprattutto il tentativo – riuscito – di rivendicare il ruolo del progetto come l'unico strumento possibile per la formazione della coscienza critica dell'architetto che, attraverso l'atto del comporre, è chiamato a farsi interprete di una realtà da risignificare e narrare.

Cecilia Fumagalli

ISSN 1826-0772



9 771826 077002 >