

# FIRENZE architettura

2.2022



luogo

קנין  
FIRENZE  
UNIVERSITY  
PRESS

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

In copertina:  
Massimo Vitali  
Punta Tegge  
Diptych left, 2013  
© Massimo Vitali



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. 2 - 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](mailto: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](http://www.fupress.com)

Printed in Italy

Firenze Architettura on-line: [www.fupress.com/fa/](http://www.fupress.com/fa/)

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

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

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

chiuso in redazione dicembre 2022 - stampa Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (CZ)

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

# FIRENZE architettura

2.2022

editoriale	Luogo <i>Paolo Zermani</i>	3
luogo	L'etica della virtù per ritrovare il nostro posto nel mondo <i>Salvatore Natoli</i>	16
	I luoghi nel cinema. Intervista a Pupi Avati <i>Francesca Mugnai</i>	20
	Mario Botta Architetti – Stabilimento termale Fortyseven° a Baden, Svizzera <i>Brunella Guerra</i>	28
	Gion A. Caminada Architektbüro – Parco naturale e faunistico Goldau, Svizzera <i>Chiara De Felice</i>	40
	Miller & Maranta Architekten – Rinnovo e ampliamento del Vecchio Ospizio San Gottardo, Svizzera <i>Francesca Privitera</i>	52
	Buzzo-Spinelli Architecture – Disegno di spazi aperti per la città di Bastia, Francia <i>Andrea Volpe</i>	64
	Amelia Tavella – Restauro e ampliamento del Couvent Saint François a Sainte-Lucie-de-Tallano, Francia <i>Giulio Basili</i>	76
	Caruso St John Architects – Spazio per l'organo nella Cattedrale di Canterbury, Regno Unito <i>Giuseppe Cosentino</i>	88
	Barozzi Veiga – Oolite Arts, Miami, Stati Uniti <i>Mattia Gennari</i>	100
	OTO Arquitectos – Centro del Parco Naturale di Fogo, Capo Verde <i>Fabio Fabbrizzi</i>	112
	DnA_Design and Architecture – Cave di Jinyun, Zhejiang, Cina <i>Simone Barbi</i>	124
	L'Atelier Giacometti a Parigi <i>Edoardo Cresci</i>	136
	Costantino Nivola – Piazza Sebastiano Satta a Nuoro, Italia <i>Alberto Pireddu</i>	148
	Giovanni Pizzigoni – Casa Nani a Parre di Bergamo, Italia <i>Gabriele Bartocci</i>	158
	Giuliana Genta – L'eredità del Quartiere Tuscolano: Casa Re e Casa Gentile <i>Federico Gracola</i>	168
	Meditazioni sul luogo. La Valtiberina di Gian Franco Di Pietro <i>Caterina Lisini</i>	178
eventi	Terzo Atto a Palazzo Ducale: il <i>Venice Cycle</i> di Anselm Kiefer <i>Maria Grazia Eccheli</i>	188
letture	<i>Valerio Cerri, Edoardo Cresci, Francesco Collotti, Vittorio Uccelli, Giuseppe Cosentino, Giulia Fornai, Chiara De Felice, Claudia Cavallo, Fabrizio Arrigoni, Simone Barbi, Mattia Gennari</i>	198



## Luogo Place

Ezio Raimondi, nel suo esemplare libretto *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, del 2010, ha tracciato, da una postazione ad un tempo interna ed esterna al complesso sviluppo della critica d'arte italiana del Novecento, una testimonianza che non deve sfuggire a chi vuole ancora riflettere sul rapporto tra il lavoro artistico e il luogo.

Evidenziando come «il movimento di fondo della strategia longhiana restava pur sempre il riconoscimento di una linea eterodossa padana e settentrionale, alternativa al mito tenace del classicismo rinascimentale fiorentino e mediterraneo, anche entro la tradizione italiana» egli precisa il fatto che «Longhi identificava nel senso dei luoghi e nel loro tessuto vivo di scambi e di occasioni lo spirito stesso di una tradizione formale. E per questa via, senza concedere nulla alle chiusure rassicuranti di una storia locale, egli approdava a una nozione tutt'altro che provinciale di modernità, alla scoperta di opere che non erano state adeguatamente riconosciute e che ora si proponevano invece quali nuclei essenziali e attivi della vicenda figurativa europea nel suo fronte più spregiudicato e vitale».

Per secoli dunque – secondo Roberto Longhi – l'arte italiana si era retta sul confortante apporto delle singolarità che i luoghi diversi del territorio della penisola avevano saputo suggerire.

La revisione parziale di questa tesi, se pur condotta all'interno dello sviluppo di scuola longhiano, spetta a Francesco Arcangeli, che di Longhi è l'allievo più fecondo, per il quale la lettura delle opere e del loro processo creativo, non sfuggendo alla fascinazione di una identificazione geografica quale seme sempre vivo della fioritura artistica, entra drammaticamente a

Ezio Raimondi, in his exemplary book of 2010, *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, has traced, from a position at once internal and external to the complex development of 20th century Italian art criticism, a testimonial account that should not be overlooked by anyone still wanting to reflect upon the relationship between artistic endeavour and place.

Highlighting the way in which “the underlying movement of Longhi's strategy still consisted in the recognition of a heterodox line pertaining to the Po Valley and to the north, alternative to the persistent myth of Florentine and Mediterranean Renaissance classicism, even within the Italian tradition”, he makes clear the fact that “Longhi identified in the meaning of places and of their living fabric of exchanges and opportunities the very spirit of a formal tradition. And by this path, without concessions to the reassuring strictures of a local history, he arrived at a notion of modernity that was anything but provincial, at the discovery of works that had not been adequately recognised and which now stood instead as essential and active nuclei in European figurative art in its most unprejudiced and vital form”.

Thus for centuries – according to Roberto Longhi – Italian art had rested on the comforting contribution of the singular qualities which various places throughout the territory of the peninsula suggested.

The partial revision of this thesis, albeit conducted within Longhi's school, was undertaken by Francesco Arcangeli, who was Longhi's most prolific pupil, and for whom the interpretation of the works and of their creative process, although not eluding the fascination of geographical identification as the perennial seed of

far parte del processo di mutazione che, a fronte dei fenomeni innescati dal secondo dopoguerra, interessano e condizionano la vicenda della società italiana.

È allora, quasi per interposta persona, che la lezione longhiana può prolungarsi oltre le secche di una esclusiva osservazione del passato e mostrarsi alla luce obliqua del mutato quadro sociale, per affacciarsi oltre.

La versione di Arcangeli, a partire dal contesto in cui, tra gli anni Cinquanta e Settanta del secolo scorso, i suoi contributi critici illuminano le pagine della rivista «Paragone», introduce l'impossibilità di guardare la realtà con l'ausilio della sola aristocratica asetticità dell'antico maestro, riscontrando l'urgenza di un confronto continuo con il presente.

L'occhio di Arcangeli vede il presente dei luoghi già trasformarsi sotto la pressione esercitata dall'oggi affermando che «il brivido della vita viene prima della struttura della mente», ponendosi in un percorso di lunga durata «ormai remoto dalle misure di Longhi», ma «vivificato dalla convinzione che potesse istituirsi un collegamento di problemi, di coincidenze mentali, di atteggiamenti e di conseguenze» ancora attingibile, tra la pianura americana di Pollock e quella «provincia del mondo» identificata nella 'Padania', lungo un itinerario temporale che da Wiligelmo conduce a Morandi.

Insomma, attraverso i «tramandi», Arcangeli torna a porre i luoghi – nel caso specifico gli stessi luoghi longhiani – come potenziali fulcri riconoscibili di reazione artistica secolare, in mutate espressioni formali della condizione sociale.

La grande attualità della lezione del critico bolognese, che a un certo punto si intrecciava allora con la posizione 'umanista' di Heidegger, ci consente di ragionare a cinquant'anni di distanza, essendo noi ora testimoni o partecipi alla fase acuta di quella temperie regressiva verso il nuovo che lo sviluppo incontrollato della tecnica e la spinta capitalista hanno indotto a partire dalla seconda parte del secolo scorso e nell'avvio di quello attuale.

Possono ancora i luoghi essere riconosciuti come *enclave* specifiche di una maturazione dei caratteri identitari o dobbiamo e vogliamo orientarci a una prevalente dimensione standardizzata come quella suggerita o imposta dalla cultura dominante?

È ancora possibile, e soprattutto è ancora fertile, il riferimento a una catena evolutiva di tradizioni figurative appoggiate ai luoghi del nostro presente?

Il «nuovo inizio» non può avvenire, a nostro parere, che attraverso una ricongiunzione con la natura propria dei luoghi, con quanto ancora resiste nella propria riconoscibilità, con quanto inscrivibile in una storia.

Perché ciò avvenga l'architetto deve liberarsi delle scorie della superficialità che avvolgono il nostro tempo, attingendo alla consapevolezza e non al nascondimento, regolando e non celando il disagio del nostro stare.

La modernità provinciale evocata da Arcangeli, nota Raimondi, «equivaleva a un luogo di libertà e di resistenza» come aveva indicato Camus nel suo *L'homme révolté* «nel nome di una verità dal volto umano perché senza 'sovrastrutture', resistente alle astrazioni sublimanti delle ideologie, come alle illusioni, alle retoriche omologanti dell'attualità falsamente originali».

In questo senso la identificazione 'localistica' non era limitante, ma, per converso, proiettata in un contesto di accessibili verità che sembravano fin da allora palesemente sfuggire alla linea del cosiddetto progresso, linea dai tratti tutt'altro che chiari e tesa verso una pretestuosa involuzione, «una antinatura minacciosa che tradiva e violava quella misura comune di umanità e di vita che fa tutt'uno della ragione e dell'istinto».

artistic blossoming, dramatically becomes part of the process of mutation that, in the face of events triggered during the post-World War II period, affected and conditioned the course of Italian society. It is then, almost by proxy, that Longhi's lesson can extend beyond the limits of an exclusive observation of the past and present itself in the oblique light of a changed social framework, in order to look out beyond.

Arcangeli's version, beginning with the context in which, between the Fifties and Seventies of the past century, his critical contributions enlightened the pages of the magazine "Paragone", introduces the impossibility of looking at reality only through the aristocratic and aseptic gaze of the old master, and experiencing the urgency of a continuous confrontation with the present.

Arcangeli's eye sees the present of places already transforming under the pressure exerted by the 'now', affirming that "the thrill of life comes before the structure of the mind", and positioning itself on a long-term path which by now is "distant from Longhi's measures", yet "enlivened by the conviction that a connection of issues, of mental coincidences, of attitudes and consequences" could still be established between Pollock's American plains and that "province of the world" identified in the Po Valley, along a temporal itinerary that leads from Wiligelmo to Morandi.

In other words, through "hand-downs", Arcangeli returns to setting places – in this specific case, Longhi's own places – as potential recognisable fulcrums of secular artistic reaction, in changed formal expressions of the social condition.

The great relevance of the lesson of the Bolognese critic, which at one point was closely linked to Heidegger's 'humanist' position, allows us to reflect, at a distance of fifty years, as we now witness or participate in the acute phase of that regressive trend toward the new that the unrestrained development of technology and the capitalist drive have induced since the late 20th century and the beginning of the 21st.

Can places still be recognised as specific enclaves where certain identity features have matured, or should we and would we orient ourselves towards a prevailing standardised dimension, as suggested or imposed by the dominant culture?

Is it still possible, and most importantly is it still productive, to refer to an evolutionary chain of figurative traditions grounded in the places of our present?

The "new beginning" can only take place, in our opinion, through a re-connection with the inherent nature of places, with what still resists in its own recognisability, with what is inscribable in a narrative. For this to happen the architect must rid himself of the debris of superficiality that envelops our time, drawing on awareness and not on concealment, regulating rather than hiding the discomfort of our being.

The provincial modernity evoked by Arcangeli, Raimondi observes, "was equivalent to a place of freedom and resistance", as Camus had pointed out in his *L'homme révolté*, "in the name of a truth which has a human face because it is devoid of 'superstructures', because it is resistant to the sublimating abstractions of ideologies, as well as to the illusions, to the homogenising rhetoric of falsely original actuality".

In this sense, the 'localist' identification was not limiting, but rather projected into a context of accessible truths that seemed even then to evidently elude the line of so-called progress, a line with features that are far from clear and which tend toward a specious involution, "a menacing anti-nature that betrayed and violated that common measure of humanity and life that is one with reason and instinct".

Italian places, as they present themselves to us today, although isolated and often overwhelmed by a greater flow of social

I luoghi italiani, come oggi si presentano ai nostri occhi, seppur isolati e spesso travolti da un più ampio flusso di svolgimento e frequentazione sociale, possono rappresentare i punti di appoggio di una nuova geografia, l'unica ancora potenzialmente fondante, se non li si considera semplici isole di compensazione del disagio, ma, al contrario, perni di un nuovo sistema possibile.

L'ipotesi di «nuovo inizio» in essi può trovare appoggio, non deve cercare semplice conforto.

Solo, infatti, poggiandosi a un sistema fondato e basato su presupposti di lunga durata rispetto al proprio contesto culturale e umano, i paesaggi contemporanei potranno vedere convalidata una nuova riconoscibilità.

In tal senso i luoghi possono ritornare strategici, offrendo una matrice di appartenenza che qualifichi il senso degli scambi e delle fusioni.

È la logica evolutiva, non passatista, che ha governato per secoli la costruzione della scena occidentale.

Paolo Zermani

unfolding and interaction, can represent the anchors of a new geography, the only one that is still potentially foundational, if we do not consider them as mere islands of compensation for malaise, but, on the contrary, as hinges of a possible new system. The hypothesis of "new beginnings" may find a matrix in them, but it cannot seek mere comfort.

In fact, only by relying on a system that is grounded and based on long-lasting assumptions regarding its cultural and human context can contemporary landscapes have their new recognisability validated.

In this sense, places can become strategic again, offering a matrix of belonging that qualifies the meaning of exchanges and fusions. It is the evolutionary, not the backward-looking logic that for centuries has governed the construction of the Western scene.

Paolo Zermani

*Translation by Luis Gatt*



Massimo Vitali  
Marina di Carrara  
Torre Fiat, 1995  
© Massimo Vitali



Massimo Vitali  
Jones Beach, 1995  
© Massimo Vitali



Massimo Vitali  
Untitled, 2006  
© Massimo Vitali



Massimo Vitali  
Ostia, 1997  
© Massimo Vitali



Massimo Vitali  
Butterfly Valley, 2008  
© Massimo Vitali



Massimo Vitali  
Cefalù  
Orange Yellow Blue, 2008  
© Massimo Vitali



Massimo Vitali  
Punta Tegge  
Dptych left, 2013  
© Massimo Vitali



Massimo Vitali  
Punta Tegge  
Dptych right, 2013  
© Massimo Vitali



Massimo Vitali  
Vecchiano, 1996  
© Massimo Vitali



Massimo Vitali  
Zlatni Rat Canoe, 2009  
© Massimo Vitali

It is necessary for man to redefine his place in the world, since he has long abandoned its centre and now finds himself at the margins. The only living being to employ natural forces to his advantage, he has now lost control of them. Climate upheavals and economic instability with its resulting great migrations, are clear signs of this. Survival requires a radical paradigm shift based on virtue ethics, which is the only way to harmoniously shape our lives.

## L'etica della virtù per ritrovare il nostro posto nel mondo Virtue ethics for finding our place in the world

Salvatore Natoli

Qual è il posto dell'uomo nel mondo? Una lunga tradizione lo ha concepito come culmine della creazione e, a seguire, un microcosmo posto al centro di un macrocosmo che tutto rispecchia in sé. Potrebbe valere il contrario: lo rispecchia semplicemente perché ne è momento e parte. Si tratta di una centralità presunta, eppure in un certo senso l'uomo se l'è conquistata durante il suo percorso evolutivo<sup>1</sup>. In questo processo ha acquisito funzioni e caratteri propri che non solo lo distinguono dagli altri viventi, ma tali che gli hanno concesso di prendere distanza dalla natura riducendola a oggetto delle sue azioni fino a elevarsi, si può dire, su di essa. L'uomo, infatti, è quell'ente di natura in cui questa è pervenuta alla consapevolezza di sé. Il genere *Homo* ha percorso diverse tappe evolutive e, alla fine, è emerso come *sapiens* portando all'estinzione gli altri ominidi «in forza probabilmente di una più efficiente trasmissione culturale cumulativa, e di un maggior grado di socializzazione»<sup>2</sup>. Nella storia della terra il *sapiens* è, dunque, un evento relativamente recente, eppure solo in lui la natura ha appreso d'essere natura. L'animale uomo, operando su di essa, ne ha portato a mano a mano alla luce le leggi che la governano. Un tale processo è, però, tutt'altro che un'astrazione: se, infatti, la natura è pervenuta alla conoscenza di sé nell'uomo, ciò è potuto accadere perché l'uomo è anche l'«ente artificiale per natura», opera su di essa, la modifica e nel contempo costruisce costantemente se stesso. Ogni vivente si adatta all'ambiente ma l'uomo è, soprattutto, colui che «adatta l'ambiente a sé». Come diceva Anassagora, l'uomo «è intelligente perché ha le mani», e non sbagliava: infatti la sua è una storia di manufatti e di manipolazioni.

What is the place of man in the world? A long tradition has conceived humans as the pinnacle of creation and, following that, as a microcosm placed at the centre of a macrocosm which mirrors everything in itself. The opposite may be true: he mirrors it simply because he is both a moment and a part of it. It is a presumed centrality yet in a sense man has won it for himself during his evolutionary journey<sup>1</sup>. In this process he has acquired unique functions and traits that not only set him apart from other living beings, but have also enabled him to distance himself from nature by reducing it to the object of his actions, to the point of rising, so to speak, above it. Man is, in fact, that entity of nature in which the latter has reached self-awareness.

The genus *Homo* went through several evolutionary stages and finally emerged as *sapiens* while driving the other hominids to extinction, and this “probably as a result of a more efficient cumulative cultural transmission, and a greater degree of socialisation”<sup>2</sup>. In the history of the Earth, the appearance of *sapiens* is, therefore, a relatively recent event, and yet only through him did nature come to the realisation of being nature; for man was the animal man who, acting upon it, gradually brought to light its governing laws. This process, however, is anything but an abstraction: if, indeed, nature acquired self-knowledge through man, this occurred because man is also ‘by nature an artificial entity’: he operates on it, modifies it, while constantly constructing himself. Every living thing adapts to the environment, yet man is the one who, above all, ‘adapts the environment to himself’. As Anaxagoras said, man “is intelligent because he has hands”, and he was not wrong: for the history of mankind is a history of manufacture and manipulation.



*Giovanni Chiaramonte,  
Domenica al tramonto,  
Trapani 1999*

Pare oggi che il medesimo processo evolutivo che ha permesso al *sapiens* di guadagnare il centro lo riporti, paradossalmente, al margine o quanto meno lo costringa a 'ridefinire il suo posto nel mondo'. L'uomo è e resta un ente di natura — come tale in balia delle sue potenze; per un altro verso, scoprendo le leggi che la governano, ne ha violato il segreto e, unico tra i viventi, si è messo nelle condizioni di impiegare le forze naturali giocando a suo vantaggio. In realtà lo ha fatto, fin dalla sua apparizione, per tutelarsi dalla violenza della stessa natura che, in perpetua trasformazione, come genera, così pure ciecamente distrugge. L'impronta dell'essere umano sul pianeta è stata così profonda da giungere a mettere a repentaglio l'esistenza stessa della nostra specie. Gli sconvolgimenti climatici, gli squilibri economici con le conseguenti grandi migrazioni sono chiari segni di un mondo che si ribella alle storture impostegli. Tutto ciò chiama in causa le condotte umane e per evitare esiti catastrofici l'uomo deve trovare un nuovo equilibrio, un modo di stare nel mondo, perché una pratica dell'eccesso, una dimenticanza dei propri limiti è, in ultima analisi, un danno che l'essere umano si autoinfligge e può culminare in un vero e proprio suicidio della specie. Ma come raggiungere il punto di equilibrio, quel giusto mezzo — *mesôtēs* — fra autotutela e tutela del mondo? Quale deve essere la bussola da tenere come guida mentre ci addentriamo in un futuro incerto come non mai? Già gli antichi avevano individuato nella 'virtù' i cardini per un'esistenza ben vissuta. Spesso la parola virtù richiama alla mente l'idea di autolimitazione, ma ciò è frutto di un lungo equivoco. La virtù non deve essere confusa con una sorta di castrazione, un'imposizione dall'esterno, bensì l'unico modo per dare una forma armoniosa alla propria vita divenendo 'soggetti', titolari delle proprie azioni senza cadere in balia di impulsi e desideri, questi sì, ben sfruttati dall'esterno per asservire. Perfino la logica degli interessi esige moderazione perché se gli interessi non sono bilanciati possono scatenarsi conflitti spesso senza vincitori ma a danno comune. Ogni nostra azione è relazione, ed è solo nelle buone relazioni che risiede la possibilità di essere felici: le condotte personali si intrecciano le une alle altre, si scontrano fra loro e sono proprio le virtù che riducono le frizioni, attutiscono gli impatti, permettono l'instaurarsi di rapporti giusti con gli altri. A conti fatti, il tema dominante della vita è sempre la vita stessa, «attrezzata con l'insieme delle relazioni e degli equilibri chimici che permettono l'omeostasi, e con l'insieme dei precetti omeostatici, i quali contribuiscono a identificare pericolose deviazioni dagli intervalli favorevoli alla vita e prescrivono le correzioni necessarie. Tutti gli organismi» ci ricorda Damasio, «dai batteri agli esseri umani, fanno affidamento su questo tema fondamentale»<sup>3</sup>, che è dunque iscritto anche in noi e ci rende capaci di fare i conti con l'imponderabile, con i fattori del disequilibrio in cui — qualunque sia il contesto — ci veniamo a trovare. «Viviamo» dice Spinoza «in un continuo cambiamento» (*in continua vivimus variatione*), e per conservarsi e realizzarsi è necessario saper trarre dallo stato di disordine la spinta a instaurare nuovi e superiori equilibri, quando non addirittura creare disordine perché ciò che è decrepito precipiti e si aprano nuovi orizzonti. In ogni caso e in ogni tempo, l'umanità per preservarsi ha dovuto trovare — bene o male — la sua misura ed è inevitabile che lo faccia oggi e in avvenire. La questione è morale e le soluzioni non possono che venire da un'etica delle virtù. Per Aristotele «fine di ogni attività è ciò che corrisponde allo stato abituale delle cose» (*E.N.*, 1115b, 3 sgg.). La ricorrenza del mondo era per i Greci un'evidenza: per questo in base all'esperienza accumulata era possibile selezionare le scelte in vista di un futuro che, per quanto indeterminato, non era mai del tutto nuovo. Ora, se esiste una differenza tra Aristotele e noi, questa è data

It would seem today that the same evolutionary process that allowed *sapiens* to conquer the centre is paradoxically pushing him back toward the margin, or at least forcing him to 'redefine his place in the world'. Man is, and will always continue to be, a natural entity — and thus at the mercy of its forces; yet by discovering the laws that govern it he has violated its secret and, alone among living beings, has put himself in a position to employ natural forces to his advantage. Man has done this since his appearance on the planet in order to protect himself from the violence of an ever-changing nature which, with the same ease that it creates, it also blindly destroys. The footprint left by mankind on the planet is so deep that it has come to threaten the very existence of our species. Climate upheavals and economic instability, with the resulting great migrations, are clear signs of a world that is rebelling against the imbalance imposed upon it. All of this puts human behaviours into question, and in order to avoid catastrophic consequences humans must find a new balance, a new way of being in the world, because the practice of excess, losing sight of our own limits, eventually turns into self-inflicted damage that can ultimately result in a true and proper 'suicide' of the species. Yet how are we to reach the balance point, that right middle ground — the *mesôtēs* — between self-preservation and protecting the world? What is the compass that must guide us as we move into a future that is as uncertain as ever? The ancients had already identified virtue as the cornerstone for a well-lived existence. The word 'virtue' often brings to mind the idea of self-limitation, but this is actually the result of a long-lasting misunderstanding. Virtue should not be confused with a kind of castration, with an imposition from the outside, it is the only way to harmoniously shape one's life by allowing us to become 'subjects', in other words the owners of one's own actions, without falling at the mercy of impulses and desires. Even the logic of interests requires restraint because if interests are not balanced conflicts can arise, often without winners but to the detriment of all involved. Every action of ours is a relationship, and it is only through good relationships that happiness is possible: personal behaviours intertwine with each other, clash with each other, and it is precisely virtue that reduces friction, that attenuates impacts and makes it possible to establish fair and equitable relationships with others. All things considered, the dominant theme of life is always life itself, "equipped with the set of chemical relationships and balances that enable homeostasis, and with the set of homeostatic precepts, which help identify dangerous deviations from the ranges favourable to life and prescribe all the necessary corrections. "All organisms", Damasio reminds us, "from bacteria to humans, rely on this fundamental theme"<sup>3</sup>. This allows us to come to terms with the imponderable, with the factors of — whichever the context — our current imbalance. "We live", says Spinoza "in continuous change" (*in continua vivimus variatione*), and in order to preserve ourselves and find fulfilment it is necessary to know how to derive from the state of disorder the drive to establish new and higher balances, when not to actually create a new disorder instead, so that that which has decayed may give way to what is yet to come. In any case, and in any age, in order to survive humanity has had to find — for better or worse — its measure, and it is thus inevitable that it should do so again, both today and in the future. The issue is ultimately a moral one, and solutions can only come from an ethics of virtue. For Aristotle, "the aim of every activity is that which corresponds to the habitual state of things" (*N.E.*, 1115b, 3 ff.). The cyclic recurrence of the world was a given for the Greeks: that is why on the basis of accumulated experience it was possible to select choices in view of a future which, although indeterminate, was never entirely new. Now, if there is a difference between Aristotle and us, it is precisely that the 'state of things' is increasingly less 'habitual'

proprio dal fatto che lo 'stato delle cose' è sempre meno 'abituale' e perciò meno prevedibile. Le società tradizionali, seppure costrittive, erano a loro modo più rassicuranti; se si andava fuori strada si sapeva come rientrare e in fondo, a parte diffusi ribellismi, lasciarsi indirizzare è in genere più comodo che scegliere. Nella «società liquida» – secondo la nota formula di Bauman – ove i vincoli sono divenuti labili, sono anche minori gli ancoraggi. L'incertezza inquieta e allora capita che molti, per esonerarsi dal peso delle scelte, assecondino il flusso prendendo questo per libertà, quando in realtà vengono risucchiati in vortici che li inabissano. Su ciò si basano le mode. L'uomo libero, al contrario, distingue, e la pratica della virtù è la condizione *sine qua non* per instaurare un giusto rapporto di sé con sé, con gli altri, col mondo. Ora, è vero che, come dice Spinoza, «il fondamento della virtù è lo stesso sforzo di conservare il proprio essere, e che la felicità consiste appunto nel fatto che l'uomo può conservare il suo essere» (*Eth.*, P. IV, p. XVIII, sc.). Detta così potrebbe sembrare che la virtù riguardi gli individui *uti singuli*, che sia una pratica di vita orientata alla propria personale felicità, che, in breve, abbia un fondo egoistico. Damasio si rende conto di questo possibile equivoco e nota come le parole di Spinoza «possono, di primo acchito, suonare come una ricetta della cultura egoista dei nostri tempi». Non è così: al contrario, possono essere interpretate come «la pietra angolare di un sistema etico generoso»<sup>4</sup>. Perché? Perché, se è vero che ogni organismo vivente ha una naturale tendenza a mantenersi in vita, è altrettanto vero che «dietro ogni singolo sé vi sono gli altri, intesi come individui e come entità sociali, e la loro autoconservazione — i loro appetiti e le loro emozioni — va tenuta presente»<sup>5</sup>. È la stessa realtà biologica dell'autoconservazione a condurre «alla virtù perché nel nostro inalienabile bisogno di preservare noi stessi siamo necessariamente costretti a contribuire alla conservazione di altri individui, di altri sé»<sup>6</sup>. Secondo Damasio, la proposizione di Spinoza, parafrasandola in termini profondamente americani, potrebbe essere riscritta così: «Ritengo di per se stesse evidenti le seguenti verità: che tutti gli uomini sono creati con la tendenza a preservare la propria vita e a cercare il benessere; che la loro felicità deriva dall'impegnarsi con successo in quel tentativo; e che i fondamenti della virtù poggiano su questi fatti»<sup>7</sup>. Il profilo della virtù così disegnato mostra che essa non è solo un abito personale, ma si tesse nella trama delle relazioni sociali, e questo è particolarmente rilevante per noi uomini d'oggi che viviamo in un mondo caratterizzato da una forte e crescente ipertrofia dell'io, ove si tende a trattare l'altro come un mezzo — quando va bene — se non addirittura come un ostacolo. D'altra parte, il nostro sguardo si trova innanzi a un paesaggio di rovine, e non può rivolgersi altrove: da tempo ci sono guerre diffuse e ormai endemiche, territori devastati, uomini in fuga. Si aggiungano gli effetti disastrosi dell'alterazione dell'ambiente: desertificazioni, migrazioni, sete e fame. E infine, le più recenti epidemie non sono che segni di una qualche distorsione in atto, di un cattivo uso del mondo. È erroneo e deviante imputare alla scienza e alla tecnica gli esiti catastrofici a cui siamo giunti; al contrario, bisogna decidersi una volta per tutte a modificare i nostri modelli di vita. È questo il punto ed è inutile girarci attorno. Per questo non solo torna attuale, ma si ripropone impellente un'etica delle virtù.

and therefore less predictable. Traditional societies, although constricting, were in their own way more reassuring; if you went astray you knew how to find your way back, and after all – apart from widespread rebellion – letting oneself be led is generally more comfortable than having to choose. In a “liquid society” such as ours, to use Bauman’s well-known concept, where constraints have become tenuous, there are also fewer footholds. Uncertainty is the source of unease and, therefore, many follow the flow in order to avoid the burden of choice, taking this for freedom when, in fact, they are being swept into whirlpools that sink them further to the bottom. This is what trends are based on. The free man, on the contrary, discerns, and the practice of virtue is the condition *sine qua non* for establishing a proper relationship with oneself, with others, with the world. As Spinoza says, “the foundation of virtue is the effort itself to preserve one’s being, and that happiness consists precisely in the fact that man has the ability to preserve his being” (*Eth.*, P. IV, p. XVIII, sc.). Put this way it may seem that virtue concerns individuals *uti singuli*, that it is a life practice that is oriented to one’s own individual happiness, that, in short, it may be rooted in selfishness. Damasio realises this possible misunderstanding, and notes how Spinoza’s words “may sound at first like a prescription for the selfish culture of our times”. Quite the opposite, they can be interpreted instead as “the cornerstone of a generous ethical system”<sup>4</sup>. Why? Because, although it is true that every living organism has a natural tendency to keep itself alive, it is equally true that “behind each individual self there are others, understood as individuals and as social entities, and their self-preservation – their appetites and emotions – must be taken into consideration”<sup>5</sup>. This means that it is the biological fact of self-preservation itself that leads “to virtue, because in pursuit of our inalienable need of preserving ourselves we are necessary compelled to contribute to the preservation of other individuals, of other selves”<sup>6</sup>. According to Damasio, Spinoza’s proposition, paraphrasing it in deeply American terms, could be rewritten this way: “I hold the following truths to be self-evident: that all men are created with a tendency to preserve their own lives and to seek well-being; that their happiness comes from successfully engaging in that effort; and that the foundations of virtue rest on these facts”<sup>7</sup>. Virtue depicted in this manner shows that it is not only a personal habit, but is also woven into the fabric of social relations, and this is particularly relevant for us contemporary humans who live in a world marked by a strong and growing hypertrophy of the ego, in which there is a tendency to treat others as a means – in the best of cases – if not even as an obstacle. Then again, our gaze faces a landscape of ruins, and cannot turn elsewhere: for the longest time now there have been widespread wars, some turned endemic, devastated territories, humans in flight. Add to this the disastrous effects of environmental changes: desertification, migrations, thirst and hunger. And finally the more recent epidemics, which are clear signs of some ongoing distortion, of a wrongful use of the world. It is both mistaken and misleading to accuse science of the catastrophic situation we now find ourselves in; what is needed, on the contrary, is to finally modify our life-styles. This is the crux of the matter and it is useless to pretend otherwise. This is why an ethics of virtue is not only once again a topical issue, but has also become an impelling necessity.

*Translation by Luis Gatt*

<sup>1</sup> E. Padoa-Schioppa, *Antropocene. Una nuova epoca per la terra*, il Mulino, Bologna 2021, p. 21.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>3</sup> A. Damasio, *Sentire e conoscere*, Adelphi, Milano 2022, pp. 189-190.

<sup>4</sup> A. Damasio, *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, Adelphi, Milano 2003, p. 207.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 210.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 208.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>1</sup> E. Padoa-Schioppa, *Antropocene. Una nuova epoca per la terra*, il Mulino, Bologna 2021, p. 21.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>3</sup> A. Damasio, *Sentire e conoscere*, Adelphi, Milan 2022, pp. 189-190.

<sup>4</sup> A. Damasio, *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, Adelphi, Milan 2003, p. 207.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>7</sup> *Ibid.*

Through his insistent gaze on Emilia Romagna, represented in its various landscapes from the Apennines to the coast, Avati narrates the whole of Italy, making it the active, eloquent backdrop of a narrative that develops from a literally nostalgic perspective, in which the 'sorrow of the journey' and the gaze 'from afar' that always follows it, become precious tools of knowledge.

## I luoghi nel cinema. Intervista a Pupi Avati

### The places of cinema. Interview with Pupi Avati

Francesca Mugnai

Il Dante<sup>1</sup> di Pupi Avati è soprattutto un esiliato, costretto a vivere fuggendo in terre straniere e caparbiamente illuso fino alla fine di poter tornare a Firenze.

Non si può non cogliere nella rappresentazione tragica del Sommo Poeta ancorato alla speranza di un improbabile ritorno in patria, l'analogia col sentimento struggente presente in tutta l'opera del regista bolognese, che mosso da un desiderio acceso di memoria sublima nell'arte cinematografica la perdita di un mondo archetipico, familiare, fatto di luoghi e di persone che non esistono più, come cercando in ogni film l'illusione del 'ritorno' a Itaca.

Ma Dante è anche metafora della nostra condizione di abitanti 'spaesati', spettatori impotenti di fenomeni rapidi, fuori controllo, le cui conseguenze si manifestano alla pigra o scettica sensibilità collettiva quando è ormai troppo tardi, quando tutto è già perduto.

Il concetto di luogo è strettamente connesso a quello dell'abitare<sup>2</sup>; i luoghi che si abitano letteralmente si possiedono – *habeo* – e finiscono per parlarci di noi stessi. Perdere i propri luoghi significa perdere un pezzo di sé: lo sanno bene i migranti, i profughi, gli esiliati costretti a cercare altri paesi ove tornare a 'orientarsi', a ricostruirsi la vita avendo perso le radici.

Chi vive la condizione di abitante stanziale va incontro a un'analogia forma di spaesamento allorché vede spezzato il legame di appartenenza ai 'propri' luoghi a seguito di repentine e profonde trasformazioni che rendono impossibile riconoscere quanto prima era familiare. Se il cambiamento è nella natura delle cose, non lo sono altrettanto la violenza e la povertà culturale con cui

Pupi Avati's Dante<sup>1</sup> is, first and foremost, an exile, forced to live his life fleeing to foreign lands, obstinately hopeful until the very end that he will one day return to Florence.

One cannot fail to grasp in the tragic representation of Italy's 'Supreme Poet', whose life pivoted around the hope of an improbable return to his homeland, the analogy with the poignant emotion that is present in all the works of the Bolognese director Pupi Avati who, moved by a fervent desire for remembrance, sublimates in cinematic form the loss of an archetypal, familiar world, composed of places and people that no longer exist, as if seeking in every film for the illusion of the 'return' to Ithaca.

But Dante is also a metaphor for our condition as 'estranged' inhabitants, helpless spectators of fast-paced, out-of-control events, the consequences of which become apparent to the lazy or sceptical collective sensibility only when it is too late, when all is already lost.

The concept of place is closely connected to that of 'dwelling'; the places we inhabit we literally own – from the Latin *habeo*, I have – and in the end have much to tell us about ourselves. Losing one's own places also means losing pieces of oneself: migrants know this well, and so do refugees and exiles, people forced to seek other countries where they can once again 'orient themselves', where, having lost their roots, they can attempt to rebuild their lives.

Those who live as sedentary inhabitants experience a similar form of estrangement when the bonds of belonging that connect them to 'their' places is broken as a result of sudden and far-reaching transformations that make it impossible for them to recognise



esso si manifesta sulla spinta di forze estranee all'interesse o alle reali aspirazioni degli abitanti, quando non in contrasto con la loro salute psico-fisica.

Invano i poeti dei luoghi, ai quali appartiene anche Pupi Avati, hanno provato a risvegliare la nostra sensibilità assopita. Attraverso lo sguardo insistito sull'Emilia Romagna, rappresentata nei suoi diversi paesaggi dall'Appennino alla costa, Avati racconta di fatto l'Italia intera, facendone lo sfondo attivo, eloquente, di una narrazione condotta da una prospettiva letteralmente nostalgica, nella quale il 'dolore del viaggio' e lo sguardo 'da lontano' che sempre ne consegue, diventano preziosi strumenti di conoscenza.

F.M. Se nell'epoca attuale l'idea stessa dell'abitare è messa in discussione da diversi fenomeni, quali il nomadismo globale o le rapide trasformazioni cui sono soggetti i territori e i paesaggi di tutto il mondo – vuoi per cause politico-economiche, vuoi per cause climatiche – viene da chiedersi se abbia ancora senso parlare di 'luogo'. Nei suoi film è cambiato il modo di trattare i luoghi nel corso del tempo?

P.A. Il mio rapporto col luogo è senz'altro cambiato negli anni. Ho visto chiaramente come la cultura via via impostasi abbia trasformato la società, le sue abitudini, le sue esigenze, senza curarsi di conservare ciò che era tipico, peculiare. È molto raro ormai trovare luoghi che hanno preservato tracce di un 'carattere'. Per trovare la 'mia' Italia devo andare al Sud, anche se ciò implica una mistificazione quando la storia è ambientata in Emilia Romagna. Al Sud la devastazione è minore perché tutto avviene più lentamente per ragioni di ordine economico; temo però che fra dieci o vent'anni possano essere spazzati via anche quegli stessi luoghi che adesso mi appaiono adatti a rappresentare un'epoca diversa dal presente.

Nei miei film tendo a rappresentare l'idea dell'Italia che è in me. In ognuno di noi esistono degli archetipi formati dal primo incontro con le cose, durante l'infanzia o comunque nell'età in cui si è più ricettivi. Quel tipo di approccio rimane dentro per sempre. Io ho incontrato le cose della mia vita negli anni quaranta ed è quindi a quegli anni che mi riferisco. Anche quando propongo il presente tendo sempre ad avvolgerlo in una patina intrisa di quell'epoca, perché da lì provengono i miei archetipi. Nel guardare al passato anche quando narro il presente, cerco in realtà di rappresentare un non-tempo in grado di preservare il film da quell'incombere della scadenza che è propria dei farmaci e dell'arte. Tutto, del resto, ha scadenza, ma il cinema paga un prezzo altissimo da questo punto di vista. Il suo potere evocativo, infatti, è assai ridotto rispetto alla letteratura e soprattutto alla musica, per il fatto di essere costituito da pezzi di realtà che appartengono ineluttabilmente al momento in cui il film è girato. Anche nei film storici, di ambientazione, il presente è sempre avvertibile, visibile in trasparenza. Per questo è necessario che il film sfugga alla contingenza, superandola. Del resto, la grande forza del narrare risiede proprio in questo.

F.M. All'origine dei suoi film esiste evidentemente un'urgenza di memoria che coinvolge il contesto nel quale è ambientata la vicenda. Quando il tempo cancella le differenze, raccontare i luoghi diventa arduo, ma proprio per questo, noi crediamo, ancor più necessario. Che significato attribuisce alla narrazione dei luoghi?

P.A. Raccontare i luoghi significa sottrarli a quello che è stato il loro perire. Di recente mi sono misurato per la terza volta nella

what was previously familiar. While change is in the nature of things, what is not is the violence and cultural poverty with which it manifests itself as a result of forces that are unrelated to the interests or real aspirations of the inhabitants, when not at odds with their psycho-physical health.

The poets of places, among which Pupi Avati, have tried in vain to awaken our slumbering sensibility. Through his insistent gaze on Emilia Romagna, represented in its various landscapes from the Apennines to the coast, Avati narrates the whole of Italy, making it the active, eloquent backdrop of a narrative that develops from a literally nostalgic perspective, in which the 'sorrow of the journey' and the gaze 'from afar' that always follows it, become precious tools of knowledge.

F.M. If in the present age the very idea of 'dwelling' is being challenged by various factors, such as global nomadism or the rapid transformations – whether as a result of political-economic or climatic causes – of territories and landscapes all over the world, one wonders whether it still makes sense to talk about 'place'. Has the way of approaching places changed in your films with the passage of time?

P.A. My relationship with place has certainly changed over the years. I have clearly seen how the culture that has gradually imposed itself as dominant has transformed society, its customs and its needs, without bothering to preserve what was typical, peculiar. It is very rare now to find places that have preserved traces of 'character'. To find 'my' Italy I have to go to the South, even if that implies a hoax, since the story is set in Emilia Romagna. In the South there is less devastation because, for economic reasons, everything happens more slowly; however, I'm afraid that in ten or twenty years even those places that now seem to me to adequately represent a different era may be wiped out.

In my films I tend to represent the idea of Italy that is in me. In each of us there are archetypes that were formed during our first encounter with things, in childhood or at any rate at that age in which we were most receptive. That sort of approach stays inside of us forever. I encountered the things of my life in the Forties and it is therefore to those years that I refer. Even when I represent the present I always tend to envelop it in a patina that is imbued with that era, because that is where my archetypes come from.

In this process of looking to the past even when I am narrating the present, I actually try to represent a non-time that can preserve the film from that imminent expiration that is characteristic of both medicines and art. Everything expires, after all, yet cinema pays an inordinately high price in this respect. Its evocative force is in fact very limited when compared to literature and especially music, since it is made up of pieces of reality that inevitably belong to the moment in which the movie was filmed. Even in historical or period films, the present can always be identified, is always transparently visible. This is the reason why it is necessary for the film to evade contingency, to overcome it. After all, this is precisely where the great strength of storytelling lies.

F.M. At the origin of your films there is evidently an underlying urgency of memory that involves the context in which the story is set. When time erases differences, narrating places becomes arduous, yet precisely because of this, we believe, it becomes even more necessary. What meaning do you ascribe to the narration of places?

P.A. To narrate places is to extricate them from that which makes them perish. I recently had to recreate the Middle Ages, for the



mia vita col Medioevo. Ispirandomi agli affreschi coevi, l'ho cercato e trovato in Umbria e, con mia grande soddisfazione, ho potuto così fare a meno di ricostruirlo a Cinecittà.

Ho capito che l'Umbria possiede ancora un carattere medievale grazie alla sua struttura geografica montuosa e collinare, fatta com'è di realtà confinate, di piccoli centri arroccati sulle cime dei monti. Ognuno di questi piccoli paesi ha mantenuto - sbiadita ma pur sempre avvertibile - la forza della propria peculiarità rispetto al paese vicino, situato sul cucuzzolo di fronte. Pur appartenenti alla stessa tradizione culturale e architettonica, questi paesi sono visibilmente diversi l'uno dall'altro. È evidente che la conformazione orografica del territorio ha avuto un ruolo determinante nel preservare i caratteri peculiari. Qui abbiamo trovato posti impervi, quasi irraggiungibili e sconosciuti ai più, luoghi medievali, segreti, che il tempo aveva fortunatamente preservato. Qui il tempo della storia è fluito fuori sincrono rispetto alla vicenda occidentale, che ha spazzato via tutto il resto come un fiume in piena.

Al contrario l'Emilia, proprio a causa del suo territorio pianeggiante, è diventata ormai un unico territorio che si estende da Bologna a Milano in un *continuum* di infrastrutture di ogni tipo: passaggi a livello, strade, capannoni. Purtroppo qui non esiste più una realtà locale. Per girare un film in Emilia ambientato negli anni della mia giovinezza, devo andare altrove. Per rappresentare i portici di Bologna, ad esempio, ho usato i portici di Cuneo.

F.M. Nel cinema, in particolare nei film storici, è affascinante come la ricostruzione dei luoghi possa dare vita a una geografia d'invenzione che Aldo Rossi avrebbe definito 'analogica', cioè credibile ma non reale. Pensiamo al mondo antico proposto da Pasolini in *Medea*, ma anche al suo *Dante*, che fa del viaggio di Boccaccio nei luoghi del poeta esiliato la struttura narrativa dell'opera. Del resto Dante ha usato il tema del viaggio per ricostruire l'Aldilà realizzando il più grande affresco delle passioni umane sullo sfondo di questo luogo immaginario. Può parlarci dell'intreccio fra luoghi e narrazione, fra realtà e finzione in rapporto ai luoghi?

P.A. Ho cominciato a realizzare i miei film quando ho potuto interporre fra me e il territorio che narro 352 km, che è la distanza esatta che separa Bologna da Roma. Solo da questa distanza sono riuscito a raccontare la mia città con la libertà alla quale allude Aldo Rossi, cioè attraverso un sentimento soggettivo piuttosto che attraverso la realtà oggettiva. Da tale nuova prospettiva la 'mia' realtà, alimentata dalla memoria, si è resa improvvisamente disponibile, rispondendo al sentimento più che alla ragione. Senz'altro, mi sono preso sovente la libertà di raccontare le cose come avrei voluto che fossero e ciò vale anche per i luoghi.

Io mi ispiro a Giorgio Morandi, che ho conosciuto quando avevo solo dodici anni ed era molto amico dei miei genitori. Nonostante la mia giovane età, ero riuscito a cogliere nel suo sguardo il senso della preghiera, dell'attesa, imparando da lui a corteggiare il luogo. Capisco che ciò può sembrare letterario, ma si tratta proprio di un corteggiamento. Basta mettere la macchina da presa di fronte a un bosco, ad esempio, e aspettare pazientemente. A un certo punto, la luce, i colori, la densità dell'aria sveleranno l'essenza del luogo, il quale, capendo che tu lo stai aspettando, cercherà di proporsi al meglio di sé, come dotato di una sua civetteria.

È quello che è accaduto mentre giravo all'esterno. Lo spazio che stavo inquadrando poteva rimanere a lungo, magari per l'intera giornata, in una sorta di anonimato e manifestarsi infine,

third time in my life. Taking inspiration in period frescos, I sought and found what I was looking for in Umbria and thus, to my great satisfaction, I didn't have to reconstruct it in Cinecittà.

I realised that Umbria still possesses a mediaeval character because of its mountainous and hilly geographic structure, composed of self-contained realities, of small towns perched on the tops of mountains. Each of these small towns has preserved - faded but still perceptible - the strength of its own distinctive character from the neighbouring village on the opposite hilltop. Although belonging to the same cultural and architectural tradition, these villages are clearly different from one another. It is evident that the topography of the area has played a decisive role in preserving these peculiar characters. We found rugged, almost inaccessible places, unknown to most, mediaeval, secret locations that time had fortunately preserved, and where the time of history flowed at a different rhythm from that of Western development, which swept everything else away like a river in flood.

Emilia, on the other hand, precisely because of its flat landscape, has now become a single territory that extends from Bologna to Milan in a *continuum* of infrastructures of all kinds: overpasses, roads, warehouses. Unfortunately a local character no longer exists here. In order to make a film set in the years of my youth, I need to go elsewhere. To portray the porticoes of Bologna, for example, I used those of Cuneo.

F.M. It is fascinating how in cinema, especially in historical films, the reconstruction of places can generate a geography of invention that Aldo Rossi would have called 'analogous', that is, believable but not real. Just consider the ancient world proposed by Pasolini in *Medea*, but also of your *Dante*, which uses Boccaccio's journey to the places of the exiled poet as the narrative structure of the work. After all, Dante himself used the theme of the journey to reconstruct the Afterworld, creating the greatest fresco of human passions against the backdrop of this imaginary place. Can you tell us about the interconnection between place and narrative, between reality and fiction, in relation to places?

P.A. I began to make my films only once I had managed to put 352 km between myself and the territory I was narrating. That is the exact distance that separates Bologna from Rome. Only from this distance was I able to narrate my city with the freedom Aldo Rossi refers to, in other words, through a subjective feeling rather than through objective reality. From this new perspective 'my' reality, fed by memory, suddenly became available, responding to feeling rather than reason. Undoubtedly, I have often taken the liberty to narrate things as I would have wished them to be, and this is true about places as well.

I am inspired by Giorgio Morandi, who was a close friend of parents and whom I met when I was only twelve years old. Despite my young age, I managed to capture in his gaze that sense of prayer, of waiting, learning from him to court the place. I know that this may sound literary, yet it truly is a courtship. All you need to do is to place the camera in front of a forest, for example, and then to wait, patiently. Suddenly the light, the colours, the density of the air will reveal the essence of the place which, understanding that you are waiting for it, will try to present the best it has to offer, as if possessing its own coquetry.

This is what happened when I was shooting exteriors. The space I was framing could remain in a sort of anonymity for a long time, perhaps even the whole day, until it would finally manifest itself, for a few brief moments, in an extraordinary, fleeting beauty that no one could ever have imagined, nor grasped. Waiting was enough, like Morandi did in front of his bottles, in an expectancy that was a



per qualche breve istante, in una straordinaria, fugace bellezza che nessuno avrebbe mai potuto immaginare, nè cogliere. È stato sufficiente aspettare, come faceva Morandi davanti alle sue bottiglie in un'attesa che era 'preghiera': desiderio che quelle bottiglie anonime assumessero una loro 'quiddità', una loro identità. Se aspetti, il bosco che stai inquadrando smette di essere 'un' bosco e diventa 'il' bosco. Attendere è sempre preghiera. C'è qualcosa di sacrale nell'attesa.

F.M. È sempre più diffusa la parola *location*, derivante dal cinema e usata ormai nel linguaggio comune in sostituzione di 'luogo'. Non si tratta solo di un anglicismo, è piuttosto un modo di intendere il contesto, ridotto a scenografia intercambiabile, momentanea. Nei suoi film, al contrario, i luoghi esprimono un'idea di permanenza.

P.A. I luoghi hanno un'anima, ma il nostro sguardo talvolta non ha la pazienza di attendere che quest'anima si riveli. Molto spesso io non ho aspettato abbastanza.

Il cinema del passato, quello di Visconti ad esempio, poteva permettersi di indugiare senza troppi scrupoli verso i costi produttivi, che raggiungevano cifre inimmaginabili al giorno d'oggi. Ma se un tempo la parte visiva dei film era molto importante, nel cinema italiano attuale il contesto visivo è ridotto ormai a un ruolo marginale. Magari la storia è interessante, ma il contesto in cui si volge è neutro, non ha identità.

Un tempo gli scenografi erano co-autori dei film; adesso sono semplici arredatori che si limitano a spostare gli oggetti da una posizione all'altra o a proporre ambienti come si potrebbero scegliere da un catalogo: senza una ragione precisa, senza una partecipazione emotiva o un guizzo creativo. Non sono cioè in grado di trovare un contesto che mi aiuti a rappresentare meglio la storia che voglio raccontare.

F.M. I suoi film provocano una commozione delicata e profonda, una malinconia struggente connessa al senso della 'perdita': i luoghi fanno parte di questo trascorso perduto?

P.A. È esattamente nel trattenere, nel cercare un 'per sempre' che risiede il senso del mio lavoro. Potrebbe sembrare patetico continuare a inseguire le suggestioni dell'infanzia in prossimità dei miei titoli di coda. Invece l'arte è proprio questo: immaginare l'inesistente o l'inverosimile, andare oltre ciò che concretamente e brutalmente si presenta ai nostri occhi. Ma per fare questo bisogna essere molto ambiziosi – o forse solo rimbambiti – per illudersi che ci possa essere qualcosa da trattenere.

F.M. L'Emilia Romagna è una regione di grandi registi e tutti hanno narrato la propria terra facendone un luogo mitico. Come si spiega tale ricorrenza?

P.A. La domanda ha un senso, ma non ho una risposta. Nel 1966, prima ancora che iniziassi a fare cinema, fu organizzato un convegno a Modena dove in effetti si ragionava sul perché tanti registi significativi fossero nati in Emilia Romagna. Sebbene abbia letto gli atti del convegno, non riesco ancora a spiegarlo esattamente. Forse il motivo è lo stesso per cui gli emiliani e i romagnoli hanno propensione per la musica. Basta pensare ai cantanti lirici emiliani e alle orchestre da ballo che proprio in quegli anni, ad esempio, si formavano in Emilia Romagna. Forse il motivo è geografico: è lo stare a metà di tutto.

form of 'prayer': a desire for those anonymous bottles to assume their own 'quiddity', their own identity. If you wait, the forest that you are framing stops being 'a' forest and becomes 'the' forest. Waiting is always a form of prayer. There is something sacred in the wait.

F.M. The use of the word 'location', derived from cinema and commonly used nowadays in everyday language, is increasingly widespread. It is not only an Anglicism, but rather a way of understanding the context, reduced to its expression as interchangeable, temporary scenography. In your films, instead, places express an idea of permanence.

P.A. Places have a soul, although our gaze often does not have the necessary patience for allowing this soul to reveal itself. I have often not waited enough.

The cinema of the past, that of Visconti for example, could afford to indulge lavishly without too much concern for production costs, which reached amounts that are unimaginable today. Yet if in those days the visual element of films was very important, in today's Italian cinema it has now been reduced to a marginal role. Maybe the story is interesting, but the context in which it takes place is neutral, has no identity.

In the past, set designers were the co-authors of films; now they are mere decorators who simply move objects from one location to another or propose settings as one might choose from a catalogue: without a specific motivation, emotional involvement or creative flare. In other words, they are unable to find a context that helps me better express the story that I want to narrate.

F.M. Your films elicit a delicate and deep emotion, a poignant melancholy that is related to a sense of 'loss': are places part of this lost past?

P.A. It is precisely in this retention, in this seeking a 'forever', that lies the meaning of my work. It may seem pathetic to continue chasing childhood impressions as I approach my own closing credits. Yet this is exactly what art is: to imagine the inexistent or improbable, to go beyond what appears before our eyes, concretely, brutally. But in order to do so it is necessary to be very ambitious – or perhaps only very foolish – and illude oneself that there is in fact something there to retain.

F.M. Emilia Romagna is a region of great film directors, all of which have narrated their own land as a mythical place. How do you explain this recurrence?

P.A. The question makes sense, but I don't have an answer. In 1966, before I even started making films, a convention was organised in Modena, in which they actually speculated about the reasons why so many important film-makers came from Emilia Romagna. Although I read the proceedings of the convention, I can still not fully explain it. Perhaps it is for the same reason that people from Emilia and Romagna have an inclination for music. Just think of Emilian opera singers, or of the dance orchestras which were being formed in those years throughout Emilia Romagna. Maybe the reason is geographic: it is its being situated in the middle of everything.

*Translation by Luis Gatt*

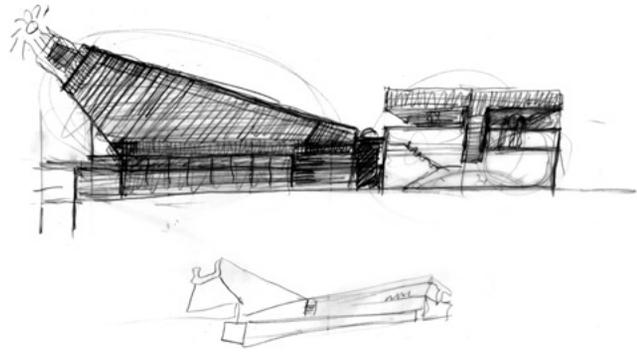
<sup>1</sup> From Pupi Avati's film, *Dante*, 2022

<sup>1</sup> Dal film di Pupi Avati, *Dante*, 2022



Fotogrammi tratti dal film Dante di Pupi Avati (2022)  
Per gentile concessione di DueA Film

Mario Botta was commissioned in 2008 to design a new spa in Baden, a Swiss town to the north-west of Zurich, on the same site where an ancient Roman bath once stood, on the banks the Limmat river. Without attempting to blend in with the background, Botta creates an artificial nature that is a fusion of natural and cultural-historical elements.



# Mario Botta Architetti

## Stabilimento termale Fortytseven° a Baden, Svizzera Fortytseven° Thermal Wellness Spa in Baden, Switzerland

*Brunella Guerra*

«Tutto ciò che fa vedere vede»<sup>1</sup>, scrive Bachelard. La natura riflettente e multiforme dell'acqua rinnova, purifica, trasforma lo spirito, mentre rigenera, rilassa e dà sollievo al corpo.

L'atto di immergersi nell'acqua ha da sempre significati mistico-religiosi. Si pensi ai bagni rituali delle ninfe della mitologia classica, alla rinascita spirituale del battesimo cattolico, alle abluzioni nella preghiera islamica, alla purificazione indù nel Gange. Nella Grecia antica le terme sono invece luoghi riservati agli atleti per la cura del corpo, abitudine che i Romani estendono all'*otium* quotidiano utilizzando sorgenti naturali e stabilendo con Vitruvio<sup>2</sup> i canoni per la costruzione di terme pubbliche.

Nel 2008 Mario Botta viene incaricato di progettare un nuovo stabilimento termale a Baden, cittadina svizzera a nord ovest di Zurigo nello stesso sito dove sorgevano delle antiche terme romane, proprio lungo il fiume Limmat. Conquistata dai legionari romani nel 69 d.C., la regione pullulava di sorgenti di acqua sulfurea sgorgante a 47°C. Il toponimo tedesco, Baden, e quello latino, *Aquae Helveticae*, suggeriscono lo scopo fondativo della città, antico *vicus* citato nelle *Historiae* di Tacito<sup>3</sup>.

Come afferma lo stesso Botta, già il sopralluogo fa emergere la complessità del sito e del compito da affrontare: «il territorio fisico è solo un aspetto, inscindibile dalla storia e dalla memoria di quel luogo. Nel caso specifico di Baden, l'insieme di questi fattori mi ha permesso di comprendere l'importanza che l'acqua ha rivestito per la città e per la sua storia (anche attraverso le numerose tradizioni documentate, ad esempio dalle lettere dell'umanista Poggio Bracciolini)»<sup>4</sup>. Quindi l'intenzione principale è quello di raccontare il luogo attraverso la memoria secondo un

“Everything that makes it possible to see, sees”<sup>1</sup>, Bachelard writes. The reflective and manifold nature of water renews, purifies, and transforms the spirit, while it regenerates, relaxes, and soothes the body.

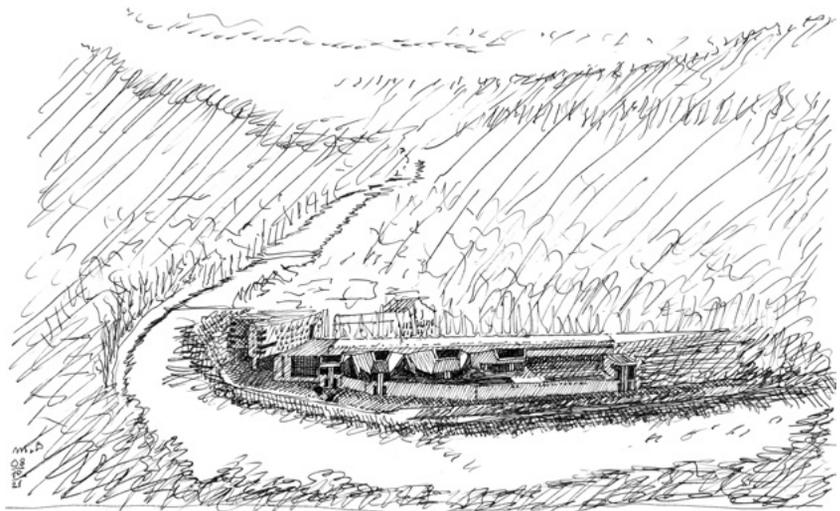
The act of being immersed in water has always had mystical-religious meanings. Consider the ritual bathing of nymphs in classical mythology, the spiritual rebirth of Catholic baptism, ablutions in Islamic prayer, or Hindu purification in the Ganges. In ancient Greece, instead, baths were places for athletes to care for the body, a custom that the Romans extended to daily *otium* through the use of natural springs and establishing, with Vitruvius<sup>2</sup>, the canons for the construction of public baths.

In 2008, Mario Botta was commissioned to design a new spa in Baden, a Swiss town to the north-west of Zurich, on the same site where an ancient Roman bath once stood, on the banks the Limmat river. Conquered by the Roman legions in the year 69 A.D., the region abounded with springs where sulphurous water gushed out at a temperature of 47°C. The German toponym, Baden, as the Latin, *Aquae Helveticae*, suggest the founding purpose of the town, an ancient *vicus* mentioned in Tacitus' *Historiae*<sup>3</sup>.

As Botta remarks, the survey itself revealed the complexity of the site, as well as of the task at hand: “the physical territory is only one of the aspects, since it is inseparable from the history and the memory of the place. In the specific case of Baden, it is the ensemble of these factors that led me to understand the importance that water has had for the city and for its history (also through the many traditions documented, for example in the letters of the humanist Poggio Bracciolini)»<sup>4</sup>. The main intention is therefore to







approccio comune a tutte le opere di Botta e da lui così descritto: «Credo che all'architettura appartengano in modo inscindibile due territori: quello fisico, dato dal contesto geografico nel quale l'opera deve interagire, e quello mentale rappresentato dalla memoria, nel quale l'architettura attinge il proprio sapere e confronta in un rapporto di dare/avere continuo il proprio essere contemporaneo con i grandi temi del passato»<sup>5</sup>.

Le nuove terme sorgono nello stesso sito delle antiche, ma non ne ricalcano il sedime. Gli unici elementi inglobati come frammenti sono l'abside di una piscina romana e una vasca medievale conservate nella loro collocazione originale. Situate lungo il fiume, le terme guardano la chiusa a nord e il centro storico a sud. Tutt'intorno l'altopiano svizzero.

Per ridare dignità al Bäderquartier, che nel corso del tempo aveva perso il suo antico splendore, Botta immagina il nuovo complesso come un «paesaggio termale» quasi di natura geologica, che vuole sottolineare la presenza del fiume quale elemento geografico e storico, le cui acque sono testimoni antichi, presenza connotante della città.

Occupando tutta l'ansa del fiume, il complesso è composto da due parti divise da una scalinata. Sul lato orientale si trova l'edificio adibito a clinica di riabilitazione e residenza denominata Residenz47; sul lato settentrionale sorge l'edificio prettamente termale: Fortyseven°. La scalinata posta tra le due parti collega il livello stradale di Parkstrasse, sulla quale si affaccia lo storico albergo Verena Hof, alla quota della nuova passeggiata creata lungo il fiume.

Il Residenz47 è un volume frastagliato nel quale si distinguono tre corpi trapezoidali rivolti verso l'argine opposto. Gli appartamenti e le stanze della clinica occupano i piani superiori, mentre ai piani terra e seminterrato sono collocati alcuni ambienti collegati funzionalmente alla stazione termale, per questo caratterizzati dallo stesso rivestimento lapideo in Gialletto rosa di Verona presente nel Fortyseven°.

Il principio insediativo dell'edificio termale vero e proprio prende le mosse dalla volontà di un dialogo con il fiume e, in generale, con il paesaggio montano che circonda la città. L'impianto è costituito da un basamento il cui perimetro segue i confini naturali del lotto e sul quale ora poggia, ora si innesta, una serie di volumi di forma varia. Tale basamento, connotato da una copertura a giardino, accoglie piscine termali a sfioro lungo il Limmat che guardano i vigneti di Ennetbaden, sulla sponda opposta.

Sul lato sud, una stecca lunga 160 m a due piani, parallela alla Parkstrasse, si interseca con un corpo più basso posto frontalmente al Verena Hof, mentre a nord costituisce l'asse lungo il quale originano quattro diversi volumi a pianta trapezoidale disposti a ventaglio, che ricordano, nelle intenzioni di Botta, «le dita di una mano rivolte verso il fiume». Volumi autonomi, diversi per dimensioni e geometria come fossero scolpiti dal tempo, evocano l'immagine di rocce modellate dall'acqua gelida del Limmat costituendo una nuova presenza 'naturale' nel contesto urbano di Baden.

Senza ricorrere alla mimetizzazione, Botta dà vita a una natura artificata che è sintesi tra elemento naturale ed elemento storico-culturale, seguendo un principio già applicato in altri centri termali realizzati in Svizzera. A Rigi Kaltbad, in particolare, si osserva un analogo approccio nella ricerca di un punto di equilibrio tra l'evocazione della 'storia' geologica del luogo e la riconoscibilità dell'architettura in quanto tale. Ad Arosa, invece, l'«elemento» architettonico cerca palesemente la similitudine con quello naturale tenendosi sospeso tra l'immagine dei cristalli di ghiaccio e l'immagine del bosco alpino.

A Baden le «rocce» poste da Botta lungo il fiume sono, non a

narrate the place through memory, following an approach that is common to all of Botta's works and which he describes thus: "I believe architecture is inseparably linked to two territories: one which is physical, given by the geographic context with which the work must interact, and another that is mental, represented by memory, from which architecture derives its knowledge and engages, through a continuous give and take relationship, its own contemporary state with the great themes of the past"<sup>5</sup>.

The new thermal baths are located on the same site as the ancient ones, but they do not replicate their layout. The only elements incorporated as fragments are the apse of a Roman piscina and a mediaeval pool, both preserved in their original location. Situated along the river, and surrounded by the Swiss plateau, the thermal baths overlook the lock to the north and the old town to the south. In order to restore dignity to the Bäderquartier, which had lost its former glory with the passage of time, Botta conceives the new complex as a "thermal spa landscape", almost geological in nature, which is meant to underline the presence of the river as a geographical and historical element, whose waters are an ancient testimony, as well as an emblematic presence in the city.

Taking up the entire bend of the river, the complex consists of two sections divided by a flight of steps. On the eastern side stands the building which serves as a rehabilitation clinic and residence, called Residenz47; on the northern side, instead, stands the building of the thermal spa itself: Fortyseven°. The stairs between the two sections connects the street level of Parkstrasse, overlooked by the historic Verena Hof hotel, to that of the new promenade created along the river.

Residenz47 is an irregular volume which includes three trapezoidal bodies facing the opposite bank of the river. The residences and clinic rooms occupy the upper floors, while a number of rooms functionally related to the spa are located on the ground and basement floors, which is why they are clad in the same Gialletto rosa di Verona marble used in the Fortyseven° building.

The settlement principle of the actual thermal spa building begins from the wish to establish a dialogue with the river and, in general, with the mountain landscape surrounding the city. The facility consists of a base whose perimeter follows the natural boundaries of the parcel and on which a series of volumes of various shapes rests, or are grafted upon. This structure, characterised by a garden-roof, contains a series of infinity pools along the Limmat, overlooking the vineyards of Ennetbaden, on the opposite bank.

On the south side, a 160 m long two-storey block, parallel to Parkstrasse, intersects with a lower structure placed across from the Verena Hof, while forming to the north an axis from which four different trapezoidal volumes emerge, organised in a fan-like pattern and reminiscent, in Botta's intentions, of "the fingers of a hand turned toward the river". Independent volumes, different in size and shape, as if sculpted by time, evoke the image of rocks that have been moulded by the icy waters of the Limmat, thus forming a new 'natural' presence in the urban context of Baden.

Without attempting to blend in with the background, Botta creates an artificial nature that is a fusion of natural and cultural-historical elements, following a principle already applied in other thermal spas in Switzerland. At Rigi Kaltbad, in particular, a similar approach can be seen in the search for a balance between the evocation of the geological 'history' of the place and the recognisability of the architecture. At Arosa, instead, the architectural 'element' clearly seeks a similarity with the natural context, and remains hovering between the image of ice crystals and of the Alpine forest.

In Baden, the 'rocks' which Botta places along the river are, not surprisingly, the volumes within which the thermal baths are located, visually linked to the surrounding landscape through

caso, i corpi al cui interno si trovano le vasche termali, connesse visivamente al paesaggio circostante per mezzo di una vetrata che gira sui tre lati liberi di ogni volume, staccandoli da terra. All'interno di queste 'dita pietrificate' che paiono voler toccare l'acqua del fiume, la luce assume un ruolo centrale, quale aveva, del resto, nelle terme romane come codificate da Vitruvio<sup>6</sup> e che l'architetto svizzero qui ribadisce, tuttavia secondo una personale lettura. Ognuno dei corpi termali è infatti provvisto di un lucernario posto non zenitalmente ma lateralmente, nella direzione verso cui si protende il volume, catturando la luce arricchita e modulata dal riflesso del fiume, che così diventa presenza 'cosmica' dotata di un'arcaica sacralità. «La luce, per l'architetto, è il segno visibile del rapporto che esiste fra l'opera di architettura e i valori cosmici dell'intorno» afferma Botta, «è l'elemento che modella l'opera nello specifico contesto ambientale, ne descrive la latitudine e l'orientamento, relaziona il manufatto con le particolarità ambientali»<sup>7</sup>.

La ricerca di Botta è riconducibile a composizioni massicce e monolitiche, secondo la lezione di Louis Kahn, che proteggono e celano lo spazio interno. La loro natura viene disvelata in sezione: corpi cavi modellati e sagomati dalla luce, unica generatrice dello spazio come anima del fatto architettonico<sup>8</sup>. Un approccio allo spazio ereditato da quella tradizione architettonica romana che potremmo definire ancora etrusca, ancora arcaica, rappresentata da cavità penetrate dalla luce. In questo senso è calzante il paragone fatto da Loderer: «Botta è arcaico. [...] Con forme moderne Botta riesce a costruire alla romana. Botta dura in eterno. L'arcaico proviene dai tempi remoti e sopravviverà perché Botta non ha mai accettato l'anticipazione»<sup>9</sup>.

Nel Fortytseven<sup>o</sup> ogni pezzo concorre alla costruzione di quello che appare un frammento di organismo vivente e al contempo una concrezione minerale. In quest'idea bottiana di natura artificata, la 'mano fossile' costituisce la nuova misura del paesaggio. Le 'dita' protese verso il Limmat segnano un nuovo rapporto tra natura e costruito, fra il fiume e la città. Come scrive Focillon «L'azione della mano definisce il vuoto dello spazio e il pieno delle cose che lo occupano. [...] Lo spazio non si misura con lo sguardo, ma con la mano»<sup>10</sup>.

a glazed window that runs along the three free sides of each structure, detaching them from the ground. Within these 'petrified fingers', which seem to want to touch the water of the river, light takes on a central role, as it did, for that matter, in the Roman baths codified by Vitruvius<sup>6</sup> and which the Swiss architect confirms here, albeit according to a personal interpretation. Each of the thermal structures is in fact provided with a skylight that is placed laterally rather than zenithally, in the direction in which the volume extends, capturing light that has been embellished and modulated by the reflections of the river, which thus becomes a 'cosmic' presence possessed with an archaic sacredness. "Light is, for the architect, the visible sign of the relationship that exists between the work of architecture and the cosmic values of the surroundings", says Botta, "it is the element that shapes the work within the specific environmental context, describes its latitude and orientation, and relates the artifact to the specificities of the environment"<sup>7</sup>.

Botta's research can be traced back to massive, monolithic compositions, following the teachings of Louis Kahn, which protect and conceal the interior space. Their nature is revealed in section: hollow bodies shaped and moulded by light, which serves as the sole generator of space animating the soul of the architectural fact<sup>8</sup>. An approach to space inherited from the Roman architectural tradition that may be still called Etruscan, archaic, represented by cavities penetrated by light. Loderer's comparison, in this sense, is well-fitting: "Botta is archaic. [...] Through modern forms Botta manages to build in the Roman style. Botta is eternally lasting. The archaic derives from remote times and will survive because Botta has never accepted anticipation"<sup>9</sup>.

In Fortytseven<sup>o</sup>, each piece contributes to the construction of what appears to be a fragment of a living organism, as well as, simultaneously, of a mineral concretion. In Botta's idea of an artificial nature, the 'fossil hand' represents the new measure of the landscape. The 'fingers' extended toward the Limmat signal a new relationship between nature and the built, between the river and the city. In the words of Focillon, "The action of the hand determines the void of the space and the fullness of the things that occupy it. Space is not measured with the gaze, but with the hand"<sup>10</sup>.

Translation by Luis Gatt

<sup>1</sup> G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Librairie José Corti, Parigi 1942.

<sup>2</sup> M. Vitruvio Pollione, *De Architectura*, F.d.G. Martini, M. Biffi (a cura di), Scuola Normale Superiore, Pisa 2002, (ed. orig. ca. 15 a.C.), Libro V, Capo X.

<sup>3</sup> P. Cornelio Tacito, *Historiae, vol. 1*, G. Lipparini (a cura di), Società anonima Notari, Milano 1930, (ed. orig. ca. 105 d.C.).

<sup>4</sup> M. Botta *Architekten. Interview. Wellness-Therme Fortytseven, Baden*, in «Architektur. Zürich Ostschweiz», 2022-2023, pp. 54-61.

<sup>5</sup> M. Botta, *Quasi un diario. Frammenti intorno all'architettura*, Le Lettere, Firenze 2003, p. 155.

<sup>6</sup> M. Vitruvio Pollione, cit.

<sup>7</sup> M. Botta, *Luce e gravità*, in G. Cappellato (a cura di), *Mario Botta. Luce e gravità. Architetture 1993-2003*, Editrice Compositori, Bologna 2003, p. 8.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 6.

<sup>9</sup> B. Loderer, *Romano dalle forme moderne*, in E. Pizzi (a cura di), *Mario Botta. Opere complete, 1990-1997*, Federico Motta Editore, Milano 1998, p. 6.

<sup>10</sup> H. Focillon, *Elogio della mano*, Einaudi, Torino 2002, pp. 106-110.

<sup>1</sup> G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Librairie José Corti, Paris 1942.

<sup>2</sup> M. Vitruvio Pollione, *De Architectura*, F.d.G. Martini, M. Biffi (eds.), Scuola Normale Superiore, Pisa 2002, (original edition from approximately 15 B.C.), Book V, C. X.

<sup>3</sup> P. Cornelio Tacito, *Historiae, vol. 1*, G. Lipparini (ed.), Società anonima Notari, Milan 1930, (original edition from approximately 105 A.D.).

<sup>4</sup> M. Botta *Architekten. Interview. Wellness-Therme Fortytseven, Baden*, in «Architektur. Zürich Ostschweiz», 2022-2023, pp. 54-61.

<sup>5</sup> M. Botta, *Quasi un diario. Frammenti intorno all'architettura*, Le Lettere, Florence 2003, p. 155.

<sup>6</sup> M. Vitruvio Pollione, Op. cit.

<sup>7</sup> M. Botta, *Luce e gravità*, in G. Cappellato (ed.), *Mario Botta. Luce e gravità. Architetture 1993-2003*, Editrice Compositori, Bologna 2003, p. 8.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 6.

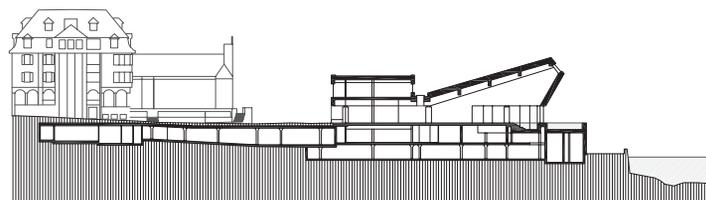
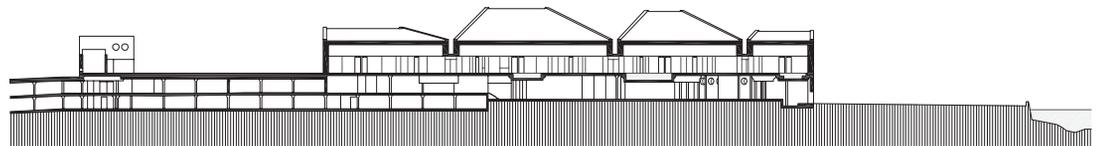
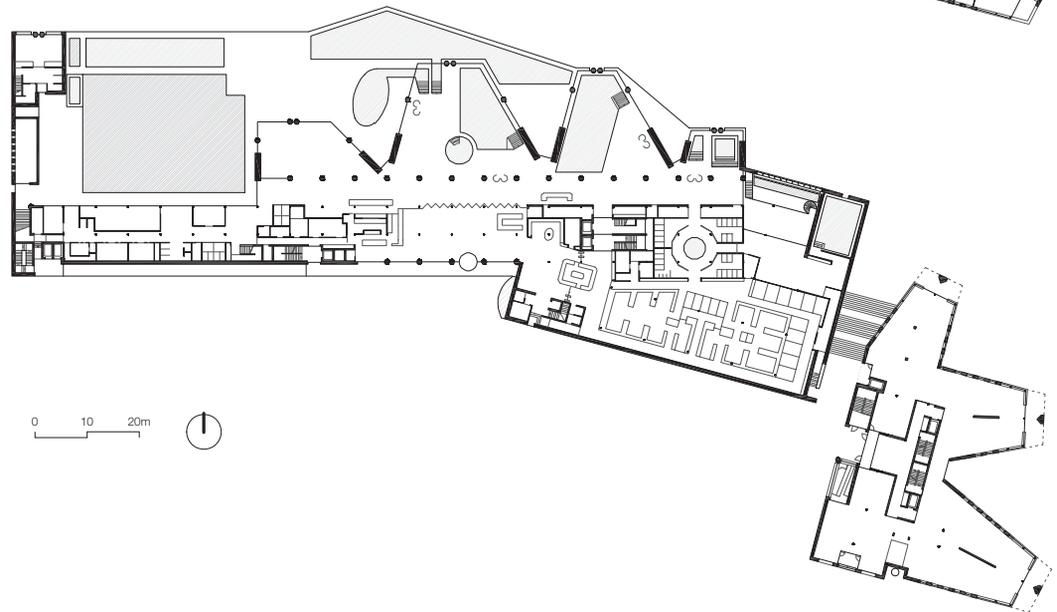
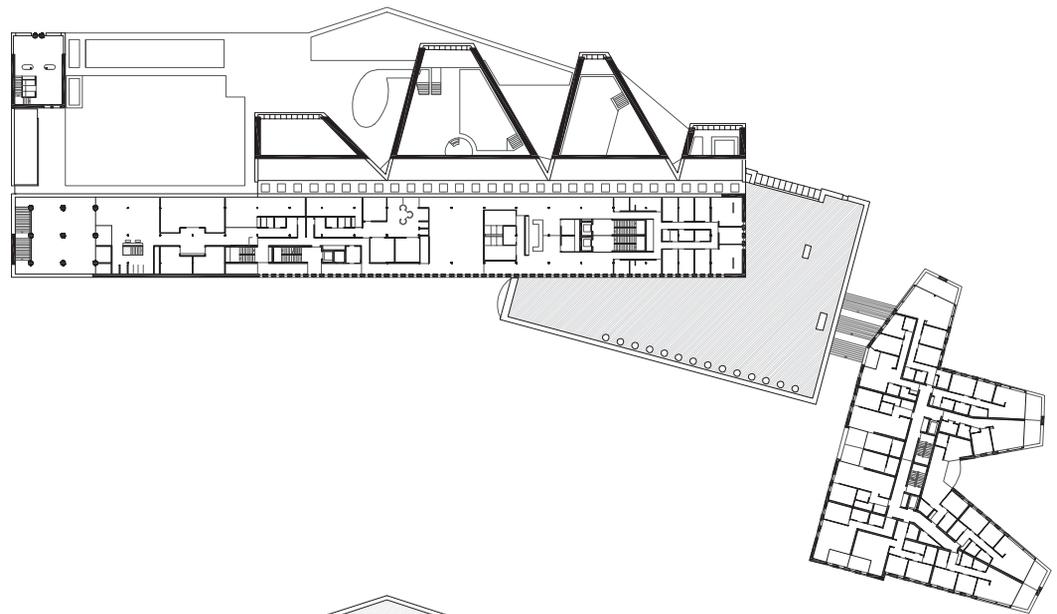
<sup>9</sup> B. Loderer, *Romano dalle forme moderne*, in E. Pizzi (ed.), *Mario Botta. Opere complete, 1990-1997*, Federico Motta Editore, Milan 1998, p. 6.

<sup>10</sup> H. Focillon, *Elogio della mano*, Einaudi, Turin 2002, pp. 106-110.

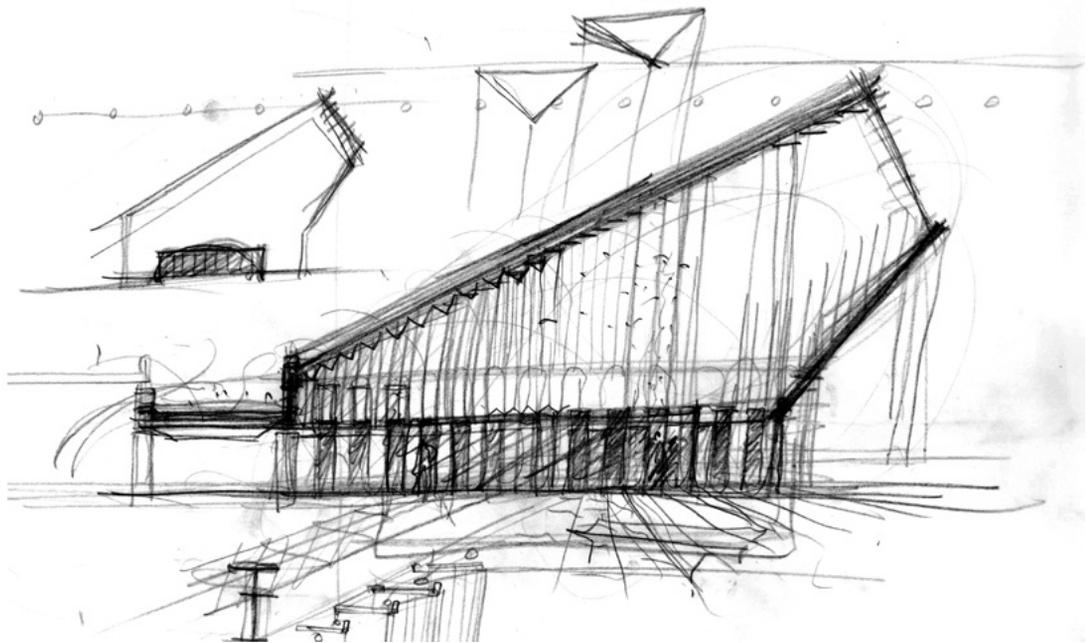
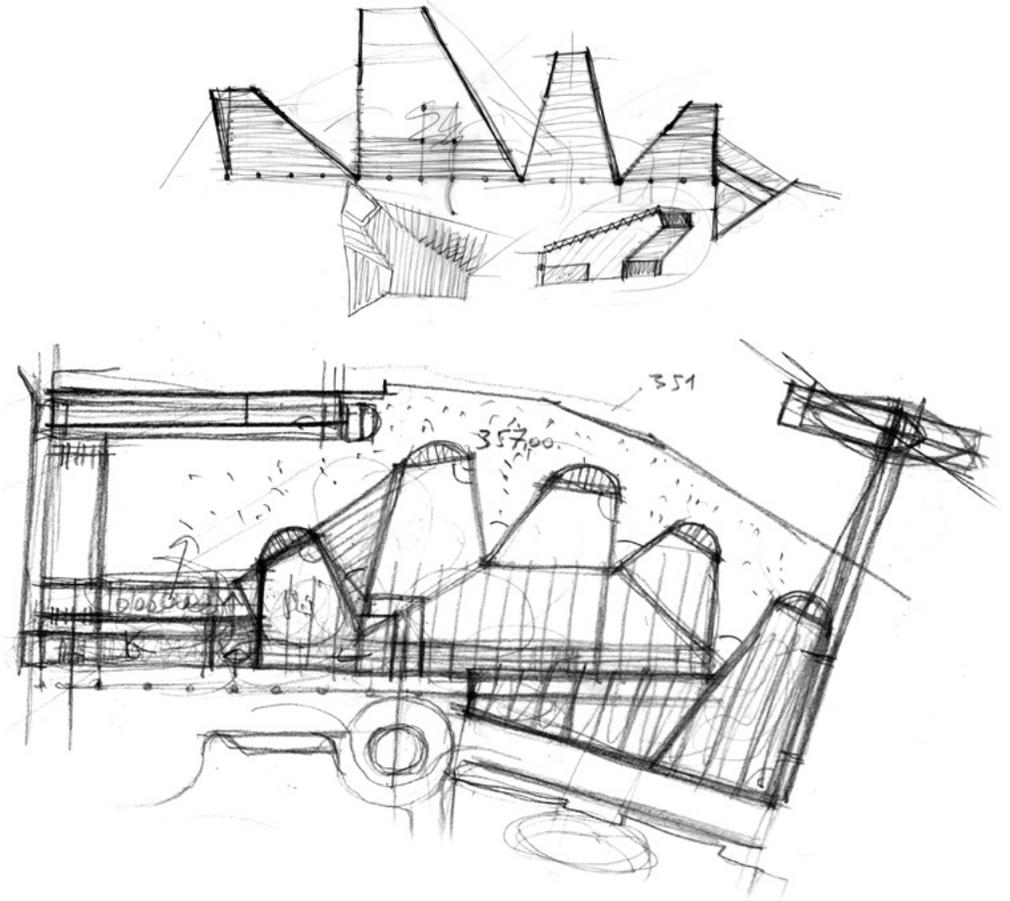


Terme Fortyseven°, Baden, Svizzera  
Committente: Verenhof AG, Stiftung für Gesundheitsförderung Bad  
Zurzach+Baden  
Progetto: Mario Botta Architetti  
Pianificazione generale: bhp Baumanagement AG, Emmenbrücke  
Realizzazione: 2009-2021

pp. 28-29  
*Schizzo delle 'dita pietrificate' © Mario Botta Architetti*  
*Dettaglio del prospetto settentrionale, foto © René Dürr*  
pp. 30-31  
*Le terme Fortyseven°, la città di Baden e il fiume Limmat, foto © Enrico Cano*  
*Schizzo d'insieme, © Mario Botta Architetti*  
pp. 34-35  
*Vista del prospetto orientale, foto © Enrico Cano*  
*Pianta del piano primo e del piano terra, © Mario Botta Architetti*  
*Sezione trasversale e longitudinale, © Mario Botta Architetti*  
pp. 36-37  
*Dettaglio del prospetto orientale, foto © René Dürr*  
*Schizzi di studio, © Mario Botta Architetti*  
pp. 38-39  
*La cavea*  
*Interno delle 'dita pietrificate', foto © Enrico Cano*



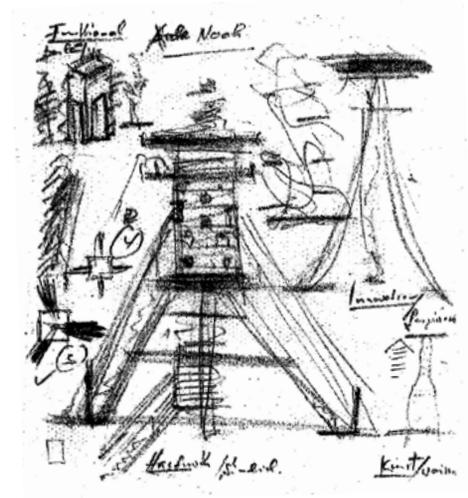








Caminada's watchtower for the Goldau Nature Park is a device for observing the landscape. Yet along the ascent through the body of the wooden tower, the relationship between man and nature is no longer limited to the spectator/observer binomial. Each stage of the climb becomes an invitation to reconsider the relationships between the parts, to read what surrounds us as a web of related existences.



# Gion A. Caminada Architektbüro

Parco naturale e faunistico Goldau, Svizzera  
Natur und Tierpark Goldau, Switzerland

Chiara De Felice

Al bordo dei sentieri in terra battuta si ammassano ancora i ghiaioni lasciati dalla rovinosa frana del 1806; ci si muove tra gli enormi blocchi di pietra grigia che staccandosi dal fianco del Rossberg abbatterono interi villaggi e centinaia di vite. Ma lo scenario che si attraversa non ha più molto a che fare col senso del tragico, ciò che si percepisce è piuttosto l'avvenimento della genesi di un nuovo luogo. Il modo in cui l'erba ha ricucito le fessure tra le pietre, la caparbieta con cui gli alberi hanno radicato in bilico tra i massi, la naturalezza con cui gli animali hanno individuato tra questi una nuova dimora, sono la suggestiva espressione della potenza primordiale e della spinta alla conservazione della Natura che non conosce disperazione o resa, ma solo movimento ed evoluzione. È un paesaggio nuovo, trasformato: la natura e il tempo lo hanno rigenerato, compiendo in un passo a due il loro ineludibile corso; in oltre due secoli, tra quelle che furono delle macerie, è nato in una seconda vita il parco faunistico di Goldau, inaugurato nel 1925 e cresciuto fino ad oggi come importante centro naturalistico della Svizzera centrale, tra il lago di Lauerz e il lago di Zugo. Il luogo è il primo dato di realtà. Quando nel 2015 Gion Caminada e il suo studio vengono chiamati per realizzare una nuova struttura a servizio del Parco zoologico, il punto di partenza è il luogo, letto come il fianco di una montagna per rilevarne le stratificazioni e le trasformazioni occorse, visto come un quadro composito e vivo, dentro cui inserire un ulteriore elemento, secondo la logica di continuità e omogeneità che guida il lavoro dell'architetto svizzero. La proposta è quella di una torre di avvistamento, un percorso in verticale che permette di guadagnare una vista privilegiata su

At the edge of the earthen paths, there are still piles of the scree left behind by the disastrous landslide of 1806; one walks among the huge blocks of gray stone that broke away from the Rossberg's flank, destroying entire villages and taking hundreds of lives. Yet the scenery one passes through is no longer tragic; what one perceives instead is rather the unfolding of the genesis of a new place. The way the grass has mended the cracks between the stones, the obstinacy with which the trees have taken root between the boulders, the ease with which animals have established new dwellings among them, are the fascinating expression of the primordial power and the drive for preservation of a Nature that does not know despair or surrender, only movement and evolution. It is a new, transformed landscape: nature and time have regenerated it, following together their inevitable course; in a little over two centuries, the Goldau Wildlife Park has been reborn, among what was once rubble, into a second life. Inaugurated in 1925, it has grown to this day as an important nature centre in central Switzerland, located between lakes Lauerz and Zug. The place is thus the first fact of reality.

When Gion Caminada and his firm were commissioned in 2015 to build a new structure for the Zoological Park – an intervention that complements other park management and visitor reception systems – the starting point was the site, interpreted as the side of a mountain in order to detect the layers and transformations which have taken place, seen as a composite and living framework, within which to insert an additional element, according to the logic of continuity and homogeneity that guides the work of the Swiss architect.



Committente: Natur- und Tierpark Goldau  
 Progetto: Gion A. Caminada Architektbüro  
 Collaboratori: Tommaso Arnaboldi  
 Data di realizzazione: 2015  
 Ingegnere: Walter Bieler AG  
 Carpenterie: Annen Holzbau AG  
 Fornitura del legno: Schilliger Holz AG  
 Fotografie: © Natur- und Tierpark Goldau/Frederic Urban

pp. 40-41

*Schizzi preliminari di progetto*

*Il passaggio a terra individuato tra i due corpi scala nasconde l'ingresso diretto alle rampe di salita; sulla superficie esterna alcune casette per gli animali*

*Foto©Natur- und Tierpark Goldau/Frederic Urban*

pp. 42-43

*Sequenza delle piante dei nove livelli della torre*

*Veduta del fianco della torre, individuazione dell'ingresso contrapposto a quello della scala. Foto©Natur- und Tierpark Goldau/Frederic Urban*

pp. 44-45

*La torre nella radura del Parco tra gli spuntoni di roccia affioranti*

*Foto©Natur- und Tierpark Goldau/Frederic Urban*

*Planimetria della torre all'interno dell'area del Parco*

pp. 48-49

*Prospettiva verticale: dettaglio del sistema a incastro dei pannelli di rivestimento*

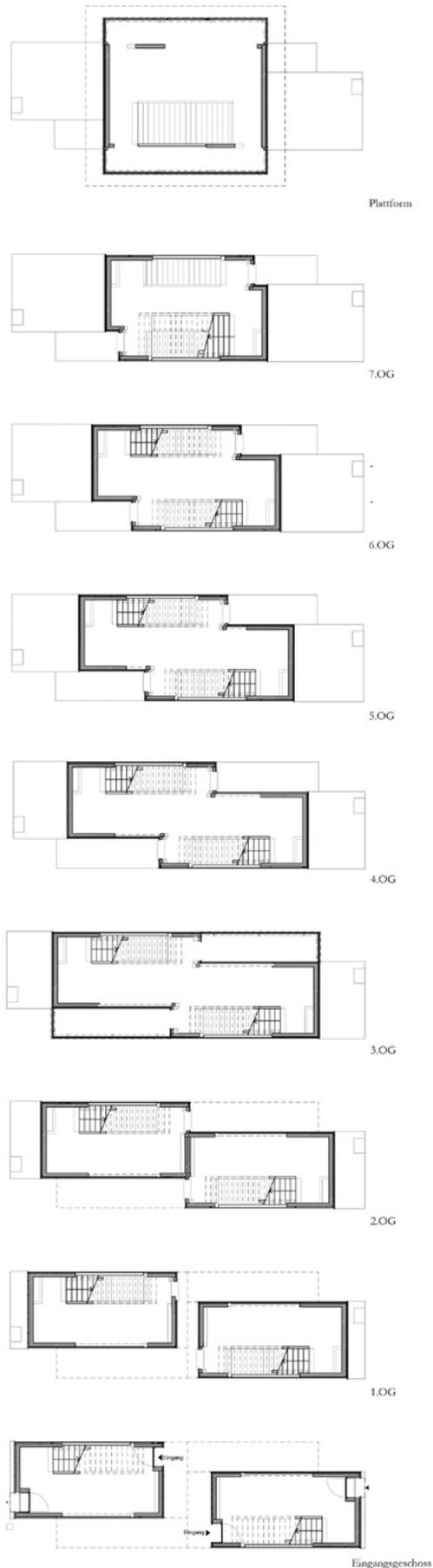
*Foto©Natur- und Tierpark Goldau/Frederic Urban*

*Schizzi preliminari di progetto*

pp. 50-51

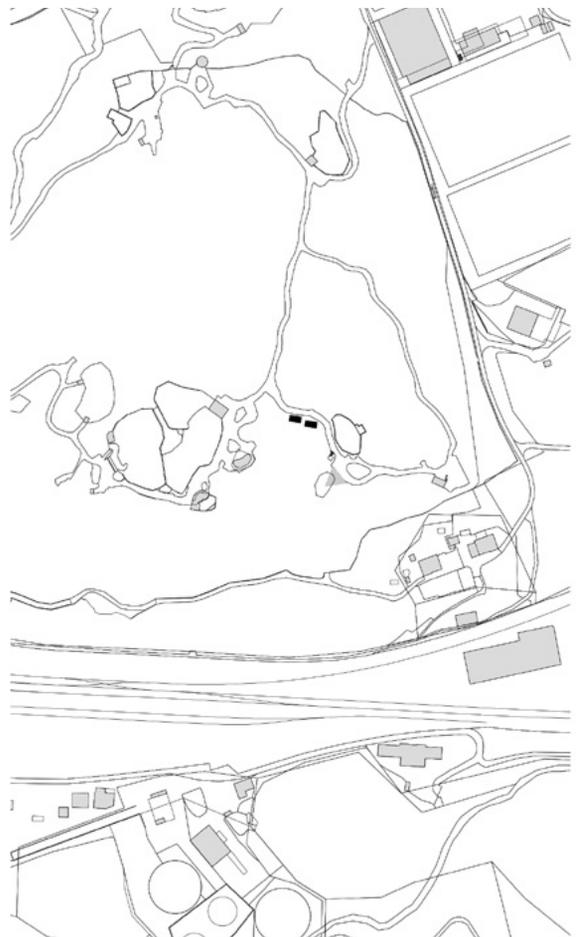
*Un interno: le due scale in legno lamellare si incontrano in uno spazio comune illuminato dalla luce del sole filtrato dai listelli del rivestimento*

*Foto©Natur- und Tierpark Goldau/Frederic Urban*









tutto il parco e, a perdita d'occhio, fin sopra tutta la valle, fino a raggiungere le vette delle Alpi che la circondano. L'opera è l'occasione per lo studio svizzero di intrecciare i temi dell'ascesa e della vista, aprendosi alla sfera dell'architettura del *mirador* che, muovendosi tra il permanente e l'effimero, sembra aver recentemente guadagnato maggiore spazio e riconoscimento, forse per la capacità di questi luoghi di offrire inattese occasioni dello 'stare'<sup>1</sup>. Ascesa e sguardo da sempre offrono un ricco bagaglio di valori e significati simbolici all'architettura monumentale. Tuttavia, ad oggi, in queste architetture, i due atti evocativi del salire e del guardare, modificando la percezione dello spazio e generando suggestioni, sembrano aver trovato un fine proprio e ultimo, esplicitato nel legame stretto col luogo.

La costruzione è il secondo dato. La tipologia della torre porta con sé un ricco bagaglio di suggestioni e rimandi nel tempo e nei luoghi. Come spiega lo stesso Caminada, la torre può concretizzare la volontà di separazione, tanto fisica, quando questa sia necessaria per proteggersi, tanto ideale, quando serva a rimarcare distacco e superiorità. Può essere baluardo di un territorio o mera fantasia, come le case sugli alberi dei bambini, o ancora seducente macchina scenica, come le torri di avvistamento diffuse in molte aree periurbane, da quando il paesaggio ha cominciato a trasformarsi in panorama e la vista in veduta, diventando suggestivo sfondo per il gioco borghese della 'gita fuori porta'. Ma la torre di Caminada, pur evitando ogni schema retorico, sembra portare in sé il desiderio di un significato ulteriore, simbolico: forse l'idea di un'ascesa che è possibilità di guadagnare una visione rinnovata, una chiarezza che, lasciato l'intrico del bosco, si raggiunge solo cambiando il proprio punto di vista; una salita che non cerca separazione ma ricongiunge, ricollocando nel giusto rapporto di scala l'uomo all'interno di un contesto più grande, quello del luogo e del paesaggio. Lo sviluppo della torre fino alla quota più alta, come sottolinea lo stesso autore, non ha a che fare con la «messa in scena dello sguardo»<sup>2</sup>, ma piuttosto con il tentativo di dare forma a degli spazi in cui si possa fare esperienza delle presenze che affiancano il nostro stare sulla terra, siano esse gli animali, il vento, o la luce.

Il progetto concepisce la torre come un dispositivo che consente all'uomo di alleggerire il peso delle proprie orme, sovrapponendo il tracciato del proprio percorso a quelli degli animali che popolano il Parco. La verticalità della torre, il modo puntuale di attaccarsi a terra, appaiono come un invito a farsi da parte, a staccarsi per un attimo dal punto di vista che ci è più familiare, per ritirarsi in uno spazio al di là del quale osservare lo scorrere di dinamiche altre. Questa 'pausa' dalla nostra soggettività in qualche modo permette di superare la dicotomia 'attore-uomo/scena-natura' e di riportare entrambi al ruolo di soggetti compenetrati in un rapporto di reciprocità totale «del tu e dell'io»<sup>3</sup>. Il progetto della torre offre l'occasione di interrogarsi sull'idea del 'doppio' e dell' 'altro', e lo affronta proponendo un rapporto dialettico tra i soggetti. Il tema della sovrapposizione e del reciproco prende forma nel disegno di questo 'osservatorio'.

Impostato su di una piastra di cemento, il sistema parte da due punti distinti: due corpi accolgono due scale autonome che si fronteggiano salendo in direzioni inverse. Salendo si accede a spazi, logge e affacci, da cui ricevere, quando più protetti, quando più esposti, la luce, il vento, il paesaggio. Proseguendo, le scale si avvicinano, tendendo progressivamente l'una all'altra, fino a sbarcare in un piano comune già nel terzo livello, per poi ricongiungersi definitivamente in un'unica rampa, una volta raggiunto il piano più alto del belvedere dove le divergenze delle due vie si sciolgono, fondendosi in unico grande spazio da cui si guadagna la vista del paesaggio.

The proposal is that of a watchtower, a vertical path that offers the visitor a privileged view of the entire park, as far as the eye can see, all the way over the valley to the peaks of the Alps that surround it. The work is an opportunity for the Swiss studio to blend the themes of the ascent and of the view, exploring the sphere of viewpoint architecture which, moving between the permanent and the ephemeral, seems to have recently acquired increased space and recognition, perhaps due the ability these places have to offer unexpected occasions for 'being'<sup>1</sup>. Nowadays, however, the two evocative actions of ascending and gazing, which change the perception of space and generate allusions, seem to have found in these architectures their own and ultimate purpose, made explicit in the close connection with the place.

The construction is the second fact. The typology of the tower carries with it numerous allusions and references to various times and places. As Caminada himself explains, the tower can materialise the will to separation, which can be physical, when it is necessary for purposes of protection, as well as ideal, when it serves as a sign of detachment and superiority. It can be the bastion of a territory or mere fantasy, such as the tree houses of children, or even seductive scenic devices, such as the watchtowers that are widespread in many peri-urban areas, a trend that began long ago when the landscape started to turn into a panorama and the view into a vista, reducing scenic presences to suggestive backdrops for the bourgeois entertainment of an 'outing in the countryside'. Yet Caminada's tower, although avoiding any rhetorical device, seems to carry within it the wish for an additional, symbolic meaning: perhaps the idea of an ascent that is also the possibility of gaining a renewed vision, a clarity that, having left the intricacy of the forest, can only be achieved by a change in point of view; a climb that does not seek separation but which rather reconjoins, placing man once again in the proper scale relationship within a larger context, that of place and landscape. The unfolding of the tower up to its greatest height, as the architect himself points out, has nothing to do with a "mise en scène of the gaze"<sup>2</sup>, but rather with an attempt to shape spaces which allow us to experience the presences that accompany our being on earth, whether they be animals, the wind, or light.

The project conceives the tower as a device that makes it possible for humans to reduce the weight of their own footprints, overlaying the trace of their own path on those of the animals that inhabit the Park. The vertical nature of the tower, the specific way it connects to the ground, is ultimately an invitation to step aside, to detach ourselves for a moment from our most habitual perspective, in order to retreat into a space beyond which to observe the flow of other dynamics. This 'pause' in our own subjectivity somehow allows us to overcome the 'actor-man/scene-nature' dichotomy and to bring both back to their role as interpenetrating subjects in a relationship of total reciprocity between 'the you and the I'<sup>3</sup>.

The project of the tower offers an opportunity to question the idea of the 'double' and of the 'other', which it addresses by proposing a dialectical relationship between the subjects. The themes of overlaying and reciprocity take shape in the design of this 'observatory'. Set on a slab of poured cement, the system initiates from two different points, two bodies that accommodate two independent staircases which face each other as they ascend in opposite directions. Ascending, the visitor gains access to spaces, loggias and viewpoints, where he comes into contact, more or less protected or exposed, with the light, the wind and the landscape. Continuing the ascent, the staircases gradually draw closer to each other, until reaching a common plane as soon as the third level, and finally connecting in a single ramp at the highest floor of the watchtower, where the differences in their paths dissolve, finally merging into one

La reciprocità del 'tu e dell'io' trova espressione ancora in un'altra sovrapposizione: se lo spazio interno è riservato all'uomo, l'involucro della torre è sede di tane e nidi per gli animali.

Pensata come un'architettura estremamente pragmatica, sviluppata come un oggetto semplice, forse addirittura effimera nella sua funzione, realizzata a partire da materiali locali, secondo la sensibilità del suo progettista, la torre di Goldau restituisce l'idea di un'architettura profonda nel pensiero.

È ancora un sistema binario quello su cui si bilanciano gli elementi costitutivi di questa architettura: da una parte lo scheletro resistente pensato in legno lamellare, fatto per rispondere in modo elastico ai notevoli carichi della struttura e alle forze dei venti che la sollecitano; dall'altra il rivestimento leggero, realizzato con un sistema di assi di legno giustapposte e posate secondo una tecnica desunta direttamente dalla tradizione delle architetture rurali. Lo spazio così composto risulta compatto e avvolgente per l'omogeneità dei materiali di struttura e involucro, ma leggerissimo e dinamico tanto per la soluzione delle scale a giorno sorrette dal sistema non simmetrico della trave sottostante e dal cosciale che funge anche da parapetto, quanto per la soluzione dei listelli di rivestimento, ancorati alla struttura principale tramite un sistema di travicelli e montati secondo la linea inclinata del corpo scala.

Tutto il progetto è un ragionamento sulla materia, altro dato di realtà; l'opera è l'occasione di un esperimento, di una manipolazione del materiale come avrebbe potuto pensarla Aalto, esperimento portato alle sue estreme potenzialità espressive; è l'approfondimento di una tecnica costruttiva tradizionale condotta fino al massimo delle sue possibilità, della sua attualità svincolata dalla dimensione del folklore.

«L'involucro è tessuto come un abito», dice l'architetto grigione. Le assi di legno naturale vengono affiancate le une alle altre, ancorate alla struttura, combinate per lasciare spiragli tra le fughe, così che l'interno si intuisce già prima di entrare, e da dentro, il paesaggio è restituito frammentato attraverso un diaframma che traspira luce e aria.

Alcune delle riflessioni di Caminada fanno spesso riferimento alle opere di Giacometti. Quel tendere al compimento senza mai davvero raggiungerlo, quel tornare indietro per ricominciare e ripetere l'operazione compositiva sempre simile a se stessa ma sempre diversa che caratterizza l'opera dello scultore, attraggono l'interesse dell'architetto che vede in quel 'tendere' la possibilità di coltivare un dubbio, di trovare un punto di incontro tra soggettivo e oggettivo, tra l'io e l'altro, maturando la consapevolezza di potersi approssimare alla realtà solo come a un fatto che non è fisso, attraverso uno strumento che a sua volta fisso non è, come il progetto di architettura. Nella Torre di Goldau, forse qualcosa di Giacometti affiora anche in quel modo di apporre il materiale su di uno scheletro, per dar forma alla figura attraverso la ripetuta e controllata stratificazione di un materiale. Il luogo dell'intervento è il risultato di un accidente della storia dove la dialettica tra uomo e natura ha infine rifondato un rinnovato equilibrio di cui l'imponente corpo di legno si fa custode, instaurando una relazione tra sé e le presenze di questo luogo e invitando a mettersi in ascolto di quel 'segreto' che si cela nei vecchi boschi.

<sup>1</sup> Si richiama l'opera di Tscholl in Alto Adige dove, come in altre architetture in tutto il mondo in bilico tra scultura e architettura, lo sguardo diventa innesco indispensabile per l'evocazione del luogo.

<sup>2</sup> L'autore parla di questo tema nel pamphlet di presentazione del progetto.

<sup>3</sup> Pensiero suscitato nell'architetto svizzero dalla lettura delle opere di Martin Buber, in particolare *Ich und Du* (1923), trad. italiana G. Tosti (a cura di), *L'io e il tu. Il pensiero di Martin Buber*, Studium Edizioni, Roma 2021.

large space from which the whole landscape can be appreciated. The reciprocal relationship of the 'you and I' is also expressed through another overlapping; whereas the path enclosed within is intended for humans, the other, on the outside shell, is devoted to animals: in it there are niches, dens and nests.

Devised as an extremely pragmatic architecture, developed as a simple object, perhaps even ephemeral in its function, and built with local materials in accordance with the sensibility of its designer, the Goldau tower renders the idea of a deeply thought architecture. The constituting elements of this architecture are also based on a binary system; on the one hand the resistant skeleton designed in glued laminated timber, made to respond elastically to the considerable loads of the structure and to the forces of the winds that stress it, and on the other a light cladding, with a system of juxtaposed timber slats laid according to a technique derived directly from the tradition of rural architecture. The resulting space is thus both compact and snug due to the homogeneity of the materials of the structure and envelope, but also very light and dynamic thanks to the solution of the open stairs supported by the non-symmetrical system of the underlying beam and of the stringer which also serves as railing, as well as to that of the cladding slats, anchored to the main structure through a system of rafters, mounted following the inclination of the staircase.

The whole project is a reflection on matter, which is another fact of reality; the work is an opportunity for an experiment, a manipulation of the material, as Aalto might have imagined it, taken to its extreme expressive potential; it is the in-depth exploration of a traditional building technique carried to the utmost extent of its possibilities, of its actuality, freed from the dimension of folklore.

"The envelope is woven like a garment", says the architect from the Graubünden; natural timber boards are placed side by side, anchored to the structure, arranged so as to leave slits between the joints, so that the interior can be sensed even before entering, whereas the landscape is perceived from within in a fragmented manner through a diaphragm that breathes light and air.

Some of Caminada's reflections refer to Giacometti's works; that sense of tending toward completion without ever really reaching it, that going back in order to begin again and repeat the compositional operation in ways which are similar, yet always different that characterises the sculptor's work, appeals to the architect, who identifies in that 'tending' the possibility of cultivating a doubt, of finding a middle ground between the subjective and the objective, between the I and the other, developing the awareness of being able to approach reality only as a fact that is not fixed, through a tool, such as the architectural project, that is not fixed either. Perhaps something of Giacometti surfaces too in the Goldau tower, in that way of applying material to a skeleton, of shaping the figure through the repeated and careful layering of a material.

The place of the intervention is the result of an accident of history where the dialectic relationship between man and nature has finally refounded a new equilibrium, of which the imposing timber structure becomes the custodian, establishing a relationship between itself and the presences of this place and inviting us to listen the the 'secret' that is concealed in the old woods.

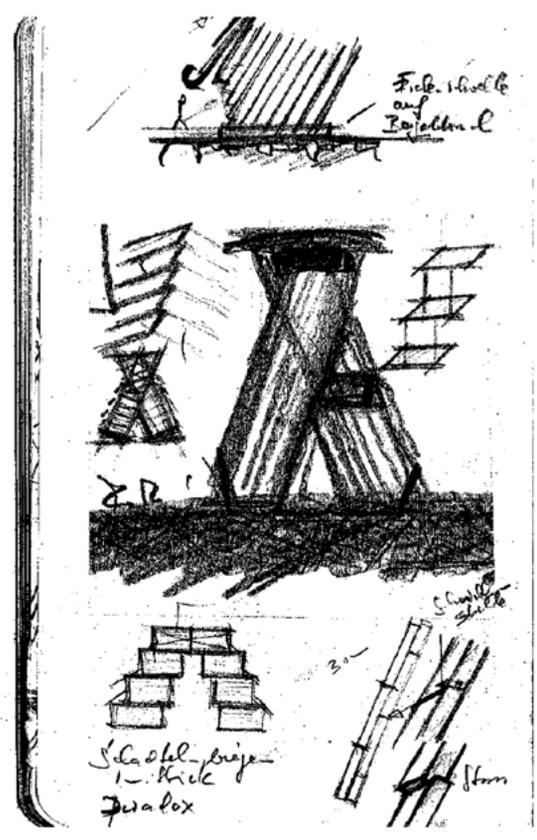
*Translation by Luis Gatt*

<sup>1</sup> Reference is made to Tscholl's work in South Tyrol in which, as in other architectures throughout the world that are caught midway between sculpture and architecture, the gaze becomes an indispensable trigger for the evocation of place.

<sup>2</sup> The author discusses this issue in the project's presentation pamphlet.

<sup>3</sup> A thought which arose in the Swiss architect through the reading of the works of Martin Buber, in particular *Ich und Du*, 1923, Italian translation by G. Tosti (ed.), *L'io e il tu. Il pensiero di Martin Buber*, Studium Edizioni, Rome 2021.









The reading, both in terms of history and analogy, of the Gotthard Pass, is the inevitable starting point of Miller & Maranta's design for the renovation of the Old St. Gotthard Hospice. The architects entrust the morphological redefinition, expressiveness and symbolic content of the Hospice to the design of the roof, pitched and with an atypical geometrical shape, thus generating a ramification of meanings that lead the architecture toward unexpected interpretations.

# Miller & Maranta Architekten

## Rinnovo e ampliamento del Vecchio Ospizio San Gottardo, Svizzera Renovation and expansion of the Old St. Gotthard Hospice, Switzerland

*Francesca Privitera*

L'ultimo passo dipende dal primo. Non credere di essere arrivato solo perché scorgi la cima. Sorveglia i tuoi piedi, assicura il tuo prossimo passo, ma che questo non ti distraiga dal fine più alto. Il primo passo dipende dall'ultimo<sup>1</sup>.

Nel 2005 la Fondazione Pro San Gottardo bandisce un concorso con la finalità di ridare al Vecchio Ospizio San Gottardo, in disuso dal 1971, la funzione che gli era propria, quella di offrire ospitalità ai passanti<sup>2</sup>. Il progetto prescelto dalla giuria è dello studio Quintus Miller & Paola Maranta<sup>3</sup>.

Nella ricostruzione dell'Ospizio (2008-2010) riconosciamo quella volontà, sempre richiamata dai due progettisti, di astrarre e sintetizzare nel progetto d'architettura l'essenza e il significato più profondo del luogo, a partire dall'individuazione dei suoi elementi più importanti<sup>4</sup>. Astrazione e sintesi che nel progetto di rinnovamento dell'Ospizio sono discusse all'interno di una costante oscillazione tra Storia e analogia<sup>5</sup>.

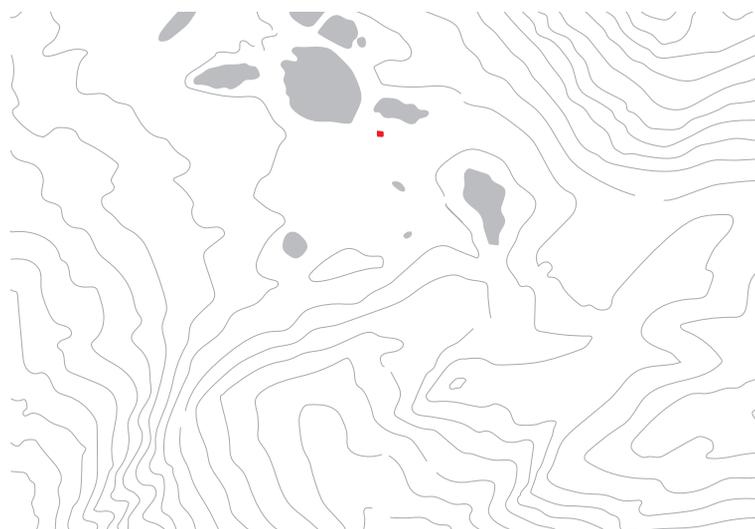
Il luogo, infatti, per Miller e Maranta, è un palinsesto sul quale leggere le tracce di scritture sovrapposte nel tempo, interpretate come memoria della cultura umana, ma che al contempo coinvolge emozionalmente come la lettura di un testo letterario<sup>6</sup>, suscitando ricordi personali, connessioni, relazioni e analogie con altri luoghi<sup>7</sup>. Ed è proprio in quest'ultima caratteristica che risiede, spiegano i progettisti, la singolarità del Passo del San Gottardo. Un luogo che nonostante sia visceralmente legato alla memoria collettiva elvetica non ha un'immagine identitaria evidente e per questo è particolarmente aperto a letture e interpretazioni personali<sup>8</sup>.

The last step depends on the first. Do not believe you have arrived only because you can see the summit. Watch your feet, secure your next step, but do not allow this to distract you from the higher goal. The first step depends on the last<sup>1</sup>.

In 2005, the Pro San Gottardo Foundation announced a competition aimed at the restoration of the Old St. Gotthard Hospice, which had been vacant since 1971, so as to bring it back to its former function of offering hospitality to wayfarers<sup>2</sup>. The design chosen by the jury was that of the studio of Quintus Miller & Paola Maranta<sup>3</sup>.

In the reconstruction of the Hospice (2008-2010), we recognise the wish that the two architects always evoke to abstract and synthesise in the architectural project the essence and deeper meaning of the place, beginning with the identification of its most important elements<sup>4</sup>. Abstraction and synthesis which in the renovation project for the Hospice are addressed in a constant oscillation between history and analogy<sup>5</sup>.

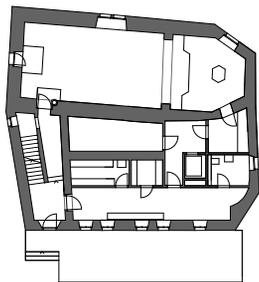
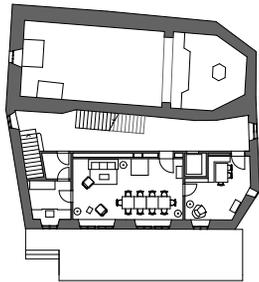
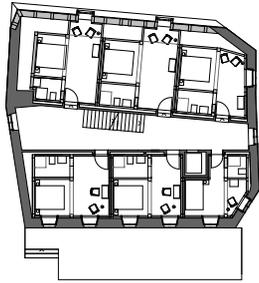
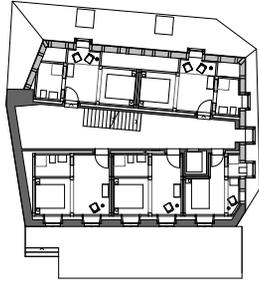
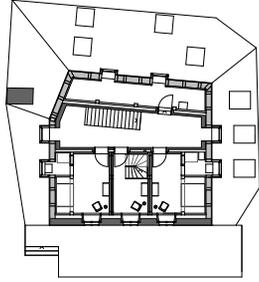
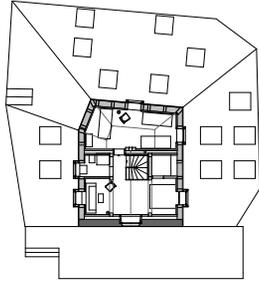
For Miller and Maranta, the place is in fact a palimpsest on which to read the layers of traces over time, interpreted as the memory of human culture, but which at the same time emotionally engages like the reading of a literary text<sup>6</sup>, stirring personal memories, connections, relations and analogies with other places<sup>7</sup>. And it is precisely in this last trait that lies, the architects explain, the unique nature of the Gotthard Pass. A place which, although passionately linked to the collective memory of the Swiss, has no discernible identity image and is therefore particularly open to personal readings and interpretations<sup>8</sup>.



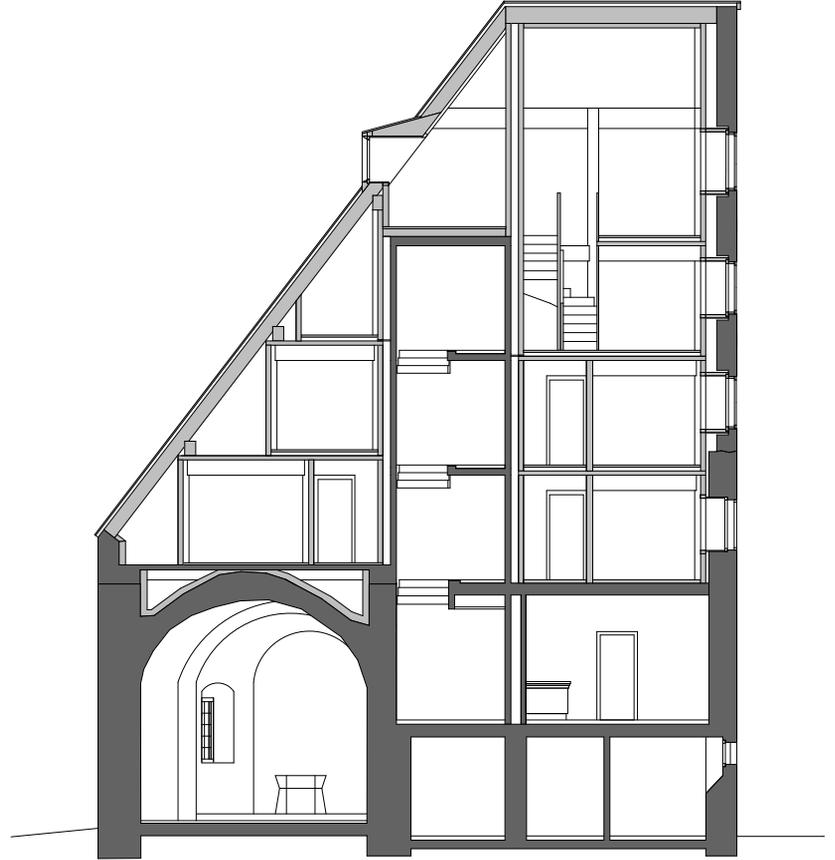
0 100 200m







0 2 4m

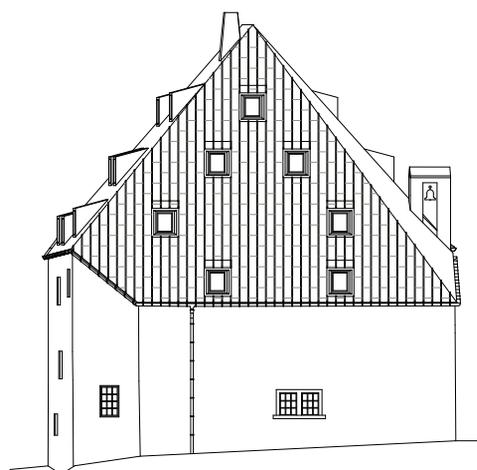


0 1 2 4m

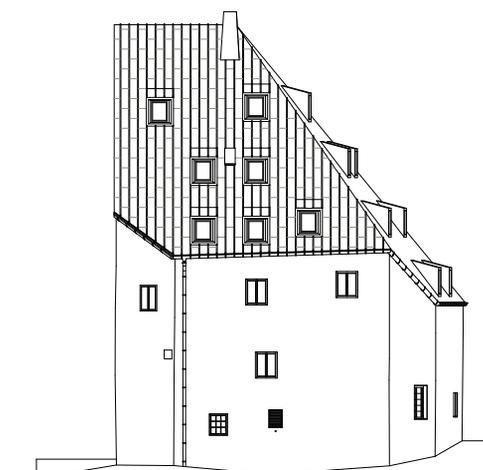


Ospizio San Gottardo  
Passo del San Gottardo, Svizzera  
Committente: Fondazione Pro San Gottardo, Airolo  
Progetto: Miller & Maranta Architekten, Basilea  
Collaboratori: Jean-Luc Von Aarburg,  
Project manager Nils-Holger Haury  
Costruzione: 2008-2010  
Foto: © Ruedi Walti

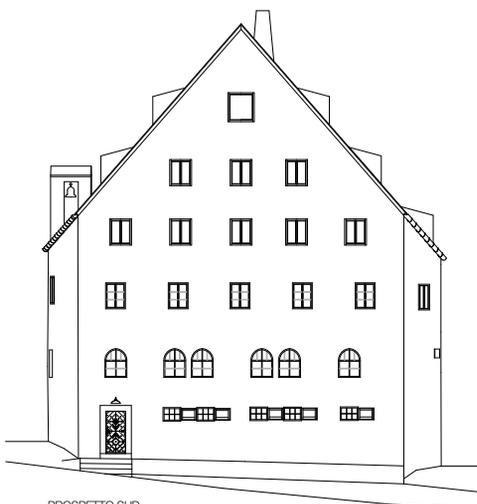
L'autrice ringrazia Quintus Miller, Paola Maranta e Ruedi Walti  
per la gentile concessione dei disegni e delle fotografie.



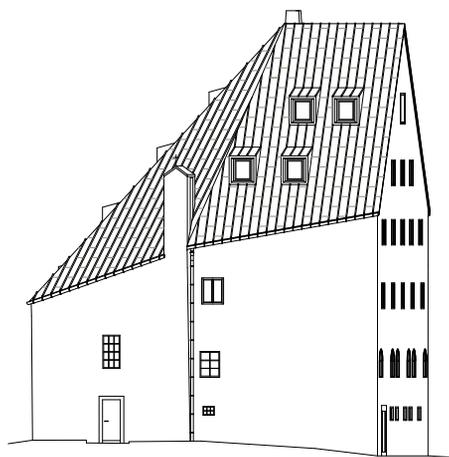
PROSPETTO NORD



PROSPETTO EST



PROSPETTO SUD



PROSPETTO OVEST

0 2 4m





Difatti, tempo storico e tempo atmosferico hanno agito sul valico con guerre, incendi e valanghe causando distruzioni e ricostruzioni che nell'insieme hanno sbiadito l'immagine di questo straordinario scenario sospeso a duemila metri di altitudine, risultato di una storia umana millenaria nutrita di miti, leggende ed errori geografici. La storia del passo si può dire che inizi nella prima metà del XIII secolo quando il Massiccio del Gottardo, fino a quel tempo considerato un ostacolo invalicabile al centro delle «*infames frigoribus Alpes*»<sup>9</sup>, diviene una porta schiusa verso il Sud, una soglia geografica, culturale e simbolica aperta su due mondi, quello germanico e quello latino, ufficializzata dalla consacrazione a San Gottardo di una cappella preesistente (1230 circa) e dalla costruzione dell'Ospizio (1237)<sup>10</sup>. Da quel tempo il passo è stato teatro dell'avvicinarsi di un'umanità in transito tra nord e sud Europa, pellegrini, viandanti, someggiatori, mercanti e intellettuali<sup>11</sup> che giunti in cima al valico trovavano un umile, ma spesso salvifico riparo prima di riprendere il viaggio. Al contempo il passo del San Gottardo suscita analogie con altri valichi alpini, con altri ospizi, con altre storie di ospitalità, con altri modi di abitare la montagna che nell'insieme definiscono, come scrive Aldo Rossi, «un campo di probabilità, di definizioni»<sup>12</sup> che rimandandosi l'una all'altra consentono di approssimarsi alla 'cosa'. L'analogia, quindi, al pari della Storia, diviene un vero e proprio strumento di analisi e conoscenza nella misura in cui permette di stabilire relazioni con altri contesti che, parafrasando Renè Daumal, autore de *Le Monts Analogues, roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques*, pur avendo poco in comune con l'oggetto da studiare tuttavia rispettano certe relazioni che, appunto, costituiscono la 'cosa da conoscere'<sup>13</sup>.

Ed è da questa complessità analitica e culturale, nella quale coscienza collettiva e memoria personale si annodano, che ha origine la *Stimmung*<sup>14</sup> del progetto di Miller e Maranta. Il loro intervento, infatti, è come un'ulteriore voce che si aggiunge in un coro, si pone in ascolto, si accorda e si intona con precisione alle altre voci del contesto. Tale adeguatezza, non solo nei confronti del luogo ma anche della contemporaneità, è raggiunta tramite un progetto di loosiana semplicità, nella scelta di assegnare al solo gesto architettonico del 'coprire' la ridefinizione morfologica, l'espressività e il contenuto simbolico dell'Ospizio. Un edificio 'semplice', dunque, ma straordinariamente eloquente nella misura in cui, come direbbe Vittorio Gregotti, costruisce «la propria immagine come tensione superficiale della complessità»<sup>15</sup>. Infatti, per Miller e Maranta, la semplicità non è una scelta formale a priori, bensì un risultato raggiunto tramite una ricerca progettuale costantemente sospinta verso un'architettura la cui chiarezza non annulla le complicazioni originarie, ma le mantiene in latenza. Sotto la sapiente piegatura delle falde di un tetto dalla geometria atipica, che suscita in noi ricordi apparentemente inconciliabili, dalle case alpine di Heinrich Tessenow a reminiscenze espressioniste, Miller e Maranta raccolgono i due edifici originali, la cappella e l'Ospizio, che dopo numerosi ampliamenti e ricostruzioni<sup>16</sup> erano stati accorpati (1905). Attraverso questa sintetica mossa progettuale l'incoerente volumetria originaria è mutata in un compatto ma non rigido poliedro la cui semplice monumentalità è in sintonia con il paesaggio alpino, e la cui geometria si 'intona' alla vicina stereometrica stalla ottagonale<sup>17</sup>. La linea di gronda del tetto segue il perimetro irregolare della pianta poligonale. La falda esposta a nord scende ripida sul prospetto tergale, per poi risalire lungo i fronti laterali, su quello est include il campanile della cappella che si accorda con gli abbaini che caratterizzano il tetto, per convergere, infine, in un

Historical and atmospheric time have, in fact, left their mark on the pass through wars, fires and avalanches, causing destruction and reconstructions that together have faded the image of this extraordinary scenery suspended at an altitude of two thousand meters, which in turn results from a millenary human history fed by myths, legends and geographical errors. The history of the pass can be said to begin during the first half of the 13th century when the Gotthard Massif, until then considered an insurmountable obstacle at the centre of the "*infames frigoribus Alpes*"<sup>9</sup>, became instead the gateway to the South, a geographical, cultural and symbolic threshold open to two worlds, the Germanic and the Latin, formalised by the consecration of a pre-existing chapel to St. Gotthard (c. 1230) and the construction of the Hospice in 1237<sup>10</sup>. Since then, the pass has been the scene of the passage of human beings in transit between northern and southern Europe, pilgrims, wayfarers, muleteers, merchants and intellectuals<sup>11</sup> who, having reached the pass, would find a humble but often life-saving shelter before continuing their journey.

At the same time, the St. Gotthard pass evokes analogies with other Alpine crossings, with other refuges, with other tales of hospitality, with other ways of inhabiting the mountains that collectively determine, in the words of Aldo Rossi, "a field of probabilities, of definitions"<sup>12</sup> which, referring back to each other, make it possible to approach the 'thing'. Analogy, therefore, like history, becomes an actual tool of analysis and knowledge insofar as it allows establishing connections with other contexts that, paraphrasing René Daumal, author of *Le Mont Analogue, roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques*, while having little in common with the object under analysis nevertheless respect certain relationships which, in fact, constitute the 'thing to be known'<sup>13</sup>. It is from this analytical and cultural complexity, in which collective consciousness and personal memory are intertwined, that the *Stimmung*<sup>14</sup> of Miller and Maranta's project originates. Their intervention, in fact, is like a voice that adds itself to a choir, listening, tuning in, and harmonising with the other voices in the context. This adapting, not only to the place but also to the present, is achieved through a project of Loosian simplicity, and specifically in the choice to entrust the morphological redefinition, expressiveness and symbolic content of the Hospice to the sole architectural gesture of 'covering'. A 'simple' building, in other words, yet extraordinarily eloquent, to the extent that, as Vittorio Gregotti would say, it builds "its own image as a surface tension of complexity"<sup>15</sup>. In fact, for Miller and Maranta, simplicity is not an a priori formal choice, but rather a result attained through a design research that is constantly impelled toward an architecture whose clarity does not erase the original complexities, but keeps them latent.

Under the skilful folding of the pitches of a roof with an atypical shape, that evokes in us apparently irreconcilable memories, from Heinrich Tessenow's Alpine houses to Expressionist echoes, Miller and Maranta bring together the two original buildings, the chapel and the Hospice, which after numerous expansions and reconstructions<sup>16</sup> had been merged in 1905. Through this concise design device the incoherent original volumetry was transformed into a compact, yet non-rigid, polyhedron whose simple monumentality is consistent with the Alpine landscape, and whose geometrical shape 'matches' the nearby stereometric octagonal stables<sup>17</sup>.

The eaves of the roof follow the irregular perimeter of the polygonal plan. The north-facing pitch descends steeply onto the rear front, then rises along the side fronts, while the east front includes the belfry of the chapel, which matches the dormers, and finally converges in a steep double pitch on the main south-oriented façade. The façade culminates in a gable, already present in the original building, but now higher and more acute, vaguely echo-

ripido doppio spiovente sul fronte principale volto a Sud. Qui il prospetto culmina con un timpano, già presente nell'edificio originario, ma ora più alto e più aguzzo, vagamente gotico, caratterizzato al centro da una finestra quasi quadrata. Una leggera variazione dell'intonaco e il diverso disegno delle finestre, quadrangolari quelle di progetto e a tutto sesto le preesistenti, raccontano l'innesto tra le antiche fondamenta dell'Ospizio e la sopraelevazione di Miller e Maranta, narrano il passaggio, ma soprattutto la continuità tra passato e presente. Al contempo, riunendo sotto lo stesso tetto lo spazio sacro della cappella – luogo della devozione – e quello laico dell'Ospizio – luogo del ristoro – Miller e Maranta suggeriscono il senso di quella primitiva ospitalità religiosa che coniugava assistenza spirituale e conforto fisico, dando riparo ai pellegrini che giungevano in cima al passo stremati nell'anima e nel corpo.

La geometria del tetto, complessa nella sua immagine volumetrica, è distillata in un disegno 'elementare' nelle sezioni. In quella trasversale la falda scende ripida ad accogliere la cappella, mentre nella sezione longitudinale il disegno della copertura è prosciugato fino ad essere ricondotto all'immagine di una tenda. Le due ampie falde a spiovente ci evocano le architetture di quel popolo nomade che nel medioevo iniziò a risalire i versanti del Massiccio per poi dirigersi verso sud<sup>18</sup>, insediandosi a quote fino ad allora ritenute inabitabili. La copertura, con gli abbaini che illuminano le camere per gli ospiti con l'alcova per il letto rivestite in legno, insieme alla *Stube*, fulcro fisico della casa e simbolo della famiglia nella tradizionale *Gotthardhause*, ci evocano ora l'intimità domestica.

La copertura a spiovente, come in un'arcaica capanna contadina, ma rivestita in lastre di piombo come certi monumenti delle città del nord Europa, concilia il 'senso della casa', come luogo che accoglie e protegge, con il 'senso del monumento', come testimonianza di memorie collettive.

In conclusione, l'Ospizio San Gottardo di Miller e Maranta invero una ramificazione di significati che conducono l'architettura verso interpretazioni non scontate, rappresenta il tempo presente partendo dalla conoscenza del passato ed è il fondamento per un tempo futuro: l'ultimo passo dipende dal primo, il primo passo dipende dall'ultimo.

<sup>1</sup> R. Daumal, *Il Monte Analogo: Romanzo di avventure alpine non euclidee e simbolicamente autentiche*, Adelphi Edizioni, Milano 2020, pp. 129-130, (ed. orig. 1952). La citazione è tratta da uno scritto di Daumal che non è presente nell'edizione originale.

<sup>2</sup> Cf. A. Caruso, *L'architettura delle Alpi. Mandato di studio parallelo per il Vecchio Ospizio San Gottardo*, in «Archi: rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica» n. 1, 2006.

<sup>3</sup> Lo studio Quintus Miller & Paola Maranta fondato nel 1994 ha sede a Basilea. Dal 2013 è partner dello studio Jean-Luc Von Aarburg.

<sup>4</sup> Cf. E. Lapiere, *L'Architecture comme substrat de la memoire. Conversation avec Quintus Miller et Paola Maranta*, in «Moniteur architecture AMC», n. 114, 2001, pp. 68-70; F. Tranfa, *Homo Faber. Una conversazione con Quintus Miller, Paola Maranta e Jean-Luc von Aarburg*, in «Casabella», n. 885, 2018; A. Ruinelli, *Progettare la «Stimmung»*, dialogo tra Quintus Miller e Armando Ruinelli, in «Archalp», n. 5, 2020.

<sup>5</sup> In particolare sull'insegnamento di Aldo Rossi alla ETH di Zurigo cfr. E. Lapiere, cit.; A. Ruinelli, cit.

<sup>6</sup> Sulla relazione tra testo letterario e architettura: F. Tranfa, cit.

<sup>7</sup> E. Lapiere, cit.

<sup>8</sup> Cf. P. Maranta, Q. Miller, J.-L. Von Aarburg, *Il passo come collezione di curiosità culturali*, in M. Hanak (a cura di) *Vecchio Ospizio San Gottardo. La ricostruzione dell'Ospizio sul passo da parte di Miller & Maranta*, Park Books, Zürich 2012.

<sup>9</sup> L'espressione è di Publio Cornelio Tacito.

<sup>10</sup> Cf. C. Splitter, *Il Gottardo*, Armando Dadò Editore, Locarno 2017, (ed. orig. 1897).

<sup>11</sup> Illustri personaggi hanno attraversato il passo, tra questi: Johann Wolfgang Goethe, William Turner, Jakob Ludwig Felix Mendelssohn, Arthur Rimbaud.

<sup>12</sup> A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 115.

<sup>13</sup> R. Daumal, cit.

<sup>14</sup> *Stimmung*, spiega Miller, è un termine germanico che si riferisce allo spazio ma anche all'accordare uno strumento. Vedi R. Ruinelli, cit.

<sup>15</sup> V. Gregotti, *Tre forme di architettura mancata*, Einaudi, Torino 2010, p.115.

<sup>16</sup> Per una esaustiva ricostruzione cronologica: M. Hanak, cit.

<sup>17</sup> Gli altri edifici sul passo oltre a quelli citati nel testo: l'ex stazione di sosta, oggi sede del Museo San Gottardo; l'ex albergo Monte Prosa, oggi hotel San Gottardo; l'ex stalla attigua all'albergo, oggi Ostello della gioventù.

<sup>18</sup> Cf. E. Rizzi, *Walser. Gli uomini della montagna*, Ed. Fondazione Enrico Monti, Novara 1981.

ing a Gothic style, characterised by an almost square window in its centre. A slight variation in the plaster and the different design of the windows, those of the project design quadrangular, while the previous ones were and round-arched, narrate the grafting between the ancient foundations of the Hospice and Miller and Maranta's addition, as well as the passage, but especially the continuity, between the past and the present. At the same time, by bringing together under the same roof the sacred space of the chapel – a place of devotion – and the secular space of the Hospice – a place of rest – Miller and Maranta recreate the sense of that primitive religious hospitality that combined spiritual assistance and physical comfort, offering shelter to pilgrims who arrived at the pass exhausted both in body and soul.

The complex geometry of the roof is distilled into an 'elementary' design in the sections. The pitch descends steeply to accommodate the chapel in the transverse section, while the design of the roof is thinned down into the image of a tent in the longitudinal section. The two broad sloping pitches evoke the architecture of nomadic people, who during the Middle Ages ascended the slopes of the Massif and then headed south<sup>18</sup>, settling at elevations previously considered as uninhabitable. The roof, with its dormers illuminating the guest rooms and their wood-paneled bed alcoves, together with the *Stube*, which is the material fulcrum of the house and the symbol of the family in the traditional *Gotthardhause*, now evoke for us a domestic intimacy.

The pitched roof, as in an archaic peasant hut, yet clad in lead slabs as some monuments in northern European cities are, reconciles the 'sense of the house', as a place that welcomes and protects, with the 'sense of the monument', as a testimonial to collective memories.

In conclusion, Miller and Maranta's St. Gotthard Hospice generates a ramification of meanings that lead the architecture toward unexpected interpretations, which represents the present time based on knowledge of the past, while also being the foundation for the future: the last step depends on the first, the first step depends on the last.

Translation by Luis Gatt

<sup>1</sup> R. Daumal, *Il Monte Analogo: Romanzo di avventure alpine non euclidee e simbolicamente autentiche*, Adelphi Edizioni, Milano 2020, pp. 129-130, (originally published in 1952). The quote is from a text by Daumal that is not included in the original edition.

<sup>2</sup> Cf. A. Caruso, *L'architettura delle Alpi. Mandato di studio parallelo per il Vecchio Ospizio San Gottardo*, in «Archi: rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica», n. 1, 2006.

<sup>3</sup> Quintus Miller & Paola Maranta's studio, founded in 1994 is based in Basel. Jean-Luc Von Aarburg has been a partner since 2013.

<sup>4</sup> Cf. E. Lapiere, *L'Architecture comme substrat de la memoire. Conversation avec Quintus Miller et Paola Maranta*, in «Moniteur architecture AMC», n. 114, 2001, pp. 68-70; F. Tranfa, *Homo Faber. Una conversazione con Quintus Miller, Paola Maranta e Jean-Luc von Aarburg*, in «Casabella», n. 885, 2018; A. Ruinelli, *Progettare la «Stimmung»*, dialogo tra Quintus Miller e Armando Ruinelli, in «Archalp», n. 5, 2020.

<sup>5</sup> In particular concerning Aldo Rossi's teaching at the ETH in Zürich: E. Lapiere, Op. cit.; A. Ruinelli, Op. cit.

<sup>6</sup> On the connection between literary text and architecture: F. Tranfa, Op. cit.

<sup>7</sup> E. Lapiere, Op. cit.

<sup>8</sup> Cf. P. Maranta, Q. Miller, J.-L. Von Aarburg, *Il passo come collezione di curiosità culturali*, in M. Hanak (ed.), *Vecchio Ospizio San Gottardo. La ricostruzione dell'Ospizio sul passo da parte di Miller & Maranta*, Park Books, Zürich 2012.

<sup>9</sup> In the words of Publius Cornelius Tacitus.

<sup>10</sup> Cf. C. Splitter, *Il Gottardo*, Armando Dadò Editore, Locarno 2017, (originally published in 1897).

<sup>11</sup> Illustrious personalities traversed the pass, among which: Johann Wolfgang Goethe, William Turner, Jakob Ludwig Felix Mendelssohn, and Arthur Rimbaud.

<sup>12</sup> A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milan 1999, p. 115.

<sup>13</sup> R. Daumal, Op. cit.

<sup>14</sup> *Stimmung*, Miller explains, is a German term that refers to space, but also to the tuning of an instrument. See R. Ruinelli, Op. cit.

<sup>15</sup> V. Gregotti, *Tre forme di architettura mancata*, Einaudi, Turin 2010, p.115.

<sup>16</sup> For a detailed chronological reconstruction: M. Hanak, Op. cit.

<sup>17</sup> The other buildings on the pass, in addition to those mentioned in the text, are: the former rest station, now home to the St. Gotthard Museum; the former Monte Prosa Hotel, now the St. Gotthard Hotel; and the former stables adjacent to the hotel, which now accommodate the Youth Hostel.

<sup>18</sup> Cf. E. Rizzi, *Walser. Gli uomini della montagna*, Ed. Fondazione Enrico Monti, Novara 1981.

p. 53

Vista dell'Ospizio San Gottardo da Nord-Ovest

Foto©Ruedi Walti

Planimetria generale, da M. Hanak (a cura di), *Umbau des Hospizes auf dem Gotthardpass durch Miller & Maranta, Zürich 2012, p. 43, ridisegnata da E. Menicagli*

pp. 54-55

Veduta dell'Ospizio San Gottardo da Nord

Foto©Ruedi Walti

pp. 56-57

Piante delle sei quote e sezione dell'Ospizio San Gottardo

Vista da Sud dell'Ospizio San Gottardo

Foto©Ruedi Walti

pp. 58-59

Prospetti dell'Ospizio San Gottardo

Vista Nord-Est dell'Ospizio San Gottardo

Foto©Ruedi Walti

p. 62

Vista interna di una delle camere da letto

Foto©Ruedi Walti

p. 63

Vista interna della camera da letto all'ultimo piano

Foto©Ruedi Walti





With their designs for the Spaziu Martinum, a square/theatre open to the view of the Tyrrhenian Sea connecting the upper part of the city of Bastia to its old port, and the Aldilonda, an aerial promenade cantilevering along the walls of the old citadel, Isabelle Buzzo and Jean-Philippe Spinelli end up sublimating the matter and spirit of the city and Corsica as a whole, quoting – perhaps unconsciously – sequences and shots from an old film that Luis Buñuel shot in the city in 1955.



# Buzzo-Spinelli Architecture

## Disegno degli spazi aperti per la città di Bastia, Francia Open space design for the city of Bastia, France

Andrea Volpe

Seul le cristal peut analogiquement donner une idée tant de la luminosité de ce film que du montage à facettes dont l'a pourvu Marguerite Renoir. Seul ce film pouvait, comme le cristal, réunir en une seule flamme la gamme infinie d'éclairages qui lui venaient de tous les horizons.

André S. Labarthe, «Les Cahiers du cinéma», Juin 1956

Reduce dal successo internazionale dei film girati in Messico<sup>1</sup>, Luis Buñuel torna a lavorare in Francia per la prima volta dopo il capolavoro surrealista *L'âge d'or* (1930) e in Europa dopo il realista *Las hurdes* (1932), crudo documentario sulla miseria delle remote campagne di Spagna.

*Cela s'appelle l'aurore* (1955) è un'importante co-produzione franco-italiana tratta dall'omonimo romanzo di Emmanuel Roblès la cui sceneggiatura doveva essere affidata in un primo momento a Jean Génét.

Considerato dalla critica il meno riuscito dei film del regista, quest'opera è stata recentemente riscoperta e rivalutata.

La feroce critica alle convenzioni e dei riti della borghesia, cifra costante nella produzione del regista spagnolo, questa volta è declinata sulla storia di un medico idealista e socialmente impegnato, arrivato in Corsica dal Continente assieme ad un'annoiata consorte borghese che mal sopporta l'idea di vivere in una Bastia provinciale, ancora segnata da una profonda miseria. Luogo centrale del film è la quinta urbana che avvolge U Vechju Portu, ad un tempo fondale e spettatore della vicenda.

È in questa sorta di teatro all'italiana a cielo aperto che Buñuel segue fin dalla prima sequenza la moglie del medico nell'alluci-

Seul le cristal peut analogiquement donner une idée tant de la luminosité de ce film que du montage à facettes dont l'a pourvu Marguerite Renoir. Seul ce film pouvait, comme le cristal, réunir en une seule flamme la gamme infinie d'éclairages qui lui venaient de tous les horizons.

André S. Labarthe, Les Cahiers du cinéma, June 1956

Fresh from the international success of the films shot in Mexico<sup>1</sup>, Luis Buñuel returned to work in France for the first time since his Surrealist masterpiece *L'âge d'or* (1930) and in Europe after the realist *Las Hurdes* (1932), a crude documentary on the misery of Spain's remote rural areas.

*Cela s'appelle l'aurore* (1955) is an important French-Italian co-production based on the novel of the same title by Emmanuel Roblès, the screenplay for which was originally to be entrusted to Jean Génét.

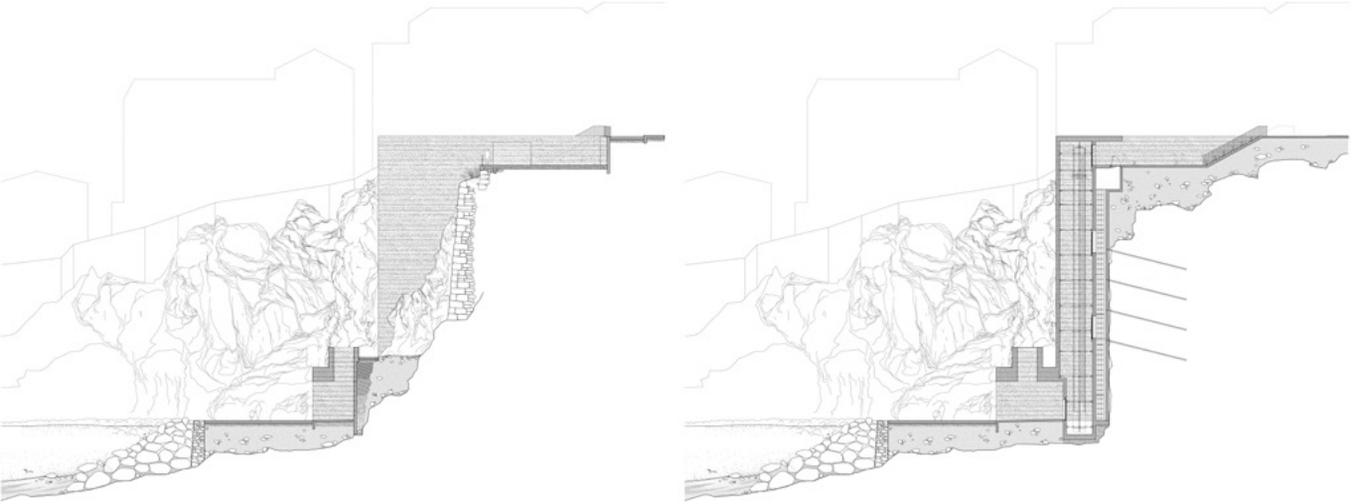
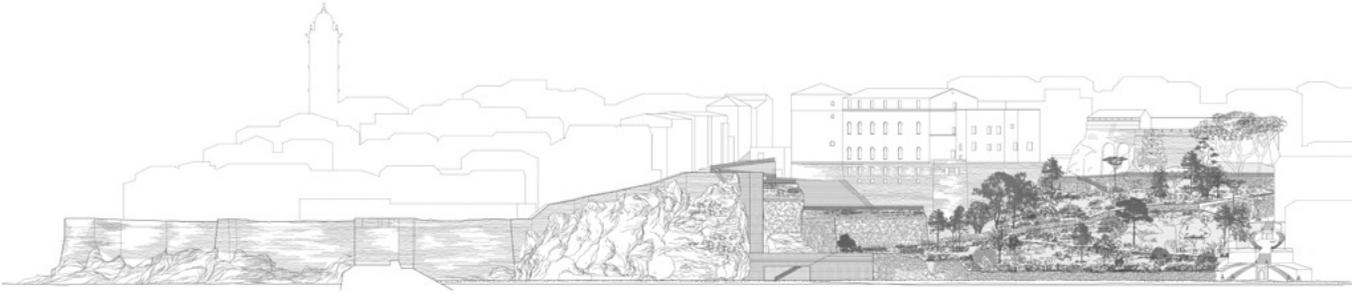
Considered by critics as the least successful of the director's films, this work has been recently rediscovered and revalued.

The fierce critique of the conventions and rituals of the bourgeoisie, a constant feature in the Spanish director's work, is utilised on this occasion to tell the story of an idealistic and socially committed doctor, who has arrived in Corsica from the mainland along with his bored bourgeois wife, who resents the idea of living in provincial Bastia, a city still deeply marked by misery.

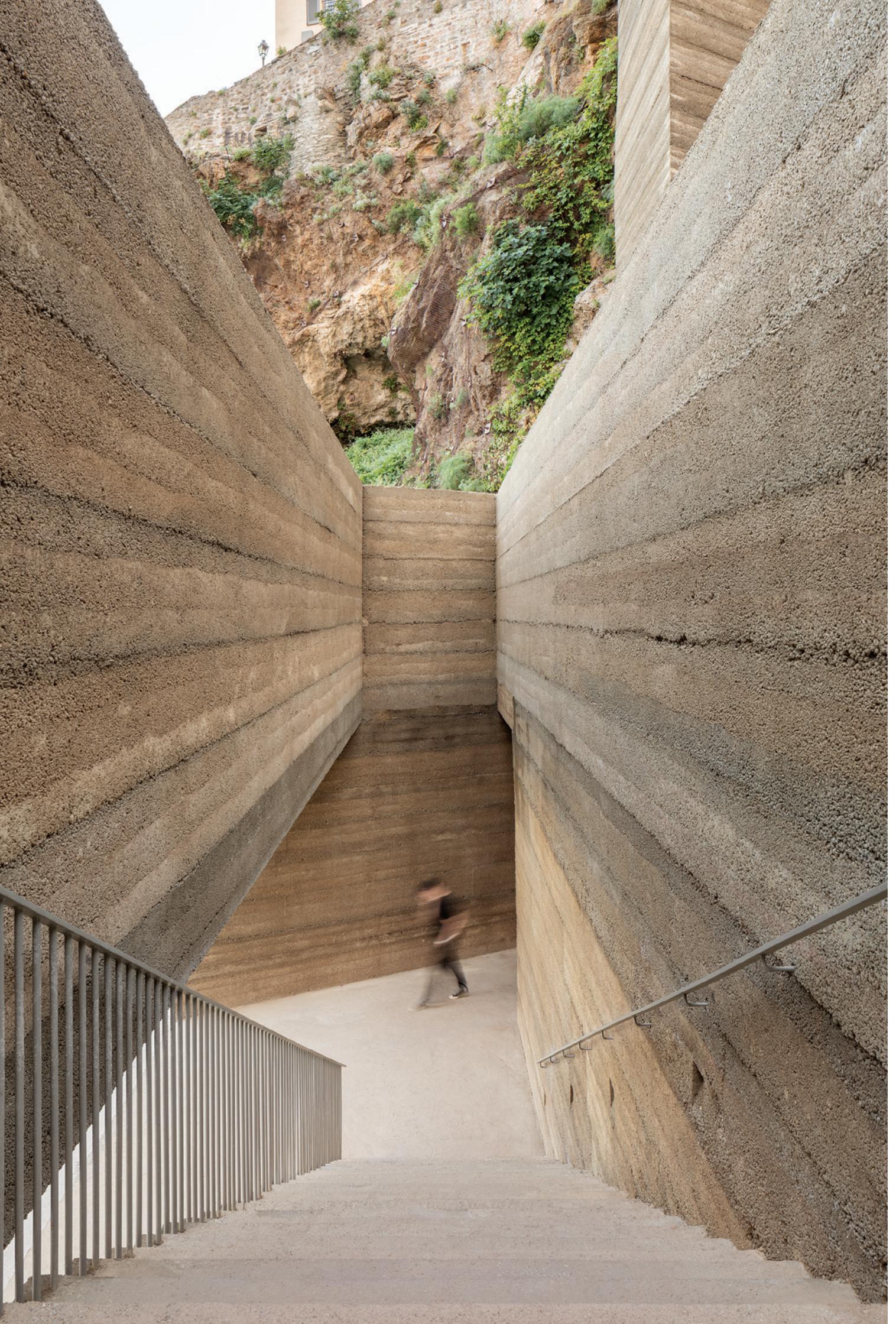
The central place of the film is the urban setting around U Vechju Portu, which is both the backdrop to the film and a spectator.

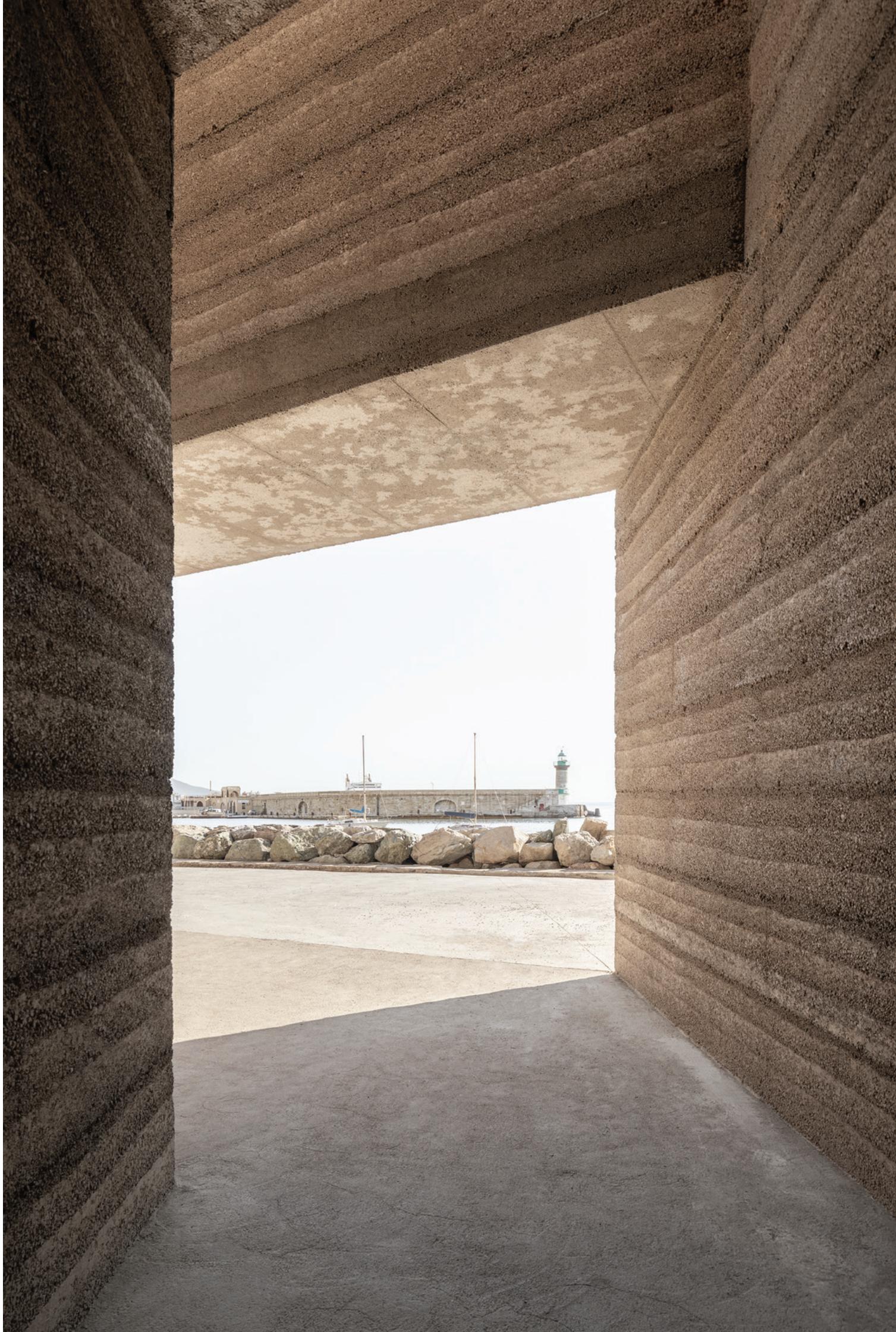
It is in this sort of open-air Italian-style theatre that Buñuel follows the doctor's wife from the very first sequence in her crazed urban











nata deriva urbana compiuta fra i vicoli che, salendo all'antica cittadella dei genovesi, si insinuano fra le macerie delle case bombardate dagli americani nel 1943.

Il disagio della coprotagonista è riflesso come in uno specchio nell'amaro ritratto del carattere pittoresco di U Puntettu, il quartiere più antico della città, incastonato fra i rioni di Terra Vechja e Terra Nova; così straordinariamente simile all'intricato dedalo dei caruggi del capoluogo ligure. Qui vocianti bambini giocano a innocenti, piccole, guerre dei bottoni finendo per soccorrere la povera borghese improvvisamente svenuta; quasi a sublimare col suo mancamento il rifiuto per una vita corsa che lei non potrà mai accettare.

Arrichito dall'intreccio di una sottotrama decisamente politica e contrappuntata da memorabili incursioni di immagini squisitamente surrealiste, il film racconta la definitiva crisi della coppia borghese (e per traslato della borghesia tutta), di certo facilitata dall'apparizione di una bellissima Lucia Bosé nei panni di una seducente vedova, al cui fascino mediterraneo il medico non si potrà di certo sottrarre.

Un idillio che si potrà tramutare in autentico legame solo e soltanto al porto vecchio, là dove il film era cominciato.

In un finale quasi chapliniano, il medico e la belle italienne, abbracciati dopo il suicidio del loro amico proletario, colpevole dell'omicidio del cinico borghese vessatore, ucciso in una scena che anticipa le atmosfere de *L'angelo sterminatore* (1962), finiranno per incamminarsi dal vicolo de L'Amazatoghju lungo il Quai Albert Gillio verso la Rampe de Saint Charles; verso il Jardin Romieu; verso il molo; verso il mare; in una notte che presto lascerà spazio all'aurora, e forse chissà, al Sol dell'Avvenire.

In questa geografia di luoghi splendidamente ritratti da Buñuel in un bianco e nero da noir o da melò d'epoca, dal 2020 si inseriscono con naturalezza i progetti per Bastia di Isabelle Buzzo e Jean-Philippe Spinelli che traducono in nitida architettura e concreta materia l'anima della città, così ben raccontata dal film. Montagna che sorge dal mare, isola dalla storia plurimillennaria, concrezione verticale più che orizzontale, la Corsica fa della salita verso i passi e le cime delle montagne che dividono il distretto sud-occidentale, detto Delà des Monts, da quello nord-orientale, denominato Deçà des Monts, la sua intima essenza. Si parte dal livello del mare per dominarne la sua veduta dall'alto e si ridiscende verso il mare in un ciclo che presuppone la continua rivelazione di un paesaggio straordinario.

Un movimento ascendente e discendente e un tema orografico che a Bastia, l'antica Mantinum d'epoca romana, poi cresciuta nel corso dei secoli attorno al primo nucleo della fortezza eretta dal genovese Leonello Lomellini nel 1378 e dalla quale la città prende il nome, è sublimato nella morfologia stessa del tessuto urbano più antico.

Bastia può così trasfigurarsi in metonimia dell'intero paesaggio corso, e il suo porto antico – dando seguito all'intuizione di Buñuel – in un teatro en plein air, aperto ad un tempo verso il paesaggio marino e montano.

Come in gioco di reverbero d'echi, un altro teatro replica questo processo. Lo Spaziu Mantinum è sì un teatro di verzura aperto sull'orizzonte del Mar Tirreno ma soprattutto un nuovo fatto urbano che generando un sistema di piazze, di belvedere collegati da rampe e scalinate, fa da volano alla riqualificazione sia del giardino Romieu, progettato dall'architetto Paul-Augustin Viale fra il 1871 e il 1875, che di quel tratto del porto vecchio protagonista della scena finale descritta in precedenza, adesso finalmente collegato alla quota della cittadella da un invisibile ascensore incastonato in una sorta di contrafforte militare.

Il progetto moltiplica gli spazi per la contemplazione e il vaga-

drift along the alleys which, ascending to the ancient Genoese citadel, snake through the rubble of houses bombed by the Americans in 1943.

The unease of the co-protagonist is reflected as if in a mirror in the bitter portrait of the picturesque character of U Puntettu, the oldest district of the city, nestled between the districts of Terra Vechja and Terra Nova; so strikingly similar to the intricate maze of the caruggi in the Ligurian capital. Rowdy children play innocent, minor, button wars, eventually coming to the rescue of the poor bourgeois woman who has suddenly fainted; as if to sublimate with her failure the rejection for a Corsican life that she will never be able to accept.

Enhanced by the twists of a highly political subplot and counterpointed by memorable instances of exquisitely surrealist imagery, the film narrates the ultimate crisis of the bourgeois couple (and by proxy of the bourgeoisie as a whole), certainly expedited by the appearance of a beautiful Lucia Bosé in the role of a seductive widow, whose Mediterranean charm the doctor is unable to escape. A romance which can only be transformed into genuine relationship at the Vechju Portu, there where the film had begun. In an almost Chaplinesque finale, the doctor and the *belle italienne*, arm in arm after the suicide of their proletarian friend, guilty of the murder of the bothersome bourgeois cynic, who is killed in a scene that anticipates the atmospheres of *El ángel exterminador* (1962), eventually walk from the alley of L'Amazatoghju along the Quai Albert Gillio toward the Rampe de Saint Charles; toward the Jardin Romieu; toward the pier; toward the sea; in a night that will soon give way to the dawn, and perhaps who knows, to the Sun of the Future<sup>2</sup>.

Since 2020, the projects for Bastia by Isabelle Buzzo and Jean-Philippe Spinelli have fit in naturally into this geography of places beautifully portrayed by Buñuel in a film noir or a period melodrama black and white, translating into clear-cut architecture and concrete matter the soul of the town, which had been so well depicted in the film. A mountain that rises from the sea, an island with a millenary history, a vertical rather than horizontal concretion, Corsica makes the ascent to the passes and mountain peaks that divide the southwestern region, called Delà des Monts, from the northeastern one, called Deçà des Monts, its intimate essence.

It begins at sea level to dominate the view from above, then descends again toward the sea in a cycle that implies the continuous revelation of an extraordinary landscape.

An ascending and descending movement, as well as an orographic theme that in Bastia, the ancient Mantinum of the Roman era, which later grew over the centuries around the first nucleus of the fortress built by the Genoese Leonello Lomellini in 1378 and from which the town takes its name, is sublimated in the morphology itself of the oldest urban fabric.

Bastia can thus be transfigured into a metonymy for the entire Corsican landscape, and its ancient port – following up on Buñuel's insight – into a theatre en plein air, open both to the sea and to the mountains.

As in play of reverberating echoes, another theatre replicates this process. The Spaziu Mantinum is, indeed, a theatre of greenery open to the horizon of the Tyrrhenian Sea, but above all it is a new urban element which, generating a system of squares, of viewpoints connected by ramps and stairways, acts as a catalyst for the re-qualification of both the Romieu garden, designed by architect Paul-Augustin Viale between 1871 and 1875, and of that section of the old port that is the focus of the final scene described above, now finally connected to the level of the citadel by way of an invisible lift placed in a sort of military buttress.

The project offers numerous spaces for contemplation and

bondaggio, offrendo ai visitatori la scelta di percorsi in sequenza, alternando aperture sull'orizzonte e chiusure sulla roccia, sulle pareti e sulla vegetazione.

Così Buzzo e Spinelli, con sensibilità di registi, descrivono il progetto Mantinum; è la figura della sequenza, l'alternarsi di luci e d'ombre, di compressione dello spazio e di vedute sul vecchio e il nuovo porto dei commerci che rendono il progetto così appropriato, misurato e al medesimo momento scenografico. Ad un tempo appartenente al nostro tempo e ad un tempo antico, e ciò grazie alla capacità degli architetti di radicarlo sapientemente nella storia della città.

Una sensibilità per i luoghi, quella di Buzzo e Spinelli, che da sempre connota il loro lavoro. Dalle prime opere come Villa l'Oletta (2012), mimetizzata nel terreno roccioso eppure così presente nel paesaggio grazie alla sua corrusca semplicità e all'eloquente tettonica delle bucatore del suo fronte: una sequenza di finestre senza infisso che formano l'ombroso loggiato – quasi un vicolo di paese – che ripara dai raggi del sole gli interni chiusi a vetri della casa.

In modo analogo anche la Villa a Pietralba (2016) declina questo interesse per la fusione di caratteri privati e pubblici nel progetto. Se la villa, vista dalla strada, sembra sostenere il paesaggio delle antistanti colline, dalla valle essa sembra farsi petroso basamento del paese, fondendosi con le vicine architetture rurali – i cosiddetti *pagliaghji* – e col sistema dei muri in pietra dei terrazzamenti che, seguendo le curve di livello, vanno a formare «una sorta di muro infinito che si snoda lungo i ripidi pendii del massiccio del Tenda», come si legge nella relazione di progetto. Così evidenti i legami di quei primi progetti con il Mantinum, tutti scaturiti da una sorta di rituale studio topografico del suolo, delle balze, dei salti di quota, di una tettonica elementare e necessaria che conduce a poche, meditate, scelte progettuali. Il Mantinum si appoggia sulle preesistenti costruzioni in pietra della cittadella genovese, razionalizzando l'andamento del terreno roccioso e traendo da questo non solo il carattere ma letteralmente i toni, il colore, la matericità, la grana.

La continuità del progetto col luogo non è solamente concettuale, ma reale. Dallo scavo, dall'incisione, dalla frantumazione dei costoni di roccia sui quali fondare l'architettura, sono stati infatti ricavati gli aggregati per fare un calcestruzzo detto 'asciutto', che nobilita l'idea di un materiale – il cemento – generalmente associato alle immagini di scempi ambientali.

Gettato in più riprese che variano per colore e rugosità, il calcestruzzo acquisisce così un valore artigianale, prezioso, necessario sia alla costruzione fisica delle parti orizzontali, inclinate e verticali, che alla costruzione di senso e di significato del progetto in relazione all'identità del locus. Il tutto in processo sostenibile che ottimizza il lavoro in cantiere, evitando nuove escavazioni e nuove ferite al territorio, facendo risparmiare sui costi e riducendo l'inquinamento legato al trasporto dei materiali in situ.

L'ancoraggio del progetto al territorio corso attraverso i suoi materiali, il ricorso a una realizzazione che unisce know-how e tempi lunghi, testimoniano un impegno generale per l'architettura contemporanea, articolato intorno ai valori di modestia, necessità, responsabilità sociale e ambientale.

Buzzo e Spinelli ci consegnano, a chiusura della relazione descrittiva del Mantinum l'immagine della modestia e della responsabilità quale condizione necessaria da immettere nel nostro lavoro. Facendo intravedere – aggiungiamo noi – la possibilità di realizzare opere pubbliche intime e accoglienti come un'abitazione privata, che sappiano e intendano essere Architettura.

Architettura che non abbia paura di essere sé stessa, che non

wandering, providing visitors with a sequence of possible paths, alternating views over the horizon and enclosures along the rocks, walls and vegetation.

In this way Buzzo and Spinelli, with cinematic sensitivity, described the Mantinum project; it is the theme of the sequence, the alternation of light and shadow, and the compression of space and of the views of the old and the new port that render the project so appropriate, measured and at the same time stage-like. Thanks to the ability of the architects to skilfully root it in the city's history, the project belongs both to the present and to an ancient time.

Buzzo and Spinelli's work has always been characterised by a sensitivity to place. From early works such as Villa l'Oletta (2012), which blends into the rocky terrain and is yet so present in the landscape as a result of its sparkling simplicity and the eloquent tectonics of the openings in its façade: a sequence of frameless windows that form the shady loggia – almost a village alley – that shelters the glass-enclosed interior of the house from the rays of the sun. In similar fashion, the Villa at Pietralba (2016) also displays this interest in the fusion of private and public features in the project. If the villa, seen from the road, seems to support the landscape of the hills before it, from the valley it seems to become the stony foundation of the village, as it merges with the nearby rural architecture – the so-called *pagliaghji* – and with the system of stone walls of the terraces which, following the contour lines, form "a sort of infinite wall that winds along the steep slopes of the Tenda massif", as it says in the project report.

The links of those early projects with the Mantinum are obvious, derived as they are from a sort of ritual topographical study of the terrain, of the crags, of the changes in elevation, of an elementary and necessary tectonics that lead to a few, carefully thought-out design choices.

The Mantinum stands on the pre-existing stone substructures of the Genoese citadel, levelling the trend of the rocky terrain and drawing from it not only the character but also, literally, the tones, the colour, the grain and other material features.

The continuity of the project with the place is not only conceptual, but also actual. From the excavation, the carving, and the breaking up of the rock ridges on which the architecture was founded, aggregates were in fact obtained to make a concrete known as 'dry', which ennobles the idea of a material – concrete – that is usually associated with images of environmental scarring.

Cast in several phases that vary in colour and texture, the concrete thus acquires a handcrafted, precious value, necessary for both the material construction of the horizontal, sloping and vertical parts, and for the construction of the meaning and significance of the project in relation to the identity of the *locus*. Everything through sustainable processes that optimise the work on site, avoiding new excavations and new scars to the territory, while saving on costs and reducing pollution related to the transport of materials. The rooting of the project to the Corsican territory through its materials, a construction process that combines know-how and an extended time-frame, bear witness to a general commitment to contemporary architecture which revolves around the values of modesty, necessity, and social and environmental responsibility.

Buzzo and Spinelli present us, at the end of the descriptive report of the Mantinum, the image of modesty and responsibility as a necessary condition to be injected into our work. Offering a glimpse – we add – of the possibility of creating public works that are as intimate and welcoming as a private home, works which also know and intend to be Architecture.

An architecture that is not afraid to be itself, that does not need to be decorated with climbing vines, with hedges or vertical gardens, with useless greenwashing that conceals impossible volumes or

Mantinum

Committente: Comune di Bastia

Progetto: Buzzo Spinelli Architecture, Atelier GAMA paysagistes,  
Antoine Dufour Architectes patrimoine, Batiserf Structure, BETEM  
VRD

Foto: © Celia Uhalde

L'Aldilonda

Committente: Comune di Bastia

Progetto: Buzzo Spinelli Architecture, DFA mandataire, IN SITU  
paysagistes, SBP Structure, BETEM VRD, Océanide études  
hydrodynamiques

Foto: © Celia Uhalde

pp. 64-65

*Lo Spaziu Mantinum e l'Aldilonda inseriti nella pianta del nucleo storico di Bastia*

*Il belvedere sul Mar Tirreno nella terrazza superiore dello Spaziu Mantinum*

*Foto©Celia Uhalde*

pp. 66-67

*Prospetto, sezioni e pianta dello Spaziu Mantinum*

*Lo Spaziu Mantinum visto da U Molu di u Tragone*

*Foto©Celia Uhalde*

pp. 68-69

*Un'altra intercapedine muraria incorpora la scala che congiunge il vecchio porto  
col Jardin Romieu e con la piazza-teatro posta alla quota della cittadella dei  
genovesi*

*Foto©Celia Uhalde*

*L'imboccatura del porto e U molo ghjenuvese visti dall'uscita dell'ascensore alla  
quota del Quai Albert Gillio. Per legare il progetto al luogo dal costone di roccia  
della cittadella sono stati ricavati gli aggregati per il calcestruzzo, detto 'asciutto',  
gettato in più riprese che variano per toni di colore e grana*

*Foto©Celia Uhalde*

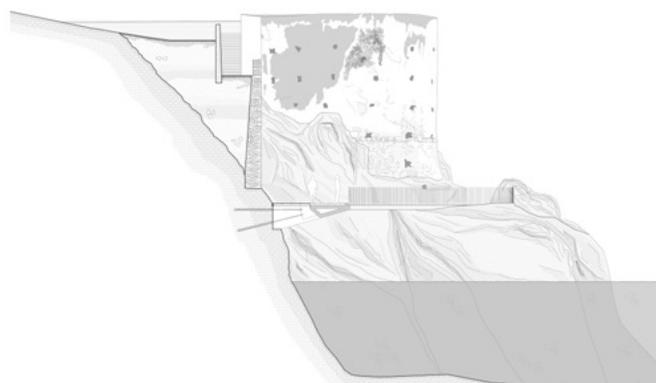
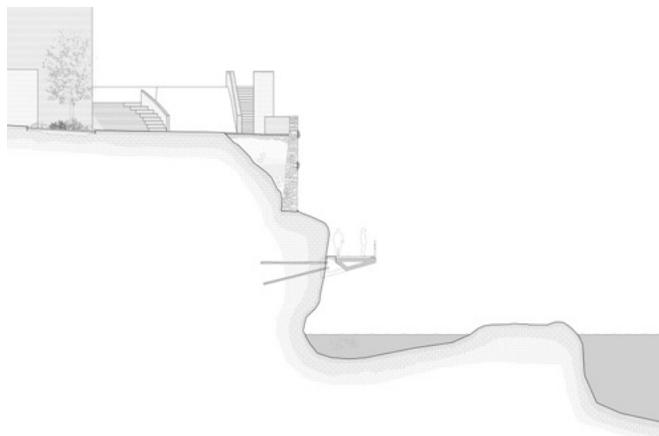
p. 72

*Prospetto e sezioni della promenade de l'Aldilonda*

pp. 73-74

*La promenade l'Aldilonda 'vola' sinuosamente sulla scogliera e sul mare  
ancorata alle mura della Cittadella*

*Foto©Celia Uhalde*







abbia bisogno di adornarsi con rampicanti, con barriere verdi, con giardini verticali, con inutili greenwashing che mascherano cubature impossibili o speculazioni nefaste.

Il Mantinum, nella sua necessaria condizione di 'balcone' collettivo di una casa-città ci guarda al di là del Mar Tirreno, ricordandoci la forza insita nella nostra disciplina, il suo ineluttabile valore etico e sociale. Ma è la sua complementarità con un'altra opera dei due giovani architetti che rende unico il caso di Bastia.

A pochi passi dal Mantinum, oltrepassando la Grotta del Cristo Nero, in prossimità de U molu u Tragone, ha inizio L'Aldilonda: un altro balcon/promenade che, ancorato alle mura della cittadella, 'vola' come un'ala di gabbiano sbalzando sul mare e sugli scogli.

Buzzo e Spinelli mediante una sorta di sinuoso piano sequenza cinematografico, inventano il collegamento fra il porto vecchio a nord e l'antica polveriera genovese a sud, unendo – mediante un tunnel, illuminato zenitalmente da un pozzo luce – il centro della città all'insenatura di Ficaghjola, risolvendo con gesto leggero ma netto, il collegamento pedonale del centro con i quartieri meridionali di Bastia.

Inaugurate a pochi mesi di distanza l'una dall'altra, evidentemente grazie alla lungimiranza dell'Amministrazione Comunale di Bastia che le ha sapute programmare e sostenere, le due opere di Buzzo Spinelli si pongono come paradigmatiche nella definizione contemporanea dello spazio pubblico delle città europee: per il loro forte carattere, espresso attraverso una laconicità densa di valori, espressione di una manifesta sensibilità verso i temi della continuità del fenomeno architettonico.

Ma non solo.

Mantinum e Aldilonda, analogamente al film di Buñuel 'costruito' a Bastia, sanno incarnare in profondità l'anima della città, riuscendo a riunire «en une seule flamme, la gamme infinie d'éclairages de ses horizons».

<sup>1</sup> Su tutti: *Los Olvidados* (1950), *Él* (1953), *Ensayo de un crimen* (1955).

malign speculation. The Mantinum, in its necessary condition as the collective 'balcony' of a house-city, looks out across the Tyrrhenian Sea, reminding us of the inherent strength of our discipline, of its inevitable ethical and social value. However, it is the way it complements another work by the two young architects that makes the case of Bastia unique.

Not far from the Mantinum, past the Grotto of the Black Christ, near U molu u Tragone, begins L'Aldilonda: another balcony/promenade which, anchored to the citadel walls, 'flies' like the wings of a seagull over the sea and the cliffs. Buzzo and Spinelli, through a sort of sinuous cinematic sequence shot, invent the connection between the old port to the north and the old Genoese armoury to the south, uniting – by way of a tunnel, illuminated from above by a light shaft – the centre of the city to the cove of Ficaghjola, thereby resolving with a light, yet clear gesture, the pedestrian connection of the centre with the southern neighbourhoods of Bastia.

Inaugurated within a few months of each other, evidently thanks to the long-term outlook of the Bastia Municipal Administration, which was able to plan and sustain them, Buzzo and Spinelli's two works are paradigms of the contemporary definition of public space in European cities: due to their strong character, expressed through a conciseness that is dense with values, which in turn is an expression of a manifest sensitivity to the themes regarding the continuity of the architectural phenomenon.

But not only that.

Mantinum and Aldilonda, in a way similar to that of the film Buñuel 'constructed' in Bastia, are able to embody in depth the soul of the city, successfully bringing together "en une seule flamme, la gamme infinie d'éclairages de ses horizons".

*Translation by Luis Gatt*

<sup>1</sup> Above all: *Los Olvidados* (1950), *Él* (1953), and *Ensayo de un crimen* (1955).

<sup>2</sup> Translator's note: the author is referring to a well-known metaphor among Italian Communists, *Il Sol dell'Avvenire*, or Sun of the Future, which represented the bright future that awaited workers when socialism would finally be realised.

Amelia Tavella's project takes the form of a bold and essential metallic graft that emerges from the ancient granite stone walls, respecting the nature of the site and the character of a building that time had inexorably turned into ruin and which the architect's work has made, once again, living architecture.

# Amelia Tavella

## Restauro e ampliamento del Couvent Saint François a Sainte-Lucie-de-Tallano, Francia

### Restoration and expansion of the Couvent Saint François in Sainte-Lucie-de-Tallano, France

Giulio Basili

Ricostruire comporta uno straordinario sforzo, significa adattare gli spazi a nuove funzioni nel rispetto dei caratteri e delle misure originarie. Significa anche conservare la memoria come testimonianza di quello che è stato e, in un certo senso, trovare un equilibrio tra la rovina che rappresenta l'antico e il nuovo innesto dal quale attingere una ritrovata linfa vitale.

Il mio interesse per l'archeologia è sempre stato più forte dell'interesse per la storia. L'archeologia presenta sempre una ricostruzione nel senso che ci spinge ad una ricostruzione. Questo processo è tipico dell'architettura. Di fronte ad una serie di elementi archeologici il disegno della ricomposizione è opera di invenzione che utilizza un materiale. Naturalmente questo materiale è straordinario, esso stesso è memoria e possiede una bellezza in sé<sup>1</sup>.

Così Aldo Rossi nei suoi *Quaderni Azzurri* riflette sul significato di ricostruire partendo dalle tracce della storia come processo di sovrapposizione di segni e materia. Lavorare con le rovine mette in gioco aspetti pratici ma anche emozioni che si traducono in forme e suggestioni legate indissolubilmente ai luoghi e alla storia di cui alcuni edifici sono la testimonianza concreta e il fondamento comune. La rigenerazione e la trasformazione di questi spazi deve avvenire in stretto rapporto con il tempo dell'architettura creando continuità e cercando di risolvere l'eterno dualismo tra modernità e passato: «Ma che cos'è il tempo? Quando non me lo si chiede, lo so; ma quando voglio spiegarlo a chi me lo chiede, non lo so»<sup>2</sup>. Attraverso le parole di Sant'Agostino lo scrittore

Reconstruction involves extraordinary effort; it means adapting spaces to new functions while respecting the original features and measures. It also means preserving memory as a testament to what has been and, in a sense, finding a balance between the ruin that represents the old, and the new insertion from which to draw renewed vital sap.

My interest in archaeology has always been greater than my interest in history. Archaeology always presents a reconstruction, in the sense that it leads us to a reconstruction. This process is typical of architecture. When faced with a series of archaeological elements, the design of the recomposition is a work of invention that uses a material. Of course this material is extraordinary; it is itself memory and possesses in itself beauty<sup>1</sup>.

Thus reflects Aldo Rossi in his *Quaderni Azzurri* on the meaning of reconstruction, beginning from the traces of history as a process of overlaying of signs and matter.

Working with ruins involves practical aspects but also emotions that are then translated into forms and suggestions which are inextricably linked to places and to the history of which some buildings are both the concrete testimony and the common foundation. The regeneration and transformation of these spaces must occur in close relationship with the time of architecture by creating continuity and attempting to resolve the eternal dualism between modernity and the past: "But what is time? When people don't ask me, I know; but when I want to explain it to people who ask me, I don't know"<sup>2</sup>. Through the words of Saint Augustine, the German writer



tedesco Hans Magnus Enzensberger inizia a esporre la sua concezione di tempo, non quella che «allinea tutto quel che è accaduto, accade o accadrà lungo un rettilineo e considera il presente come un punto vagante che separa nettamente il passato dal futuro»<sup>3</sup>, ma quella che, tenendo conto del complesso fenomeno dei processi evolutivi, porta ad una forma stratificata in cui: «la violazione del corso del tempo, rinnegata dal discorso della modernità, non costituisce un'eccezione, bensì la regola. Ciò che di volta in volta rappresenta il nuovo, è solo un sottile strato che galleggia su insondabili abissi di possibilità latenti. L'anacronismo non è quindi un errore evitabile, bensì una condizione essenziale dell'esistenza umana»<sup>4</sup>. Tra le montagne della Corsica meridionale, immerso in un aspro paesaggio mediterraneo, circondato da folti boschi, l'ex monastero di Saint-François sorge su di un promontorio tra gli uliveti di fronte alle poche case in pietra granitica del piccolo borgo di Sainte-Lucie-de-Tallano. Un mondo primordiale, come lo ha definito Guy de Maupassant, «un susseguirsi di montagne separate da stretti burroni dove scorrono i torrenti; non esistono pianure, ma immense cresphe di granito e gigantesche onde di terra ricoperte da macchie intricate o da immense foreste di castagni e di pini»<sup>5</sup>.

Il convento francescano, presente dalla fine del Quattrocento, nasce sui resti di un antico forte ed è stato luogo di preghiera e ritiro per oltre 200 anni. Persa la sua funzione e abbandonato, il tempo l'aveva trasformato lentamente in rovina: la natura aveva riconquistato pian piano lo spazio che le era stato sottratto e l'uomo ha riutilizzato pietre, legno, ferro, argilla per costruire nuovi edifici, alimentando quel percorso stratificato e ciclico della materia.

Nel 2014 Amelia Tavella vince il concorso di progettazione indetto per riportare a nuova vita il complesso trasformandolo in un centro culturale pubblico denominato Maison Territoire.

Il progetto di ricostruzione ha il suo fulcro nella ricomposizione del volume originario come un essenziale e audace innesto metallico che nasce dalla rovina degli antichi muri di pietra granitica. Il rame, utilizzato per il rivestimento esterno del nuovo manufatto, è composto da pannelli pieni che riflettono la luce, e da pannelli traforati che, attraverso una trama irregolare di fori quadrati di diverse dimensioni, lasciano passare la luce creando un gioco di trasparenze come se la stessa ricostruzione fosse ancora rovina, un rivestimento imperfetto sensibile al trascorrere del tempo che vi apporrà la sua patina. La superficie diviene trama come una sorta di *mashrabiyya*. Le vibrazioni della luce naturale, catturata dalla pelle esterna, guidano il visitatore all'interno degli spazi recuperati attraverso un contrasto di luci e ombre che sembrano riflettere l'atmosfera di uno spazio sacro. Il volume del monastero così ricostruito ricompono la dualità con il volume parallelo della chiesa delineando nuovamente lo spazio protetto del chiostro interno e ordinando a nuova vita i frammenti di memoria del portico restaurato e dei lacerti di muro conservati come rovine.

L'ingresso al complesso, posto sul lato nord, avviene tramite una scala che, attraversando tutto l'ampliamento, supera il dislivello tra la quota della strada e quella del chiostro interno. La grande apertura ad arco, ritagliata nel rivestimento metallico, che si riverbera sul lato interno, inquadra la scala e prende le misure dall'antico portico formato da arcate con pilastri in granito e volte a crociera.

Gran parte del piano terra è occupato dalla sala di lettura a doppio volume, alta come il portico esterno – sapientemente restaurato – composta da due navate coperte con volte a botte. Questo spazio è separato dall'ingresso dal blocco dei

Hans Magnus Enzensberger begins to articulate his conception of time, which is not one that “aligns everything that has happened, is happening or will happen along a straight line and regards the present as a loose point that sharply separates the past from the future”<sup>3</sup>, but rather the one that, taking into account the complex phenomenon of evolutionary processes, leads to a layered form in which: “the breach of the course of time, reneged by modernity, is not the exception but the rule. What from time to time represents the new is only a thin layer floating on unfathomable abysses of latent possibilities. Anachronism is thus not an avoidable error, but rather an essential condition of human existence”<sup>4</sup>.

In the mountains of southern Corsica, set in a rugged Mediterranean landscape surrounded by dense forests, the former monastery of Saint-François stands on a promontory among olive groves across from the few granite stone houses of the small village of Sainte-Lucie-de-Tallano. A primordial world, as Guy de Maupassant called it, “a succession of mountains separated by narrow ravines where streams flow; there are no plains, but immense granite crags and enormous waves of land covered with tangled scrub or immense forests of chestnut and pine trees”<sup>5</sup>.

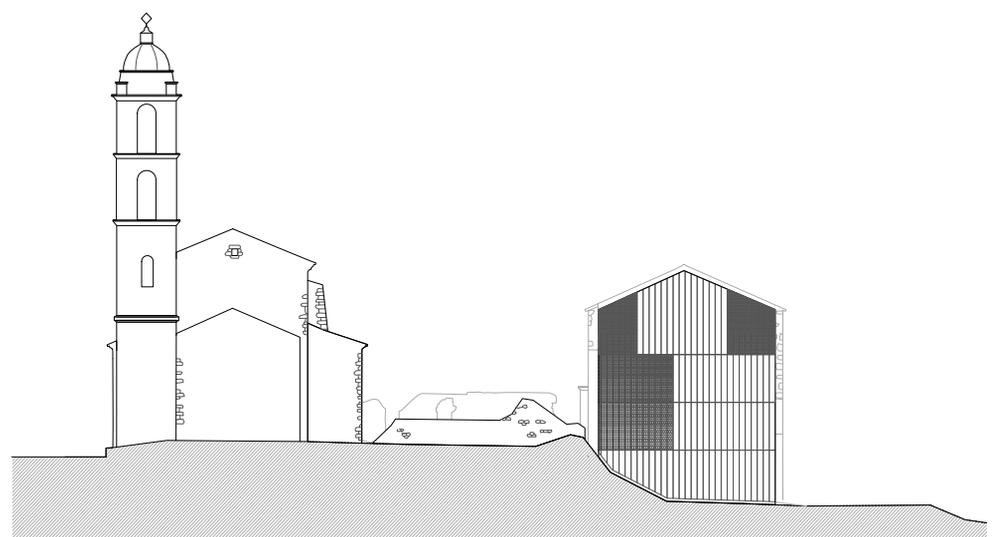
The Franciscan monastery, which has stood there since the late 15th century, was built on the remains of an ancient fort and was a place of prayer and seclusion for more than 200 years. Having been abandoned and lost its function, the passage of time had slowly turned it into a ruin: nature had gradually regained the space taken away from it, and man had reused stones, timber, iron, and clay to construct new buildings, thus feeding that layered and cyclical path of matter.

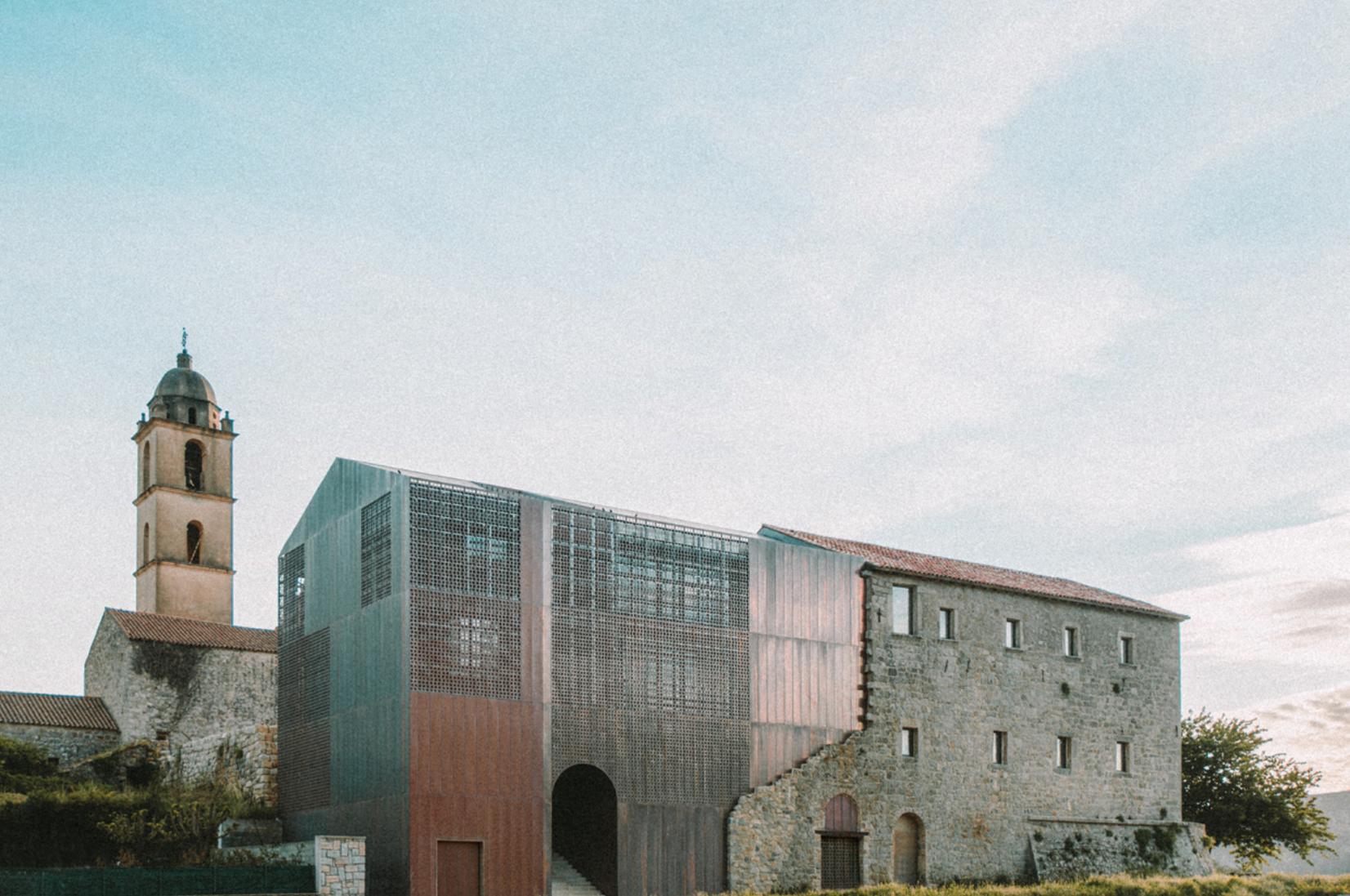
In 2014 Amelia Tavella won the project competition held with the purpose of bringing back to life the complex, transforming it into a public cultural centre to be known as Maison Territoire.

The reconstruction project is centred on the recomposition of the original volume as an essential and bold metal extension that emerges from the ruins of the ancient granite stone walls. The copper used for the exterior cladding of the new addition consists of solid panels that reflect light, and perforated panels that, through an irregular weave of square holes of varying sizes, allow the passage of light, thus creating a sense of translucence, as if the reconstruction itself were still only ruins, an imperfect cladding sensitive to the passage of time, which in turn will add its patina to it. The surface becomes texture, like a sort of *mashrabiyya*. The vibrations of natural light, captured by the outer shell, guide the visitor inside the recovered spaces through a contrast of light and shadows that seem to reflect the atmosphere of a sacred space. Once reconstructed in this manner, the volume of the monastery recomposes the duality with the parallel volume of the church by redefining once again the protected space of the inner cloister and breathing new life into the fragments of memory of the restored portico and of the wall fragments, preserved as ruins.

The entrance to the complex, located on the north side, is through a staircase that traversing the entire extension, bridges the difference in height between the street level and that of the inner cloister. The large arched opening, which is cut out from the metal cladding and reverberates on the interior, frames the staircase and takes its measurements from the ancient portico with its arches, granite pillars and cross vaults.

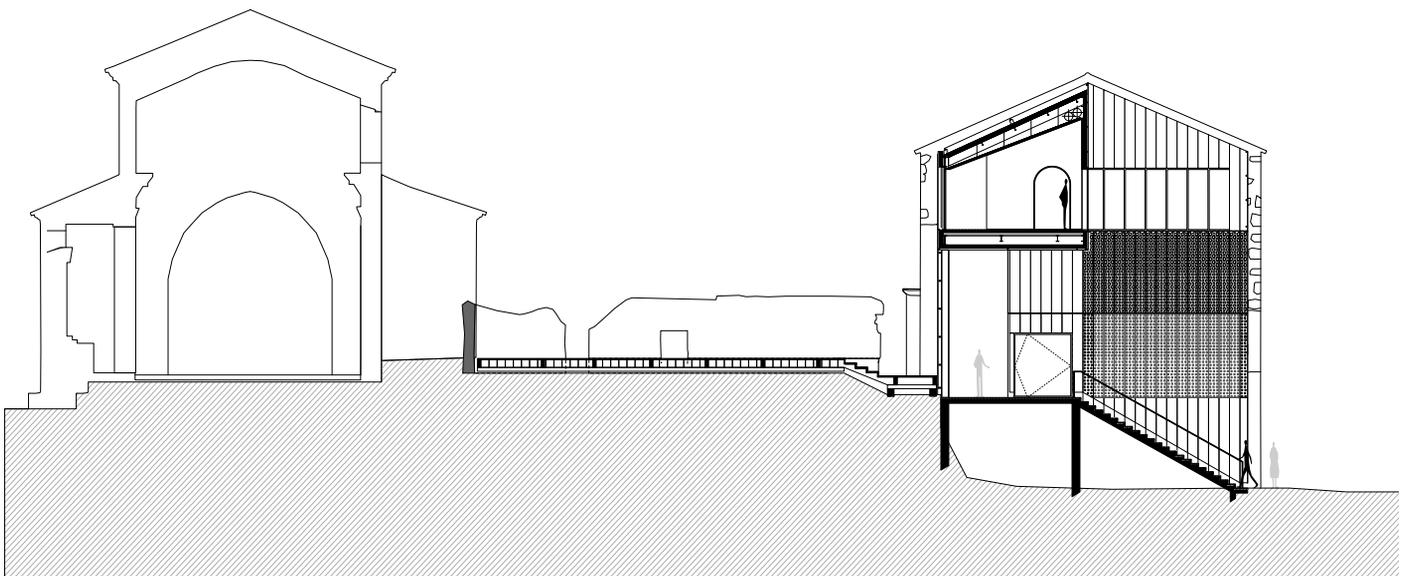
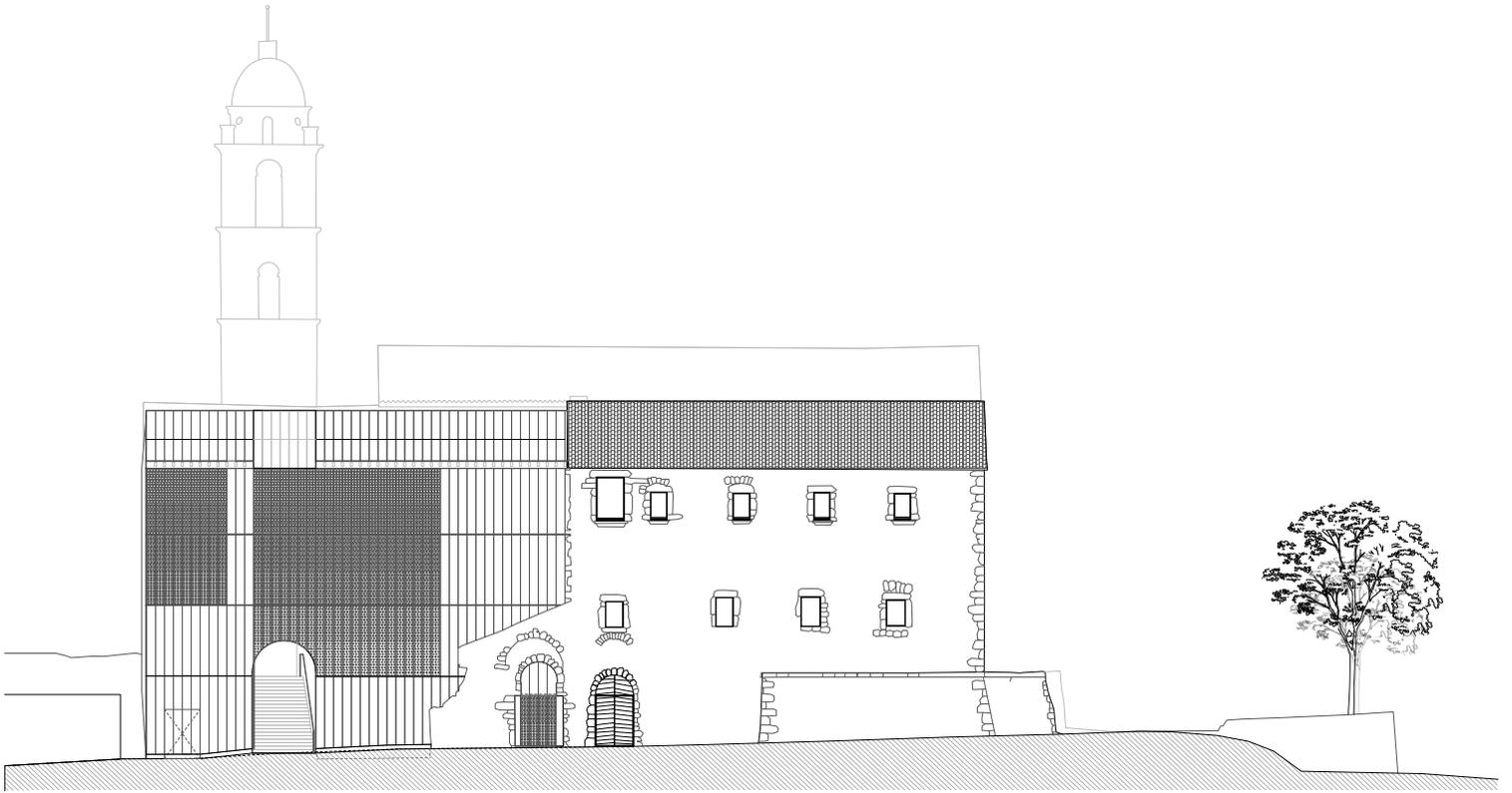
A large part of the ground floor is occupied by a two-storeyed reading room, which is as high as the expertly restored outer porch, consisting of two naves with barrel vault ceilings. This space is separated from the entrance by way of vertical connections consisting of a lift and two staircases, one which leads to the basement level that contains an exhibition area, while the other provides access to the upper floor, which houses a reference room

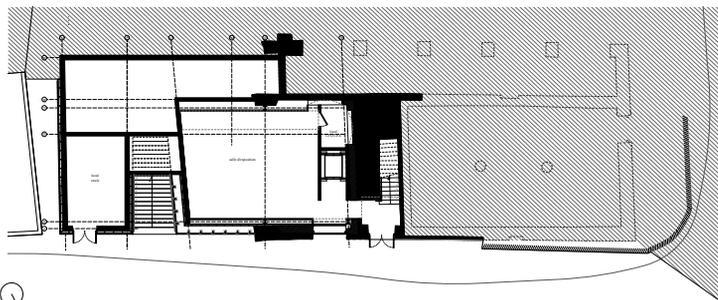
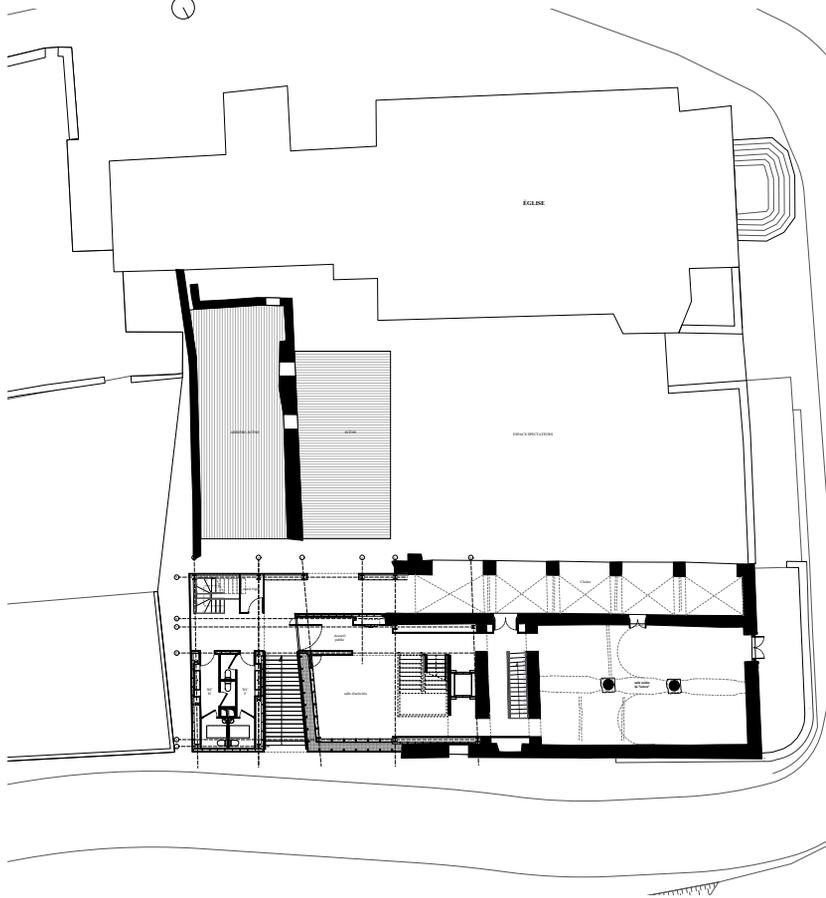
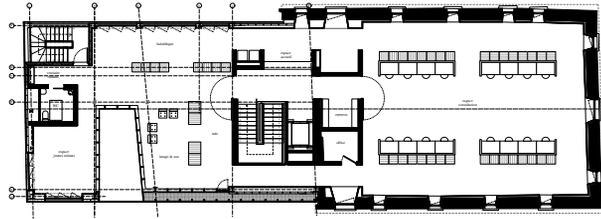
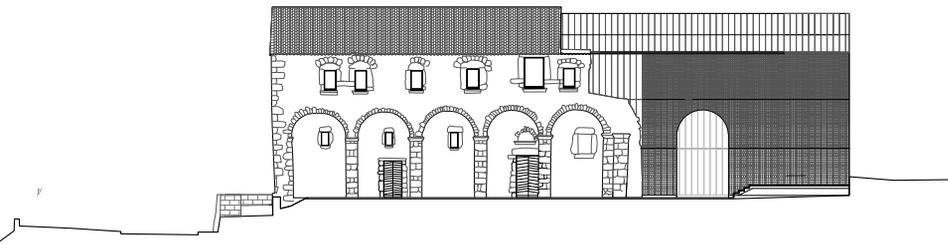




Progetto: Amelia Tavella Architectes  
Committente: Collectivité de Corse  
Anno 2022

p. 77  
*Vista del complesso da nord-est*  
p. 79  
*Dettaglio della facciata*  
*Prospetto est*  
pp. 80-81  
*Vista del fronte nord*  
*Prospetto nord e sezione trasversale*  
pp. 82-83  
*Sezione del chiostro, pianta piano primo, pianta piano terra, pianta piano seminterrato*  
*Vista del complesso dal cimitero*  
p. 85  
*Scala interna*  
pp. 86-87  
*Sala di lettura*  
*Portico*







collegamenti verticali formato da due scale e un ascensore, una di queste conduce al piano seminterrato dove si trova un'area espositiva, l'altra consente di accedere al piano superiore, che ospita una sala per la consultazione nella parte storica e un'area per bambini e mediateca nella nuova ala. Nella parte tergale dell'ampliamento, nascosti dalla rientranza del rivestimento di rame, si trovano il blocco dei servizi, le scale di emergenza, i magazzini e i locali tecnici.

Nel cuore dello spazio architettonico, ovvero il chiostro, è stato realizzato uno spazio per spettacoli all'aperto che comprende i frammenti di muro dell'ex ala trasversale, utilizzati come fondale scenico e per il backstage.

Il progetto di Amelia Tavella, attraverso un paziente lavoro teso a riscoprire il tempo della storia all'interno di una tradizione precisa e consolidata, combina con straordinario equilibrio coerenza filologica e una ritrovata funzionalità: «La mia isola mi ha insegnato luce, colore, pendenza, ricordandomi costantemente che non esiste creazione valida senza etica e che la storia è la culla del presente. La mia architettura si ispira alla macchia mediterranea. Prendo la sua bellezza, il suo colore, la sua trama, la sua densità. Ogni volta gli rendo omaggio. Non separo nulla. La natura e i miei edifici stanno sulla stessa linea, rispondendosi a vicenda. È un'eco e poi una fusione [...]. Ho sempre costruito così nella mia isola corsa, mettendo insieme ciò che era, ciò che è, e ciò che accadrà; non rimuovo, espongo, lego, attacco, faccio scorrere, poggiando sul terreno iniziale, sull'opera originaria: il rame rivela la pietra, il monumento e ne sacralizza la forma di rovina e lo stato poetico»<sup>6</sup>.

Con la pazienza di un archeologo Amelia Tavella ricerca, classifica, ricomponne, raggiungendo una *concinnitas* tra le parti nuove, che, come successioni sedimentarie, sono accolte nell'antica fabbrica rispettando la natura di un luogo e il carattere di un edificio che il tempo inesorabilmente ha reso rovina e, il lavoro del progettista, nuovamente, architettura viva.

<sup>1</sup> A. Rossi, *I Quaderni Azzurri 1968-1992, Q/A 14, 5 novembre 1972-31 dicembre 1972*, F. Dal Co (a cura di), Electa/Getty Research Institute, 1999.

<sup>2</sup> Sant'Agostino, *Le Confessioni*, Libro XI, par 14, Newton Compton editori, Roma 2010, p. 369.

<sup>3</sup> H.M. Enzensberger, *Zig zag. Saggi sul tempo, il potere e lo stile*, Einaudi, Torino 1999, p. 8.

<sup>4</sup> H.M. Enzensberger, cit., pp. 9-10.

<sup>5</sup> G. de Maupassant, *La Felicità*, in: Guy De Maupassant, *La Vendetta*, G. Benelli (a cura di), Edizioni Studio Tesi, Roma 1995, p. 31.

<sup>6</sup> Con queste parole Amelia Tavella descrive il progetto di ricostruzione dell'antico monastero, nella sua isola natale: «Ho scelto di conservare le rovine e sostituire la parte distrutta, la parte fantasma, con una costruzione in rame che diventerà la 'Casa del Territorio'. Ho camminato sulle orme del passato, collegando la bellezza alla fede, la fede all'arte, muovendo le menti dal passato a una forma di modernità che mai altera o distrugge. Le rovine sono segni, vestigia, impronte, raccontano anche i fondamenti e una verità, erano fari, punti cardinali, distorcono i nostri assi, le nostre scelte, i nostri volumi. Costruire sulle rovine significa far incontrare passato e modernità, che si abbracciano facendo la promessa di non tradirsi mai. Uno diventa l'altro e nessuno viene cancellato. È un intreccio di un tempo più antico in un tempo nuovo che non disfa, che non distrugge, ma che collega, attacca, afferra, due parti sconosciute e non estranee, una delle quali diventa estensione dell'altra in una sorta di trasfigurazione». Comunicato di presentazione del progetto.

in its original historic section, as well as a children's area and a media library in the new wing. The rear of the extension, concealed by the recess of the copper cladding, accommodates the toilets, the emergency staircase, and the storage and utility rooms.

An open-air performance space has been created in the cloister, which is the core of the architectural space, that includes wall fragments of the former cross wing, to be used as a stage backdrop and for the backstage areas.

Amelia Tavella's project, through patient work aimed at rediscovering the time of history within a precise and established tradition, combines with great balance philological coherence and a recovered functionality: "My island taught me light, colour and gradient, constantly reminding me that there is no such thing as a valid creation without ethics and that history is the cradle of the present. My architecture is inspired by the Mediterranean brush. I take its beauty, its colour, its texture, its density. I am constantly paying homage to it. Nature and my buildings stand together on the same line, responsive to each other. It is both an echo and a fusion [...]. I have always built like this in my island of Corsica, bringing together what was, what is, and what will be; I do not remove, I expose, I bind, I attach, I let slide, placing everything on the initial ground, on the original work: the copper reveals the stone, the monument, and thus sacralises its form as ruin and its poetic condition"<sup>6</sup>.

With the patience of an archaeologist, Amelia Tavella investigates, classifies and recomposes, achieving *concinnitas* between the new parts, which, like sequences of sediments, are welcomed into the ancient building while respecting the nature of the site and the character of a building that time had inexorably turned into ruin and which the architect's work has made, once again, living architecture.

*Translation by Luis Gatt*

<sup>1</sup> A. Rossi, *I Quaderni Azzurri 1968-1992, Q/A 14, 5 November 1972-31 December 1972*, F. Dal Co (ed.), Electa/Getty Research Institute, 1999.

<sup>2</sup> Sant'Agostino, *Le Confessioni*, Libro XI, par. 14, Newton Compton Editori, Roma 2010, p. 369.

<sup>3</sup> H.M. Enzensberger, *Zig zag. Saggi sul tempo, il potere e lo stile*, Einaudi, Torino 1999, p. 8.

<sup>4</sup> H.M. Enzensberger, Op. cit., pp. 9-10.

<sup>5</sup> G. de Maupassant, *La Felicità*, in: Guy De Maupassant, *La Vendetta*, G. Benelli (ed.), Edizioni Studio Tesi, Roma 1995, p. 31.

<sup>6</sup> Amelia Tavella describes the reconstruction project of the ancient monastery on her native island thus: "I chose to preserve the ruins and replace the destroyed part, the ghost part, with a construction in copper that will become the 'House of the Territory'. I walked in the footsteps of the past, connecting beauty to faith, faith to art, moving minds from the past to a form of modernity that never alters or destroys. Ruins are signs, traces, footprints, they also tell of foundations and truth, they are beacons, cardinal points, they distort our axes, our choices, our volumes. To build on ruins means to bring past and modernity together, in an embrace and with the promise never to betray each other. One becomes the other and none of the two is cancelled. It is a weaving of an older time into a new one which does not undo or destroy, but rather connects, binds and clasps two parts, unknown yet not unrelated, one of which becomes the extension of the other in a sort of transfiguration". Project presentation announcement.







In 2016, the Caruso St John studio designed for the organ of Canterbury Cathedral a place of music but even more so of silence, which in musical syntax is expressed by the pause. A suspension which in music is a readiness to wait, the anticipation of sound and the promise of a beginning, and that in the project for the Cathedral becomes a physical interruption, a break that is accomplished as a detachment from the ground. The work on the space carried out by Caruso St John derives from thoughtful research on the context through a constant exercise that is not limited to historical and architectural analysis but, by evocation of related images, includes all fields of art in the interpretation of the place.

# Caruso St John Architects

## Spazio per l'organo nella Cattedrale di Canterbury, Regno Unito The Canterbury Cathedral organ loft, United Kingdom

Giuseppe Cosentino

Sul volgere del 1507, in una lettera all'amica Isabella d'Este, Margherita Cantelmo scrive «ad me se leva il desiderio d'essere nella sacra Grocta, nel cospecto venerando de la diva immagine di quella, la qual in terra debitamente adoro»<sup>1</sup>. A pochi metri dalla *camera picta*, nel castello di San Giorgio a Mantova, la marchesa d'Este fa costruire due piccole stanze sovrapposte, allocate nella torretta di San Nicolò: al piano superiore lo studio, circondato dalle opere di Perugino, Mantegna e Lorenzo Costa, e al piano inferiore la «Grocta», la camera del tesoro, in cui raccogliere reperti e collezioni d'antichità. Il soffitto a botte della «Grocta» è rivestito da una sorprendente volta in legno<sup>2</sup>. La decorazione centrale dei lacunari è l'*Impresa delle pause*, un erudito enigma composto da un pentagramma incorniciato su fondo oro sul quale sono intarsiate una chiave seguita dai segni grafici del valore di vari tipi di pause, ora più lunghe, ora più brevi, ora ripetute. Il silenzio, codificato nella scrittura musicale, diventa evocazione dello studio, sia come atto di astrazione della mente che come ispirazione che definisce uno spazio architettonico. Attraverso una lettura lenticolare, per mezzo di un processo di sola evocazione, si può rileggere il progetto per l'organo della Cattedrale di Canterbury realizzato dallo studio Caruso St John come uno spazio analogo alla «Grocta», luogo della musica ma ancor prima del silenzio che nella sintassi musicale assume la forma della pausa. Una sospensione che, se nella musica è predisposizione all'attesa, anticipazione del suono e promessa di un inizio, nel progetto per l'organo della Cattedrale diventa interruzione fisica, un'aposiopesi che si realizza come distacco da terra.

In a letter from 1507 to her friend Isabella d'Este, Margherita Cantelmo writes “ad me se leva il desiderio d'essere nella sacra Grocta, nel cospecto venerando de la diva immagine di quella, la quale in terra debitamente adoro”<sup>1</sup>. A few meters from the *camera picta*, in the Castle of San Giorgio in Mantua, the Marquise d'Este had two small rooms built in the turret of San Nicolò, one above the other: on the upper floor the study, surrounded by the works of Perugino, Mantegna and Lorenzo Costa, and on the lower floor the “Grocta” or treasure room, in which to collect artifacts and collections of antiquities. The barrel-vaulted ceiling of the “Grocta” is covered with a stunning timber vault<sup>2</sup>. The central decoration of the ceiling coffers is the *Impresa delle pause*, an erudite enigma composed of a framed pentagram on a gilded background on which are inlaid a key followed by the graphic signs of the value of various types of pauses, some longer, some shorter, some repeated. Silence, encoded in musical writing, becomes an evocation of study, both as an act of abstraction of the mind and as an inspiration that determines an architectural space. Through a lenticular reading, by means of a process of mere evocation, it is possible to re-interpret the project for the Canterbury Cathedral organ loft, designed by the Caruso St John studio, as a space similar to the “Grocta”, in other words as a place of music but even more so of silence, which in musical syntax is expressed by the pause. A suspension which in music is a readiness to wait, the anticipation of sound and the promise of a beginning, and that in the project for the Cathedral becomes a physical interruption, an aposiopesis that takes place as a detachment from the ground.



Esito di un concorso del 2016 per definire lo spazio che ospitasse l'organo, che nel corso dei secoli non aveva mai trovato una sede definitiva all'interno della Cattedrale di Canterbury, l'intervento si inserisce con discreta misura oltre gli stalli dell'antico coro posto al centro della Cattedrale. La struttura architettonica è composta da uno spazio orizzontale – una scatola lignea che come una cassa armonica custodisce l'organo – un elemento verticale, anch'esso di legno, che in parte contiene la scala, e i pilastri in ferro i quali, formando una fitta trama, elevano da terra l'organo e al contempo unificano le parti, articolandone la composizione. Coprendo la lunghezza di un'intera campata, l'organo, di dimensioni 2,7x2m, si spinge in alto per oltre 3,5m, raggiungendo una posizione che favorisce la diffusione del suono e facilita la visibilità dell'organista oltre la gotica balaustra in pietra del coro. La scelta dei materiali dichiara la sensibilità di Caruso St John per il luogo nel quale si realizza il progetto: gli elementi in legno di noce riecheggiano gli stalli del coro ligneo. Le strutture in ferro non celano ma espongono la partitura del retrostante muro in pietra, un intervento che sembra seguire l'esortazione di John Ruskin: «dove la struttura muraria mostra delle smagliature, tenetela compatta usando il ferro»<sup>3</sup>, un approccio illuminato in cui il nuovo si inserisce nell'antico «senza inganni»<sup>4</sup> per mezzo di un processo di prossimità e al contempo di lontananza dal costruito. La relazione ontologica tra musica e architettura è stabilita oltre che dall'ordine e dalla misura anche dall'evocazione di immagini: «immagini o suoni generano pensieri che da essi si sviluppano quasi interminabilmente, e le due dimensioni finiscono per intrecciarsi tanto che al pensiero stesso a un certo punto sembra di suonare e dipingere»<sup>5</sup>, o di progettare. Il lavoro realizzato da Caruso St John per la Cattedrale di Canterbury non si sottrae a questo processo evocativo, intessendo con la storia un rapporto dialogico, tanto che sembra di rivedere nel coro quegli elementi sollevati da terra, come pulpiti e tombe, già presenti nella Cattedrale. Altra allusione, ancor più esplicita, è nel dettaglio dei pilastri in ferro che nel loro andamento verticale evocano la strutturalità della forma dei pilastri a fascio in pietra. La scala a chiocciola, in parte celata dalla struttura lignea ed in parte visibile, è immagine di quelle scale sempre esistite all'interno dei muri o dei pilastri gotici, percorsi di servizio dalla natura impervia che in alcuni casi disvelano al loro arrivo la meraviglia dell'inatteso, o come in questo caso conducono allo stupore di una vista sospesa, tra luce e silenzio.

Lo spazio in cui è posizionato l'organo è un luogo che, isolato nella sua posizione in alto, è quasi spazio sacro di speculazione meditativa. La scatola in legno è definita dalle misure antropiche del corpo del solo organista che può esservi accolto. Questo spazio misurato all'interno della Cattedrale trova un'affinità elettiva con gli studioli dei monaci dipinti da Tommaso Da Modena. L'immagine della cella benedettina, come l'organo di Canterbury, rivela uno spazio così ristretto e a misura d'uomo che sembra configurarsi come riverbero e impronta dei gesti e delle attività dei monaci.

Il lavoro sullo spazio di Caruso St John nasce da una meditata ricerca sul contesto. Un esercizio costante che non si esaurisce solo nell'analisi storica e architettonica ma che include nella lettura del luogo tutti i campi dell'arte<sup>6</sup>. Un confronto continuo tra riferimenti alti e influenze del quotidiano volto a «connettere e potenziare le forze e le atmosfere già presenti nei luoghi»<sup>7</sup>.

Per il lavoro nella Cattedrale di Canterbury un riferimento è sicuramente l'opera del 1932, *The Palace at 4 a.m.* di Alberto Giacometti<sup>8</sup>: stanze sospese, dal carattere epico ed enigmatico, un'architettura surrealista di esili elementi che costruiscono uno spazio fisico e mentale.

The result of a 2016 competition to design the space to accommodate the organ, which through the centuries had never found a permanent location within Canterbury Cathedral, the intervention fits discreetly beyond the stalls of the ancient choir located at the centre of the Cathedral. The architectural structure is composed of a horizontal space - a wooden structure which, like a sound box, holds the organ - a vertical element, also made of wood, part of which contains the staircase, as well as the iron pillars that, forming a dense weave, elevate the organ from the ground and at the same time bring the parts together, articulating its composition. Occupying the length of an entire bay, the organ, which measures 2.7x2m, rises more than 3.5m into the air, reaching a position that favours the diffusion of sound and facilitates the organist's visibility beyond the choir's gothic stone balustrade. The choice of materials shows Caruso St John's sensibility to the place where the project is executed: the walnut elements echo the wooden choir stalls. The iron structures do not conceal the stone wall behind but rather expose it, an intervention that seems to follow John Ruskin's exhortation, "where the masonry structure shows cracks, hold it together using iron"<sup>3</sup>, an enlightened approach in which the new fits into the old "without deception"<sup>4</sup> through a process of both proximity and distance from the built. The ontological relationship between music and architecture is determined not only by order and measure, but also by the evocation of images: "images or sounds generate thoughts that develop almost endlessly from them, and the two dimensions end up intertwining to such an extent that thought itself at some point seems to be playing music and painting"<sup>5</sup>, or designing. Caruso St John's work at Canterbury Cathedral follows this evocative process, weaving a dialogical relationship with history, to the point that we seem to see once again in the choir those elements that are elevated from the ground, such as pulpits and tombs, which are already present in the Cathedral. Another, even more explicit allusion, lies in the detail of the iron pillars, which in their vertical course evoke the structural form of stone beam pillars. The spiral staircase, part of it concealed by the timber structure and part of it visible, is a reflection of those stairways which have always existed within Gothic walls or pillars, service paths of an impassable appearance that in some cases reveal the wonder of the unexpected, or as in this case lead to the wonder of a suspended view, caught between light and silence.

The area in which the organ is located, isolated in its elevated position, is almost a sacred space of meditative contemplation. The timber box is determined by the human measures of the body of the organist who is meant to be seated there. This measured space within the Cathedral finds an elective affinity with the monks' desks painted by Tommaso Da Modena. The image of the Benedictine cell, like the Canterbury organ, reveals a space that is so small and human-scaled that it seems to configure itself as both a reverberation and an impression of the monks' gestures and activities.

The work on the space carried out by Caruso St John derives from thoughtful research on the context. A constant exercise that is not limited to historical and architectural analysis but rather includes all fields of art in the interpretation of the place<sup>6</sup>. A continuous dialogue between elevated references and influences from everyday life, aimed at "connecting and enhancing the forces and atmospheres already present in places"<sup>7</sup>.

One reference in relation to their work for the Canterbury Cathedral is surely Alberto Giacometti's 1932 piece, *The Palace at 4 a.m.*<sup>8</sup>: suspended rooms, epic and enigmatic, a surrealist architecture of slender elements that construct a space that is at once physical and mental.

E in questo esercizio della mente di lavorare sul contesto per evocazione di immagini affini, lo spazio dello studiolo raffigurato da Antonello da Messina nel *San Gerolamo nello studio* appare complementare all'organo di Caruso St John: due architetture sospese all'interno di un'altra architettura. Ciò che mette in relazione questi due spazi è la spiritualità. La spiritualità dello studio, in Antonello da Messina, come esercizio dell'anima e la spiritualità del canto che in Caruso St John diventa evocazione del sacro.

Il disegno asimmetrico che compone tutto il progetto dell'organo è un metodo raffinato con cui Caruso St John si rapporta con la struttura della Cattedrale, ricalcando quegli slittamenti e disallineamenti presenti nella sua pianta e dovuti alla stratificazione storica della costruzione. Il diverso bilanciamento di forze tra il pieno della scatola che contiene l'organo in alto ed il vuoto delle strutture in ferro in basso, i diversi contrappunti tra orizzontalità della parte superiore e verticalità della scala al livello inferiore, compongono nei loro opposti la definizione medioevale di Bellezza, come unità nella varietà e quindi proporzione delle parti. In questo il progetto di Caruso St John è disegnato come una partitura musicale. La relazione estetica è proprio il principio di proporzione che nella scrittura musicale si esprime nell'alternanza tra armonia e contrappunto. La proporzione è la matrice della bellezza del creato e nel pensiero di Scoto Eriugena diventa in ultimo rappresentazione di Dio che «è la stessa somiglianza delle cose simili e la dissomiglianza delle cose dissimili, l'opposizione delle cose opposte e la contrarietà delle contrarie. Infatti raccoglie e compone tutte queste cose con una bella e ineffabile armonia in un'unica concordia»<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> W. Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, C. Cieri Via (a cura di), Franco Cosimo Panini, Ferrara 2005, p. 150

<sup>2</sup> *Ibid.*, Il soffitto è opera di Antonio e Paolo Mola realizzato nel 1504-05. La volta è intagliata, dorata e dipinta di azzurro e oro, i colori araldici degli Este.

<sup>3</sup> J. Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, Jaca Book, Milano 1982, p. 228.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> R. Muti, *Le sette parole di Cristo, dialogo con Massimo Cacciari*, Il Mulino, Bologna 2020, p. 18.

<sup>6</sup> Cfr. T. Avermaet, H. Teerds, *Caruso St John Architects*, in «OASE» *Modernities*, n. 109, pp.124-141.

<sup>7</sup> A. Caruso, *In sintonia con le cose. La base materiale della forma nell'architettura contemporanea*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2016, p. 138.

<sup>8</sup> R. Wilson, *Design study: Caruso St John, Organ loft at Canterbury Cathedral*, in «Architects' Journal», 1 February 2021, <<https://www.architectsjournal.co.uk/buildings/design-study-caruso-st-john-organ-loft-at-canterbury-cathedral>>.

<sup>9</sup> G. Scoto Eriugena, *Divisione della natura*, I, 517-518, N. Gorlani (a cura di), Bompiani, Milano 2013.

In this exercise of the mind to work on the context through the evocation of related images, the space of the study as depicted in St. Jerome in His Study by Antonello da Messina, appears as complementary to Caruso St. John's organ loft: two architectures suspended within another architecture. What connects these two spaces is spirituality. The spirituality of study, in Antonello da Messina, as exercise of the soul, and the spirituality of song, which in Caruso St John becomes evocation of the sacred.

The asymmetrical design of the whole project of the organ loft is the reflection of a refined method through which Caruso St John relates to the structure of the Cathedral, tracing those shifts and misalignments that are present in its plan as a result of the historical stratification of the building. The varying balancing of forces between the fullness of the casing that contains the organ loft above and the emptiness of the iron structures below, as well as the different counterpoints between the horizontal nature of the upper part and the vertical character of the staircase on the lower level compose, through opposition, the mediaeval definition of Beauty, as unity in diversity and proportion of the parts. In this respect, Caruso St John's project is designed as a musical score. The aesthetic relationship lies precisely in the principle of proportion, which in musical writing is expressed through the alternation of harmony and counterpoint. Proportion is the matrix of the beauty of creation, which in John Scotus's thought ultimately becomes a representation of God who "is the very likeness of things that are alike and the dissimilarity of dissimilar things, the opposition of opposite things and the contrariety of contraries. For he gathers and composes all these things with beautiful and ineffable harmony into one single concord"<sup>9</sup>.

*Translation by Luis Gatt*

<sup>1</sup> W. Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, C. Cieri Via (ed.), Franco Cosimo Panini, Ferrara 2005, p. 150

[Translator's note: written in a mixture of Italian and Vulgar Latin, the quote can be approximately translated as "In me rises the desire to be in the sacred Grotto, in the revered esteem of the divine image of that which on earth I duly adore".

<sup>2</sup> *Ibid.* The ceiling, built in 1504-05, is by Antonio and Paolo Mola. The vault is carved, gilded, and painted blue and gold, the heraldic colours of the House of Este.

<sup>3</sup> J. Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, Jaca Book, Milan 1982, p. 228.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> R. Muti, *Le sette parole di Cristo, dialogo con Massimo Cacciari*, Il Mulino, Bologna 2020, p. 18.

<sup>6</sup> Cf. T. Avermaet, H. Teerds, *Caruso St John Architects*, in «OASE» *Modernities*, n. 109, pp.124-141.

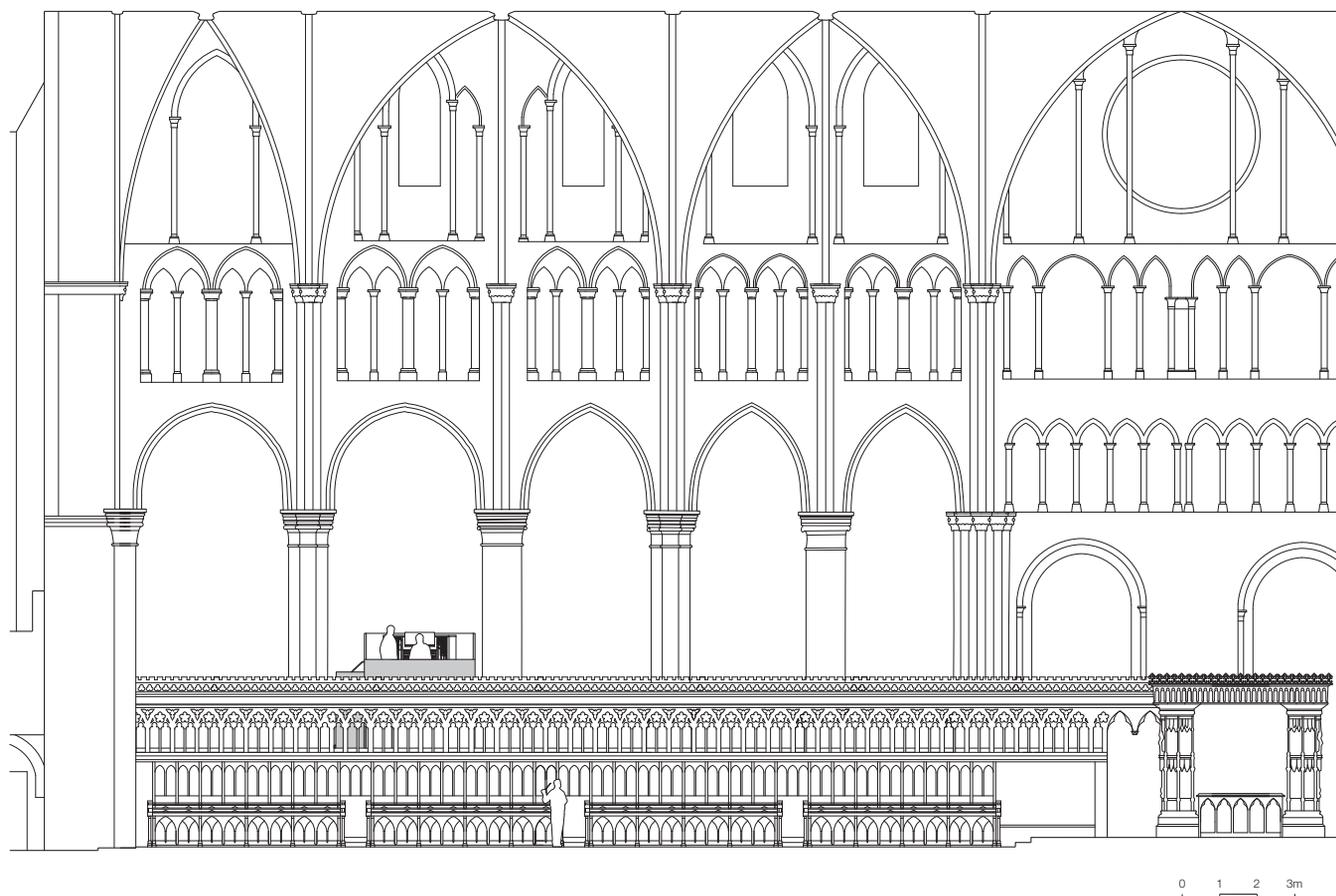
<sup>7</sup> A. Caruso, *In sintonia con le cose. La base materiale della forma nell'architettura contemporanea*, Christian Marinotti Edizioni, Milan 2016, p. 138.

<sup>8</sup> R. Wilson, *Design study: Caruso St John, Organ loft at Canterbury Cathedral*, in «Architects' Journal», 1 February 2021, <<https://www.architectsjournal.co.uk/buildings/design-study-caruso-st-john-organ-loft-at-canterbury-cathedral>>.

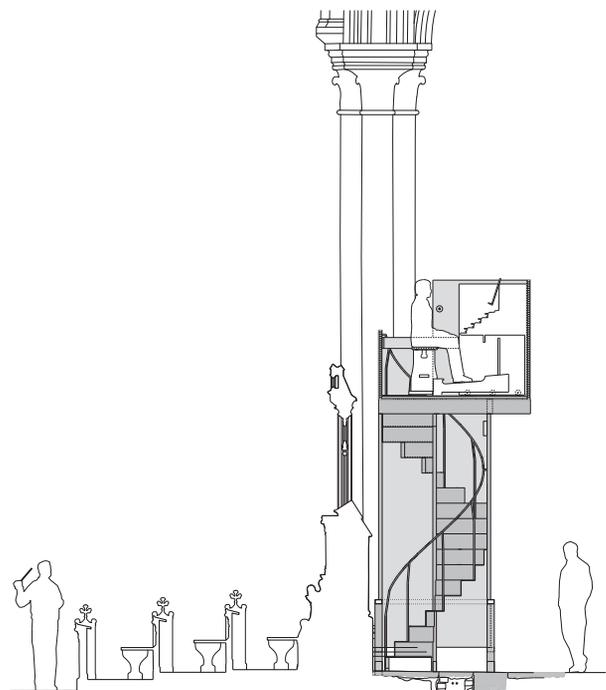
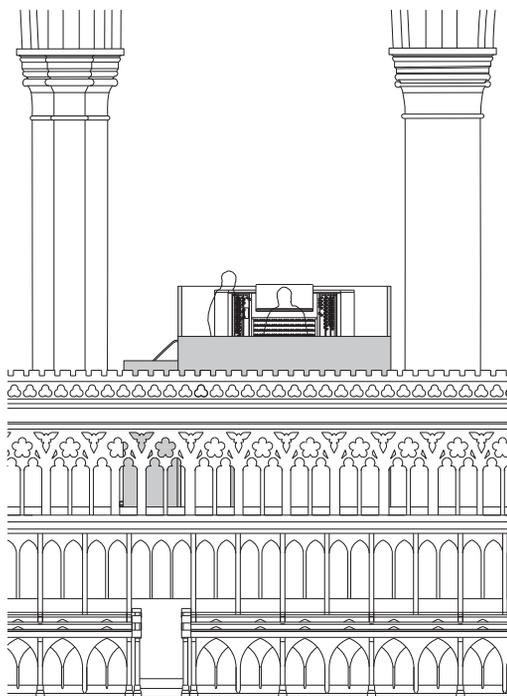
<sup>9</sup> G. Scoto Eriugena, *Divisione della natura*, I, 517-518, N. Gorlani (ed.), Bompiani, Milan 2013.

Caruso St John Architects  
Spazio sopraelevato per l'organo della Cattedrale di Canterbury  
Canterbury, Regno Unito  
Committente: Decano e Capitolo della Cattedrale di Canterbury  
Architetto: Will Pirkis  
Ingegneri strutturali: Price & Myers LLP, The Morton Partnership Ltd.  
(ingegneri della cattedrale)  
Assistenza ingegneristica: Ritchie & Daffin Ltd.  
Appaltatore principale: Millimetre Ltd.  
Foto © Hélène Binet  
Pianta del soffitto della cattedrale disegnata da Liam Wright

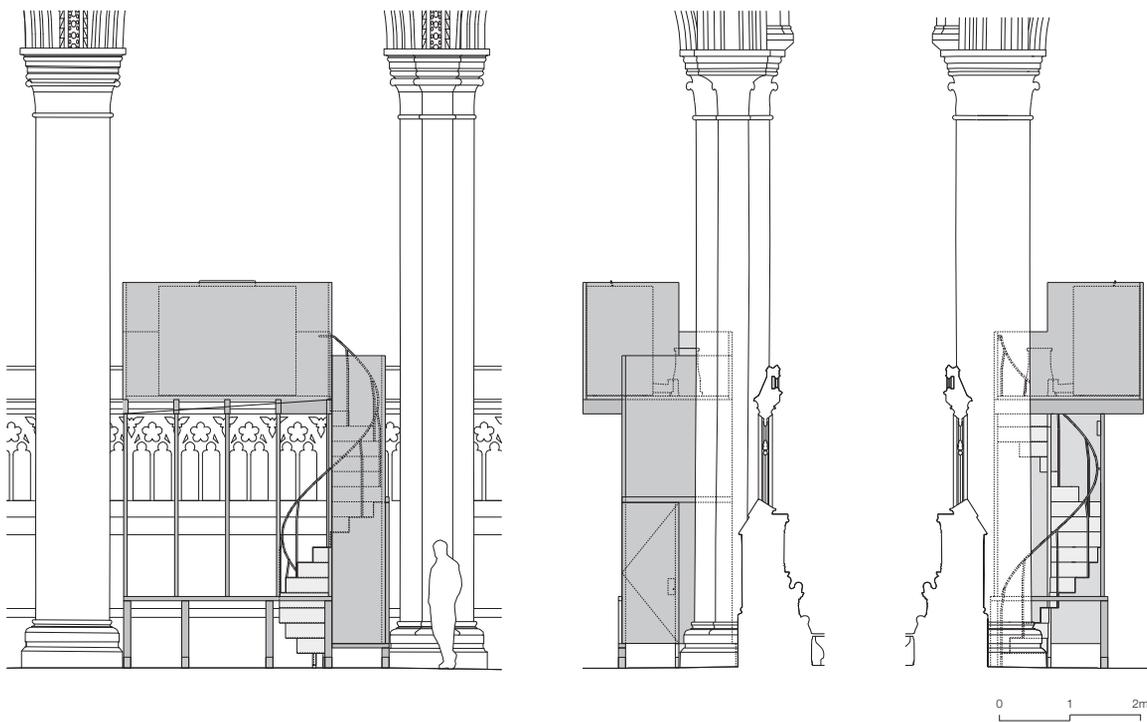
p. 89  
*Vista d'insieme della navata nord e posizione dell'organo al suo interno*  
Foto@Hélène Binet  
pp. 92-93  
*Prospetto degli stalli del coro antico e del nuovo organo*  
*Rapporto visivo tra lo spazio dell'organo e gli stalli del coro*  
Foto@Hélène Binet  
pp. 94-95  
*Prospetto del coro e dell'organo e sezione trasversale della scala di*  
*accesso all'organo*  
*Rapporto spaziale che intercorre tra la navata e la scatola lignea sopraelevata*  
*che ospita l'organo*  
Foto@Hélène Binet  
pp. 96-97  
*Pianta di dettaglio al livello inferiore, che mostra la scala di accesso all'organo*  
*e pianta di dettaglio al livello superiore, che mostra lo spazio dell'organo*  
*Particolare dei pilasti in ferro e della scala a chiocciola in parte celata dalla*  
*struttura lignea*  
Foto@Hélène Binet  
pp. 98-99  
*Prospetto frontale (nord) e prospetti laterali (ovest ed est)*  
*Particolare della struttura in ferro in rapporto con la muratura esistente*  
Foto@Hélène Binet



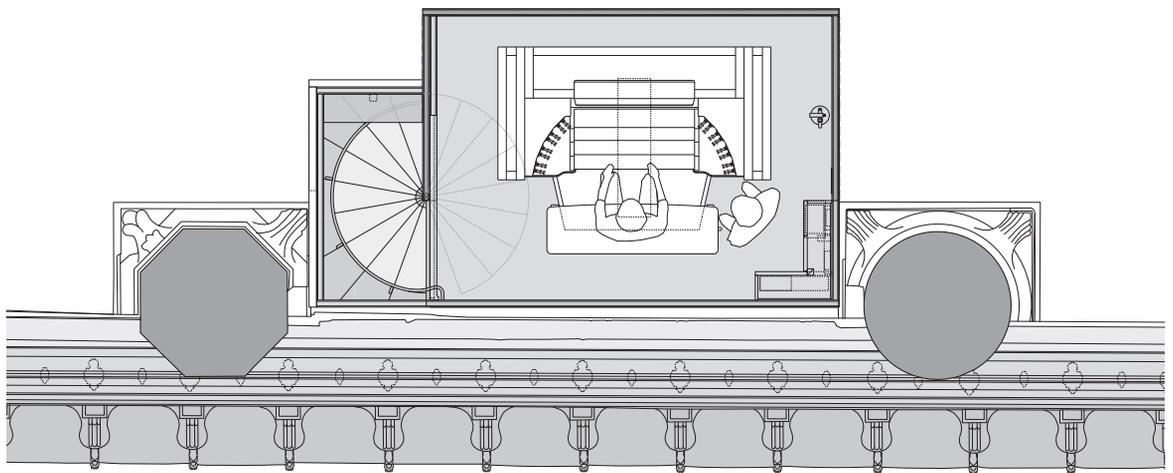
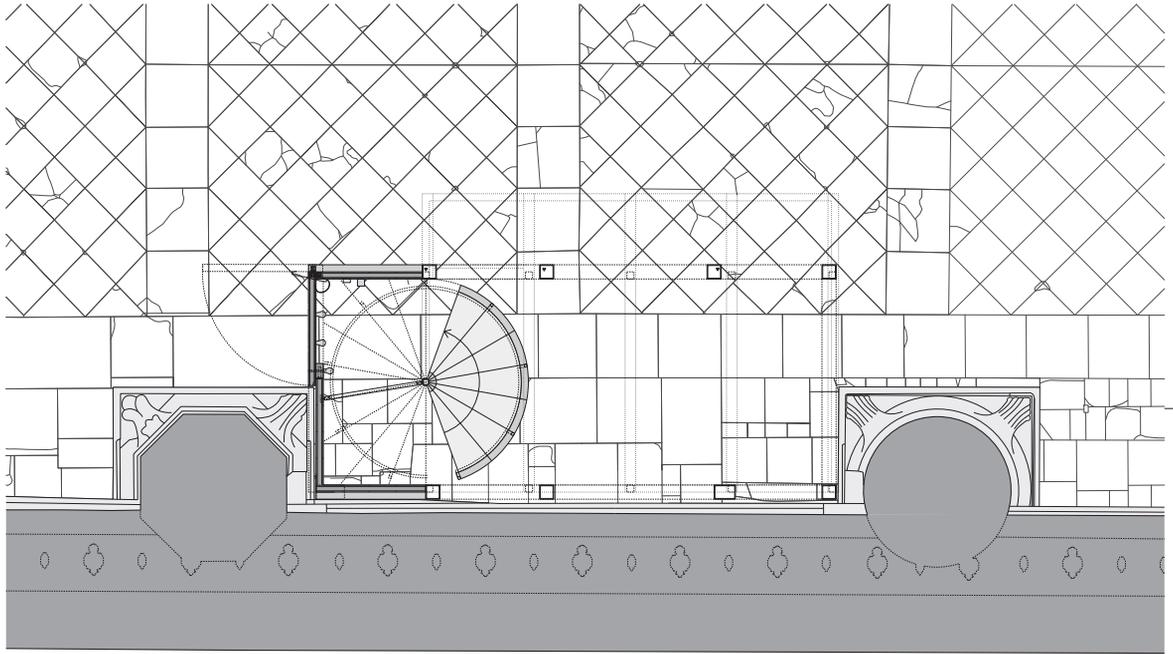






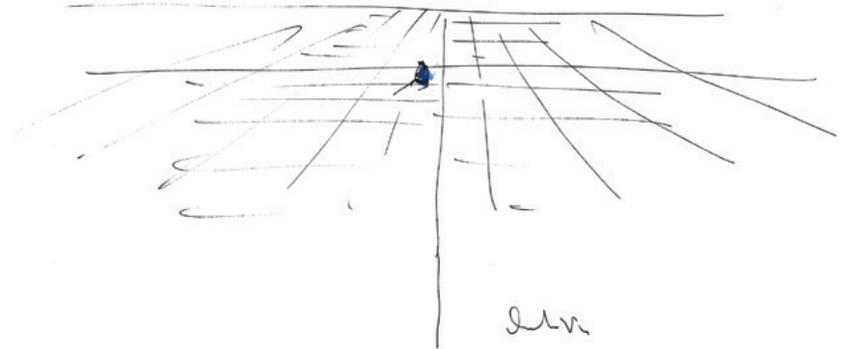








In the industrial and residential district of Little Haiti, not too far from the shores of Miami's North Bay, Barozzi and Veiga designed a cluster of artist accommodations and workshops for the Oolite Art Foundation. A sort of citadel of the arts, consisting of a complex of towers enclosed within a perimeter wall, supports the programme of a hoped-for new lineup of the exponents of Miami's Visual Art scene.



# Barozzi Veiga

Oolite Arts, Miami, Stati Uniti  
Oolite Arts, Miami, United States

*Mattia Gennari*

C'era un punto a Miami dove ogni immagine, ogni significato sembravano convergere, un piccolo ristorante sull'acqua, tra una pompa di carburante e un ponte apribile, al confine tra la città dei grattacieli e quella dei depositi. Miami, come ogni vera città, produce incessantemente luoghi speciali che la riassumono attraverso il semplice rimescolamento dei materiali comuni di cui è fatta. E riesce a generare da questo una bellezza speciale<sup>1</sup>.

Appena dietro l'Upper East Side che lo separa dalla North Bay e non distante dal piccolo Design District di poco sottostante, Little Haiti o Lemon City è ora un quartiere industriale e residenziale di Miami che nasceva come una comunità indipendente a vocazione agricola dedita alle piantagioni di limoni e dove trovava sede un deposito della Florida East Coast Railway prima di essere inglobato alla città quando, consumata la forte crescita urbana verso sud, la stessa richiedeva nuovi spazi di espansione a nord. Dopo un primo povero passato, peraltro non estraneo ad una certa criminalità, il sobborgo ha conosciuto un continuo processo di gentrificazione che si muove ancora risalendo dallo sviluppo dei quartieri più a sud a discapito per lo più della componente immigrata haitiana che coesisteva con le minoranze creola e francofona<sup>2</sup>. In questa variegata piana, serrata entro le maglie rettangolari della metropoli tropicale e sopra i borghesi revival mediterranei e decò del distretto di Buena Vista che ripetono a scala domestica le peripezie formali dei famosissimi e lussuosissimi hotels di Miami Beach, Oolite Arts era alla ricerca di un luogo più ampio e a buon mercato di quanto già in possesso nella centralissima

There was a place in Miami where every image, every meaning seemed to converge, a small restaurant on the water, between a fuel pump and an opening bridge, on the border between the city of skyscrapers and the city of warehouses. Miami, like any real city, ceaselessly produces special places that sum it up through the simple scrambling of the common materials of which it is made. And it manages to generate from this a special beauty<sup>1</sup>.

Just behind the Upper East Side that separates it from the North Bay and not far from the small Design District under it, Little Haiti, or Lemon City, is now an industrial and residential district of Miami which began as an independent agricultural community devoted to the cultivation of lemon trees and where a Florida East Coast Railway depot was located before being incorporated into the city when, having exhausted the major urban growth to the south, it required new spaces for expansion to the north. After a period of widespread poverty and a certain degree of criminality, the district has undergone a process of gentrification, which still continues moving upward as a result of the development of the neighbourhoods further south, and at the expense mostly of the Haitian immigrant component that coexisted with other Creole and French-speaking minorities<sup>2</sup>. In this colourful plain, squeezed within the rectangular meshes of the tropical metropolis and the bourgeois Mediterranean and Art Déco revivals of the Buena Vista district which repeat on a domestic scale the formal explorations of Miami Beach's famous and luxurious hotels, Oolite Arts was in search of a site that was larger and more affordable than the one it already possessed on central



Lincoln Road dove impiantare le sue nuove residenze di artisti. «Help artists help themselves»<sup>3</sup> questo il motto della fondatrice dell'associazione no profit Ellie Schneiderman che dal 1984 si faceva promotrice di incentivare la visual art a Miami e la cui aspirazione trova oggi concretizzazione nel progetto di Fabrizio Barozzi ed Alberto Veiga.

Perfettamente levigato, un elegante ed esile recinto di cemento armato ripete le dimensioni strette ed allungate del lotto disteso assecondando la rotta ferroviaria in esatta direzione est-ovest prima che questa viri nell'ortogonale nord-sud parallela alla costa non troppo distante. All'interno e sopra il perimetro di questa cinta muraria le cui concessioni di piccoli scarti in altezza sembrano non trattenere una nostalgia medievale filtrando attraverso un caldo modernismo il ricordo di una merlatura, una moltitudine di torri della stessa raffinatezza cementizia si alzano in coro stavolta tutte a raggiungere la stessa quota, quanto serve per superare l'ingenerosità dei capannoni industriali che le circondano.

Un'icastica eppure discreta pietra miliare a scala architettonica, astratta rappresentazione in miniatura degli svettanti centri urbani delle megalopoli americane sebbene epurata da qualsiasi presunzione vertiginosa, segna l'arrivo per chi viene in ferrovia da occidente alla periferia di Miami prima che i binari svoltino verso i grattacieli della Downtown a sei miglia a meridione.

Senza offendere le più avare costruzioni adiacenti, la configurazione di questo villaggio di artisti accetta di misurarsi nelle dimensioni in pianta e in alzato sia con l'intorno industriale sia con il monotono sobborgo residenziale degli isolati appena successivi, un assorbimento che riscatta la serialità di paesaggio che sta trovando in questi anni nuove episodicità a cui fare riferimento. Little Haiti è un distretto emergente in cui si comincia a sentire il riverbero artistico dei già affermati Buena Vista e Design District, non è raro imbattersi in case di artisti, studio, gallerie: quello che sembrerebbe un caso isolato in una landa sebbene naturalisticamente esuberante invece urbanisticamente più acerba di Miami, è in realtà uno dei fenomeni di questa trasformazione in atto, l'eco di onde che si propagano da zone più centrali.

Oolite Arts è una sorta di roccaforte e cittadella delle arti, una San Gimignano importata e reimpiantata nella periferia tropicale della più latina e cosmopolita metropoli americana. A ribadire l'importazione tipologica di un modello urbano storicizzato due dei trentacinque maschi che compongono questo robusto ed esotico complesso di minareti, comunque certamente un'immagine non solo europea ma che richiama torri del vento africane e ricordi di antiche invenzioni bioclimatiche persiane e arabe dei deserti asiatici, come grandi colonne o meglio stipiti di una porta sempre aperta segnano l'accesso principale rivolto ad oriente. È l'inizio di un percorso continuamente pubblico che si dipana contraendosi e distendendosi tra gli interstizi lasciati dal sistema delle torri e dai diversi scatti in profondità della cinta muraria abitata dunque nel suo spessore. Ciò che si genera da questa doppia processualità costruttiva tanto puntuale e verticale quanto dilatata ed orizzontale è una corte allungata e multiforme composta per aggregazioni consecutive di corti più piccole: nodosità di vuoti aperti che nell'infilata della loro successione ricompongono le vivaci sinuosità del vicolo di un borgo di case che trova nell'auditorium finale, unica emergenza orizzontale segnalata in elevato e comunque ombreggiata dalle torri, il proprio scopo e appiglio.

Mentre il restante lato minore a occidente salvo una grande finestrata rimane cieco, nei fronti meridionali e settentrionali una serie di accessi rimarcati assialmente da torri al perimetro,

Lincoln Road, where it could establish its new artist residences. «Help artists help themselves»<sup>3</sup> is the motto of the founder of the nonprofit organisation, Ellie Schneiderman, who has promoted visual arts in Miami since 1984, and whose aspirations are now materialised in Fabrizio Barozzi and Alberto Veiga's project.

Perfectly polished, an elegant and slender concrete enclosure repeats the narrow and elongated dimensions of the lot, following the railway route in an exact east-west direction before it veers into the orthogonal north-south line that runs parallel to the nearby coast. Within and above the perimeter of this city wall whose concessions to small height variances seem to reveal a certain Mediaeval nostalgia filtered by the warm hue of a Modernist memory of battlements, a multitude of towers in the same refined cement rise in chorus, this time all reaching the same height, just enough to overcome the ungainliness of the industrial warehouses that surround them.

An icastic yet discreet landmark at the architectural-scale, an abstract miniature representation of the soaring urban centres of America's megacities, albeit purged of any brazen conceit, the complex marks the arrival for those coming by rail from the West to the suburbs of Miami, before the tracks turn toward the Downtown skyscrapers, six miles to the south.

Without demeaning the more austere adjoining buildings, the configuration of this artists' village measures itself, in plan and elevation, against both the industrial surroundings and the monotonous residential suburb of the blocks which begin just beyond, an assimilation that redeems the increasingly serial composition of the landscape. Little Haiti is an emerging area in which the artistic reverberations of the already well-established neighbourhood of Buena Vista and of the Design District are beginning to be felt, and it is not uncommon to come across artists' homes, studios and galleries: what would seem to be an isolated case in a wasteland, albeit more exuberant than Miami in terms of nature, while more unripe from an urbanistic point of view, is instead one of the cases in point of this ongoing transformation, the echo of waves propagating from more central areas.

Oolite Arts is a sort of stronghold and citadel of the arts, a San Gimignano imported and then transplanted into the tropical suburbs of the most Latin and cosmopolitan metropolis in the United States. To reiterate the typological importing of a historicised urban model, two of the thirty-five towers that compose this robust and exotic minaret complex, an image which is certainly reminiscent not only of Europe but also of African wind towers and ancient Persian and Arab bioclimatic inventions in the Asian deserts, like large columns, or rather doorposts of an ever-open gateway, mark the main east-facing entrance. This signals the beginning of a public path that unfolds by contracting and stretching between the interstices left by the system of towers and the different in depth views of the inhabited wall. This double constructive process, which is as punctual and vertical as it is dilated and horizontal, generates an elongated and multiform courtyard that in turn is composed by the consecutive aggregations of smaller courts: knots of successive open voids which recompose the lively sinuosity of the alley of a suburb of houses that finds its purpose and foothold in the auditorium, the only elevated horizontal structure, albeit shaded by the presence of the towers.

While the remaining lower side to the west remains blind, with the exception of a large fenestration, the southern and northern fronts contain a series of accesses axially highlighted by the towers on their perimeter, never aligned but rather alternating in plan, which open onto Mediaeval underpasses of true and proper secondary doors, three on each side with the variation of a large unmarked window running vertically along the railroad side.

ma invece mai allineati anzi alternati in pianta, aprono sottopassaggi medievali di vere e proprie porte secondarie, tre ambo i lati con la variazione di una grande finestra non segnalata in verticale lungo il lato della ferrovia.

Sebbene il villaggio rimanga introverso le sue sono mura tutt'altro che chiuse, sono custodi dell'arte che consentono una piena libertà spaziale, ritagliano spazi ma senza escludere, avvolgono ambiti ma senza dividere, così che all'esatta ortogonalità scelta da Barozzi e Veiga delle geometrie pure che architettano questo multiforme volume costruito, si contrappone invece una morbida percezione dello spazio vuoto che è continuamente esperibile come le pieghe di una stoffa la cui trama rimane sempre e dovunque sfiorabile. Lungo questi spigolosi meandri tra la porta orientale principale e il salone occidentale sono dislocate le funzioni. Residenze per artisti, spazi studio, laboratori, uffici, la grande sala, si avvicinando in una calibrata crescita di perdita di privacy e intimità. Un'introversa strutturalità quella messa in piedi dagli architetti che, seppur nella scala diversa ma vuoi anche per la conformazione del lotto e per la mancanza di emergenze nell'immediato contesto, si inserisce nel vivo della tradizione dei grandi college americani. Impossibile non riavvertire il Campus Universitario della Virginia di Thomas Jefferson dove la continuità operata dai propilei che circondano il lungo giardino ed uniscono le italiche e greche rievocazioni ottocentesche dei padiglioni è riproposta attraverso la ripetizione delle torri innalzate dagli architetti e l'emergenza della rotonda-biblioteca di testa che cita il Pantheon è qui sostituita dalla sala conferenze.

Stavolta risolta in un unico grande organismo, benché sfaccettato in due direzioni principali, l'autonomia che invece informa i revival palladiani di Charlottesville, è proprio ciò che rappresenta il vero cuore del progetto a fornire l'aggancio con il college americano: il disegno della natura, nell'accezione di valore unificante e non mero fondale o comparsa episodica.

Un rigoglioso, esuberante giardino è protagonista: letteralmente esplose in grandi e piccoli ritagli squadrate dalla gettata cementizia perfettamente liscia della pavimentazione per ombreggiare e profumare le corti generando angoli di intimità lungo gli appoggi delle torri e la base del recinto anulare.

*Ptychosperma schefferi*, *Licuala grandis*, *Chamaedorea oblongata* sono le specie native di palme ad altezze e fusti diversi con alcune cime emergenti dal recinto murario che sono vivacemente alternate evocando una seducente atmosfera di benessere ed esotismo; è un'oasi metropolitana di piante autoctone, così la corte centrale diviene una passeggiata quasi dentro un orto botanico volta all'esplorazione di un suggestivo e meditativo ambiente zen eppure caraibico. Le visioni castellarie che appaiono alla mente da fuori, da dentro scemano nelle lunghe spiagge bianche di Miami Beach dove, in vivaci declinazioni americane ed esuberanti divagazioni di modernismi latini, schiere di torrette di guardia emergono dalla sabbia e dalla vegetazione e puntano all'oceano. E, ieraticamente, le torri di Oolite Arts non possono che essere di cemento per resistere alla violenza della natura della Florida, gli uragani, il prezzo per il paradiso statunitense sul Golfo del Messico.

La terapia bicromatica di sfumature di verdi e riflessi lucenti dei grigi del cemento del giardino si ripete all'interno dove la purezza e la monomatericità delle diverse stanze è sottolineata dalla calibratissima luce, sia quella radiale perché schermata dalle piante davanti a grandi finestre sia quella zenitale incanalata dai lucernari delle torri.

Fondamentale il comportamento bioclimatico delle stesse per il corretto benessere interno e l'adattabilità dell'edificio alle

Although the village remains introverted, its walls are by no means closed, they are custodians of art that offer full spatial freedom, carving out spaces yet without exclusion, enveloping spaces yet not creating divisions, so that the exact orthogonal nature, chosen by Barozzi and Veiga, of the pure geometries that construct this multifaceted built volume, is countered instead by a very soft perception of empty space that is continually experienced like the folds of a fabric whose weft remains, always and everywhere, available to the touch. Along these angular twists and turns between the main eastern door and the western hall functions are distributed. Artists' residences, studio spaces, workshops, offices, and the great hall, unfold in a calibrated increase in the loss of privacy and intimacy. An introverted structural system set up by the architects which, although at a different scale, but also because of the conformation of the lot and the lack of landmarks in the immediate context, fits into the vivid tradition of the great American colleges. This inevitably brings to mind Thomas Jefferson's University of Virginia Campus where the continuity operated by the propylaea that surround the long garden and connect the Italic and Greek 19th century evocations of the pavilions is re-proposed through the repetition of the towers raised by the architects, whereas the presence of the rotunda-library which alludes to the Pantheon is replaced here by the conference hall.

In this case conceived as one large organism, albeit faceted in two main directions, the autonomy that informs Charlottesville's Palladian revivals is precisely what represents the true core of the project and provides the connection with the American college: the design of nature, in the sense of a unifying value and not of mere backdrop or episodic appearance.

A lush, exuberant garden features prominently: it literally explodes in large and small squares cut out from the perfectly smooth concrete paving, so as to shade and scent the courtyards while generating intimate pockets along the base of the towers and of the enclosing walls.

The native species of palms, *Ptychosperma schefferi*, *Licuala grandis* and *Chamaedorea oblongata*, with their different heights and trunks, and with some tops emerging from the walled enclosure, are vividly alternated, thus evoking a seductive atmosphere of well-being and exoticism; the result is a metropolitan oasis of native plants, designed in such a way that the central courtyard becomes almost a promenade in a botanical garden, aimed at exploring a suggestive and meditative Zen, yet Caribbean, environment. The castellated visions that appear to the mind from outside, from within fade into the long white beaches of Miami Beach where, in vivid American inflections and exuberant Latin modernist digressions, arrays of watchtowers emerge from the sand and vegetation and point to the ocean. And, religiously, the towers of Oolite Arts can be made in no other material but concrete, in order to withstand the violence of Florida's nature, of hurricanes, the price to pay for the American paradise on the Gulf of Mexico. The two-colour theme of shades of greens and shimmering reflections of concrete greys in the garden is repeated inside, where the purity and single-material nature of the different rooms is emphasised by the very calibrated light, both radial because shielded by the plants in front of the large windows and zenithal since channelled through the skylights of the towers.

The bioclimatic behaviour of the latter is fundamental for the proper internal well-being and adaptability of the building to Miami's hot and humid summers. Here the significance of the intervention is further enhanced and clarified:

Responding to different programme requirements, the building has four types of spaces determined by 'operational flexibility': spaces





estati calde e umide di Miami. Ecco allora che il significato dell'intervento si arricchisce chiarendosi ulteriormente:

Rispondendo a differenti richieste del programma, l'edificio presenta quattro tipi di spazio definiti da 'flessibilità operativa': spazi richiedenti ventilazione meccanica, spazi che usano la ventilazione trasversale; spazi che consentono una strategia di ventilazione attraverso un camino; spazi che sono aperti agli esterni. Questi spazi sono relazionati a differenti tipi di torri: torri solari che usano la ventilazione naturale; fari composti da lucernari; torri del vento che catturano il vento da est e lo conducono sia verso il giardino chiuso sia verso le stanze caratterizzate da torri solari e fari calibrabili. [...] Infine, due torri dell'acqua raccolgono la pioggia e la usano per l'irrigazione<sup>4</sup>.

Torri del vento, ciminiere solari, serbatoi di acqua, fari calibrabili è questa la natura dei solidi minareti di Oolite Arts: la compositissima variabilità progettata da Barozzi e Veiga risulta dunque ben studiata funzionalmente al fine di attivare una doppia strategia bioclimatica attiva e passiva al tempo stesso per mitigare il microclima tanto interno ai cluster quanto del giardino stesso. Viene quindi ulteriormente a chiarirsi la mancata corrispondenza tra l'esattezza dell'omogeneità in altezza delle torri e i diversi orientamenti delle aperture nonostante il perfetto parallelismo della disposizione delle loro sagome rettangolari secondo il verso longitudinale della corte: le aperture si orientano alla ricerca o del vento orientale o della luce e un paio di leggere variazioni in pianta indicano le torri che contengono la circolazione verticale per accedere al tetto giardino anche questo animato da una studiata ed autoctona collezione verde a fusto più basso<sup>5</sup>.

Ad una lettura più approfondita un ponderato equilibrio soggiace alla disposizione dei diversi tipi di torre: quelle che fungono da serbatoi d'acqua sono locate in angoli diametralmente opposti del giardino, le torri solari che usano la ventilazione trasversale si trovano in maggior numero verso la sala conferenze e sono dimezzate verso le residenze vicine di contro alla porta orientale, le torri del vento ricadono sempre all'interno di un cluster a coppie simmetriche in ambo i lati maggiori a mitigare l'azione prodotta dalle torri-faro distribuite invece omogeneamente su tutto il complesso.

Questo microcosmo rettangolare di prismi grossomodo 140x40 metri è una sorta di vicinato di botteghe coraggiosamente trapiantato in un'area industriale, le cui finestre non sono che piccole vetrine sul mondo dell'arte, le cui voci ed umori sono il miglior antidoto all'anonimato dei capannoni adiacenti. Ma è anche un paesaggio minerale e cementizio al contempo: un plinto in opera, una staffa che tiene insieme i singoli ferri, rappresentazione di un cantiere ancora in costruzione benché perfettamente determinato.

Eppure questa mancata gerarchizzazione del sistema delle torri non è solo allusione di un mondo ancora costruibile ma la personificazione di una stessa comunità: torri che sono una collettività paritaria di persone che trovano nei lucernari i loro occhi e nel recinto anulare il cordone che le unisce, pare quasi stiano danzando all'unisono una stessa mirabile coreografia dentro una piazza determinata.

La ricerca di un'universalità di quest'ultima figurazione di questo villaggio di artisti è la stessa di quella aspirata e raggiunta, specificatamente nazionale, che sta all'origine di un'avvertibile coincidenza della gestualità operata dagli architetti con la gestualità applicata dall'ultima grande arte americana: la reiterazione seriale con variazione di un medesimo elemento messa in atto per le torri pare

requiring mechanical ventilation; spaces that use cross ventilation; spaces that permit ventilation through flues; and spaces open to the exterior. These spaces are related to different types of towers: solar towers that use natural ventilation; lighthouses composed of skylights; and wind towers that capture wind from the east and channel it either to the enclosed garden or to rooms featuring solar towers and calibrated lighthouses. [...] Finally, two water towers which collect rain and use it for irrigation<sup>4</sup>.

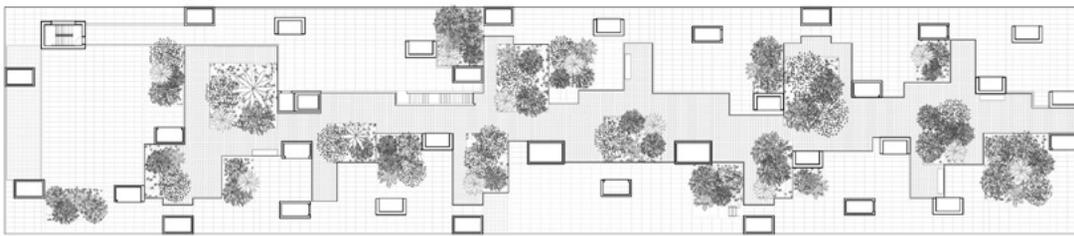
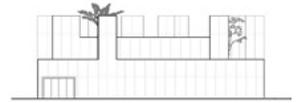
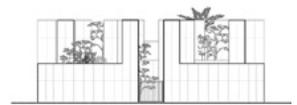
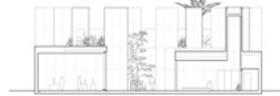
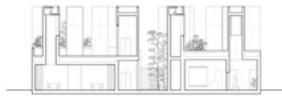
Wind towers, solar stacks, water reservoirs and calibrating lighthouses - this is the nature of the robust minarets of Oolite Arts: the composite variability designed by Barozzi and Veiga is well devised functionally in order to activate a dual bioclimatic strategy that is both active and passive so as to mitigate the microclimate inside the clusters, as well as in the garden itself. Thus the non-correspondence between the sameness in height of the towers and the different orientations of the openings, despite the perfect parallelism of the arrangement of their rectangular outlines according to the longitudinal direction of the courtyard, becomes further explained: the openings are oriented so as to seek either the eastern wind or light, and a couple of slight variations in plan indicate the towers containing the vertical access to the roof garden, which is also animated by a well-studied and indigenous collection of smaller-sized greenery<sup>5</sup>.

Upon closer observation a thoughtful balance underlies the arrangement of the different types of towers: those that serve as water reservoirs are located in diametrically opposite corners of the garden, whereas the solar towers that use cross ventilation are located in greater numbers toward the conference hall and are halved toward the neighbouring residences opposite the eastern gate, and the wind towers are always located within a cluster in symmetrical pairs on either greater side to mitigate the action produced by the lighthouse towers, which instead are evenly distributed throughout the complex.

This rectangular microcosm of roughly 140x40-meter prisms is a sort of workshop district boldly transplanted into an industrial area, whose windows are small displays onto the world of art, and whose voices and features are the best antidote against the anonymous nature of the nearby warehouses. But it is also a mineral and cement landscape: a plinth, a clamp that holds the individual iron bars together, representation of a site still under construction, although perfectly determined.

And yet this lack of hierarchy in the tower system is not only an allusion to a still buildable world, but also the embodiment of a community itself: towers that house a collective of equal people who find the light in the same skylights and in the enclosing wall the cord that unites them, as if they were dancing in unison to the same admirable choreography within a given square.

The search for universality in this last figuration of this village of artists is the same as the one that is aspired and achieved, at a specifically national level, and which lies at the origin of a perceptible correspondence of the gestures operated by the architects with those applied by the latest great American art: the serial reiteration with variations of the same element implemented for the towers seems to coincide with the method used by Andy Warhol, who serialised his silk-screen prints, the juxtaposition of two opposite yet complementary gestures, in other words horizontal in the case of the wall and vertical in that of the towers, evokes a dichotomy similar to that of Mark Rothko's use of colours in his paintings, whereas the precarious and calibrated balance, not spontaneous at all, seems to be generated with the same skill with which Jackson Pollock perfectly dripped his wonderful chaos. Because for a European, the first image of America



coincidere con il metodo con il quale Andy Warhol variava ripetendo in serie le sue serigrafie, l'accostamento di due unici gesti oppositivi e complementari ovvero orizzontale del recinto e verticale delle torri richiama una dicotomia come quelle a colori dipinte da Mark Rothko, il precarissimo e calibratissimo equilibrio non affatto spontaneo sembra essere generato con la stessa perizia con la quale Jackson Pollock gocciolava perfettamente i suoi meravigliosi caos. Perché per un europeo la prima immagine dell'America è ovviamente New York e quindi inevitabilmente le sue ultime scuole.

[Miami] è una città che cambia cercando di non cancellare una memoria di se stessa fatta di molte cose: la vena utopico-urbana di Coral-Gables, i passi perduti degli anziani ospitati un tempo nelle pensioni art déco rivolte al tramonto, le città cubana, colombiana, haitiana, le spiagge di Key Biscayne, i centri popolar-commerciali di Dadeland, i grattacieli luminosi di Downtown. E' questo miscuglio a dare vita al mito di Miami, nutrito di vicende in bilico tra narcotraffico e moda e immortalato in telefilm le cui location sono già storia. Ogni suo tempo, seppur concluso, ha lasciato una traccia perché in una città formata da un miscuglio di nostalgie, la memoria è rispettata più che altrove in America. [...] Miami è prima di tutto l'atmosfera che vi si respira, i mille frammenti intrecciati. Ogni forma architettonica tende a stupire ma nel contempo a farsi riconoscere, attraverso i colori, lo straniamento, il decoro. Tutto a Miami sembra generato da un riciclaggio di forme, di idee, di ricordi nati altrove. Nulla è originale dei materiali e delle figure usate per costruirla ma ben presto tutto lo diventa [...]. L'insieme afferma nel modo più evidente l'unica originalità oggi possibile per una città: ridare vigore e qualità ad immagini esaurite ricomponendole, innestando in esse schegge di estraneità, ridefinendone le relazioni senza per questo rinunciare ai significati originali che le forme esprimono. Questo ha fatto Miami aiutata dalla posizione estrema e dal clima tropicale: ha riciclato forme e ha sperimentato accostamenti diventando uno dei più interessanti laboratori formali dell'intero pianeta<sup>6</sup>.

Inserendosi tra le esplorazioni barocche degli hotels di Morris Lapidus, i lavori autoctoni di Arquitectonica, le gigantesche conchiglie-auditorium di Cesar Pelli, l'intervento museale di Arata Isozaki a Miami Beach, il non troppo distante passaggio ad Orlando di Aldo Rossi, per citare alcuni interventi nelle vicinanze, Barozzi e Veiga hanno saputo rimescolare nuovamente le carte di Miami con quelle delle storie cui siamo abituati a veder loro costruire in Europa, eppure di questo miscuglio di figure ed atteggiamenti, tanto esportati quanto nativi, colpisce l'esatta composizione della miscela, le formule alla base del composto, le regole usate per tessere insieme questa eterogenea eppure autentica e disciplinata caoticità: «una bellezza speciale»<sup>7</sup>, l'ordine di questa anarchia.

<sup>1</sup> A. Ferlenga, *Miami Europe*, in «Abitare», n. 395, 2000, pp. 124-125.

<sup>2</sup> Cfr. Wikipedia, <[https://it.wikipedia.org/wiki/Little\\_Haiti](https://it.wikipedia.org/wiki/Little_Haiti)>, 29.01.2023.

<sup>3</sup> Studio Barozzi Veiga, Relazione di progetto, p. 1.

<sup>4</sup> D. Trinari (a cura di), *Barozzi Veiga*, Verlag der Buchhandlung Walter und Franz König, Colonia 2022, p. 363.

<sup>5</sup> Le specie che fanno parte del tetto giardino sono le seguenti: *Amyris eleimifera*, *Ardisia escallonioides*, *Bucida spinosa*, *Baccharis dioica*, *Byrsomia lucida*, *Chrysobalanus icaco*, *C. chapmani*, *Calyptanthes pallens*, *Crossopetalum illicifolium*, *Erithalis fruticosa*, *Ernodea litoralis*, *Pithecellobium keyense*.

<sup>6</sup> A. Ferlenga, cit.

<sup>7</sup> *Ibid.*

is obviously linked to New York City and therefore inevitably to its latest art movements.

[Miami] is a city that changes while trying not to erase a memory that is made up of many things: the utopian-urban feel of Coral-Gables, the lost footsteps of the elderly who once lived in sunset-facing Art Decó boarding houses, the Cuban, Colombian, and Haitian towns, the beaches of Key Biscayne, the popular commercial centres of Dadeland, and the bright skyscrapers of Downtown. It is this mixture that gives birth to the myth of Miami, which in turn is fed by stories that are caught between drug trafficking and fashion and have been immortalised in TV series whose locations are already part of history. Each of its eras, although having come to an end, has left its traces, because in a city formed by a mixture of different nostalgias, memory is respected more than anywhere else in the United States. [...] Miami is above all about the atmosphere there, the thousand interwoven fragments. Every architectural form tends to amaze but at the same time to be recognised, through colour, oddness, ornamentation. Everything in Miami seems generated by a recycling of forms, ideas and memories that originated somewhere else. Nothing is original about the materials and shapes used to build it but it soon becomes so [...]. The whole asserts in the clearest way the only originality that remains possible for a city today: to restore vitality and quality to exhausted images by recomposing them, grafting into them splinters of the extraneous, and redefining their relationships without forsaking the original meanings that the forms express. This is what Miami has done, aided by its extreme location and its tropical climate: it has recycled forms and experimented with juxtapositions, becoming one of the most interesting laboratories of formal experimentation in the entire planet<sup>6</sup>.

Placing themselves between the baroque explorations of Morris Lapidus's hotels, the home-grown works by Arquitectonica, Cesar Pelli's gigantic shell-like auditoriums, Arata Isozaki's museum project in Miami Beach, as well as Aldo Rossi's work in nearby Orlando, to name a few interventions in the area, Barozzi and Veiga have been able to reshuffle Miami's cards with those of the narratives we are accustomed to seeing them build in Europe, and yet what is striking in this mixture of figures and attitudes, both imported and native, is the precise composition of the mix, the formulas underlying the compound, the rules used for weaving together this heterogeneous yet authentic and orderly chaotic: "a special beauty"<sup>7</sup>, the order in this anarchy.

*Translation by Luis Gatt*

<sup>1</sup> A. Ferlenga, *Miami Europe*, in «Abitare», n. 395, 2000, pp. 124-125.

<sup>2</sup> Cf. Wikipedia, <[https://it.wikipedia.org/wiki/Little\\_Haiti](https://it.wikipedia.org/wiki/Little_Haiti)>, 29.01.2023.

<sup>3</sup> Studio Barozzi Veiga, Project report, p. 1.

<sup>4</sup> D. Trinari (ed.), *Barozzi Veiga*, Verlag der Buchhandlung Walter und Franz König, Cologne 2022, p. 363.

<sup>5</sup> The species included in the roof garden are the following: *Amyris eleimifera*, *Ardisia escallonioides*, *Bucida spinosa*, *Baccharis dioica*, *Byrsomia lucida*, *Chrysobalanus icaco*, *C. chapmani*, *Calyptanthes pallens*, *Crossopetalum illicifolium*, *Erithalis fruticosa*, *Ernodea litoralis*, and *Pithecellobium keyense*.

<sup>6</sup> A. Ferlenga, Op. cit.

<sup>7</sup> *Ibid.*



Barozzi Veiga  
Oolite Arts, Miami, United States  
Progetto architettonico: Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga  
Concorso 2019  
Progetto 2020

Sviluppo del progetto: Yorgos Apostolopoulos, Paola Calcavecchia,  
Chen-Hsin Chang, Caterina Delaini, Martín De Pablo Esteban, Pieter  
Janssens, Alessandro Lussignoli, Tomás Mesquita, Irene Pinyol,  
Verena Recla, Maria Ubach  
Architetto per il permesso a costruire: Charles H. Benson & Associates  
Progetto strutturale: Douglas Wood Associates  
Impianti: H. Vidal & Associates  
Ingegneria civile: Holland Engineering  
Progetto di paesaggio: Christopher Cawely Landscape Architecture  
Sostenibilità: Transsolar  
Consulente per certificazione LEED: Sustainabase  
Illuminotecnica: artec3 Studio  
Consulente tecnico acustico per il teatro e il sistema audiovisivo:  
Stages Consultants  
Controllo economico-contrattuale: Amicon and Camcon

pp. 100-101  
*Schizzo di studio, Studio Barozzi Veiga*  
*Prospettiva esterna di progetto da nord*  
pp. 104-105  
*Prospettiva esterna di progetto da nord, in secondo piano la down town di Miami*  
p. 107  
*Modello di progetto fotografato da nord-est*  
*Sezioni, in senso orario: prospetti nord, est, sud, ovest,*  
*piante del piano primo e del piano terra*  
p. 109  
*Prospettiva esterna di progetto dalla corte interna verso est*  
p. 110  
*Prospettive di progetto:*  
*interno di un clusters e di un sottopassaggio*  
p. 111  
*Prospettiva di progetto di un atelier*





In 2013, OTO Arquitectos constructed the building for the general headquarters of the Parque Natural do Fogo in the inner surface of the caldera of Fogo Island in Cape Verde. A form derived from the place and for the place, a new topography capable of altering the relationship between the figure and the background, thanks to which the sublime experience of both waiting and of destruction can be experienced on a daily basis. One year after its inauguration, the waiting became reality when the building was completely destroyed by the largest eruption of which there is memory on the Island.

# OTO Arquitectos

## Centro del Parco Naturale di Fogo, Capo Verde

### General Headquarters of the Parque Natural do Fogo, Cape Verde

*Fabio Fabbrizzi*

Nel 1680 una gigantesca eruzione vulcanica visibile da centinaia di chilometri di distanza, donò il più appropriato appellativo di Fogo (Fuoco) all'Isola di São Filipe a Capo Verde.

Scoperta il 1° maggio del 1460 da Antonio de Noli, un capitano genovese al servizio del Portogallo, l'isola è la quarta in ordine di estensione dell'arcipelago Sotavento, ma è la più alta con i 2829 m del suo vulcano. In realtà, l'isola altro non è che un cono vulcanico che prepotentemente si erge dal mare con una ripida parete rocciosa verso occidente, per poi smorzare le sue pendenze verso le altre direzioni con declivi più dolci. Declivi che sono il frutto delle molte trasformazioni operate dal Pico do Fogo – questo il nome del vulcano – che si apre con un'immensa caldera dal diametro di circa 9 chilometri.

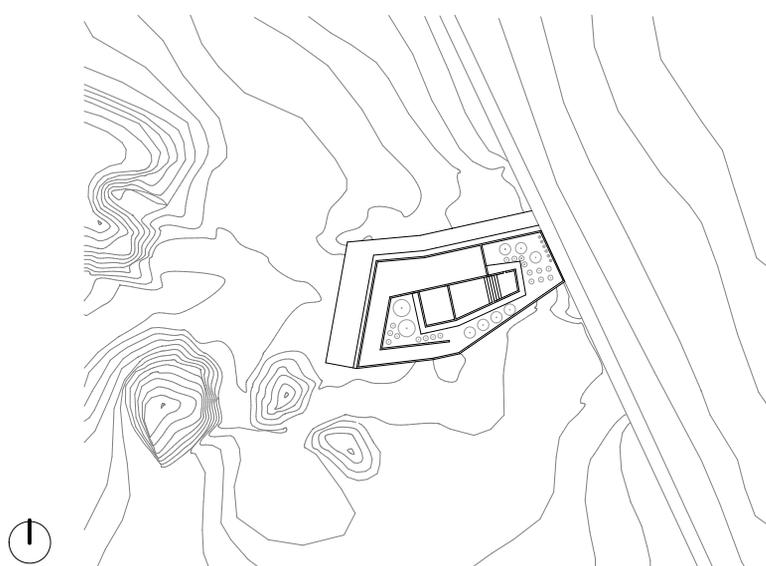
Nella superficie interna di questa grande conca, attorno agli anni '20 del Novecento, si è insediata una piccola comunità di circa 700 isolani dando vita al villaggio di Chã das Caldeiras. In anni più recenti, per far fronte al profondo stato di disagio in cui viveva la popolazione del villaggio, ancora senza acqua corrente e energia elettrica, le autorità centrali hanno cercato di dare nuovo impulso a tutta l'area creando il Parque Natural do Fogo, all'interno del quale vigono rigide norme per la tutela dei luoghi. Purtroppo, gli abitanti del villaggio, nel mentre cresciuti notevolmente di numero, vivono spesso in condizioni di semi legalità, occupando e sfruttando i territori demaniali e vivendo di un'economia di sussistenza che non ammette nessuna previsione di sviluppo. Per sanare tale stato di cose, un generale progetto di riqualificazione dell'area ha tentato di conciliare le esigenze della popolazione con la gestione del Parco.

In 1680, an enormous volcanic eruption, visible from hundreds of miles away, gave the more appropriate name of Fogo (Fire) to the Island of São Filipe in Cape Verde.

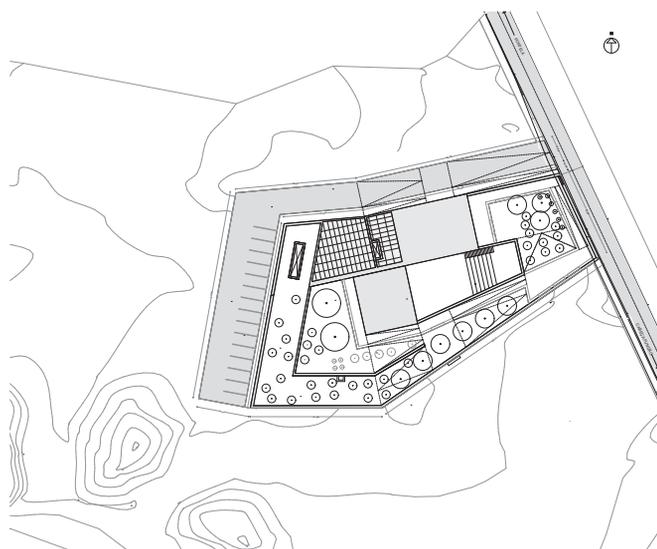
Discovered on May 1, 1460 by Antonio de Noli, a Genoese captain in the service of Portugal, the island is the fourth largest in the archipelago of Sotavento, and the highest with the 2829 m of its volcano. In fact, the island is nothing more than a volcanic cone that rises mightily from the sea with a steep cliff face toward the west, and then softens its inclination toward the other directions in the form of gentler slopes. Inclinations which are the result of the many transformations brought about by the Pico do Fogo - this is the name of the volcano - which bursts open into an immense caldera about 9 kilometres in diameter.

A small community of about 700 islanders settled in the inner surface of this large basin during the 1920s, giving birth to the village of Chã das Caldeiras. In more recent years, in order to address the profound state of hardship of the villagers, who still lived without running water or electricity, the central authorities tried to revitalise the entire area by creating the Parque Natural do Fogo, enacting strict regulations for the protection of the area. Unfortunately, the increasing number of villagers often live in semi-legal conditions, occupying and exploiting state-owned land and living off a subsistence economy that offers no prospect for development. A general redevelopment project for the area, aimed to remedy this situation, has attempted to reconcile the needs of the population with the management of the Park.

In fact, in addition to the creation of new housing settlements and new models of sustainable economic organisation, it was decided







Infatti, oltre alla creazione di nuovi insediamenti abitativi e di modelli di organizzazione economica sostenibile, è nata anche l'idea di creare un polo di interazione culturale, ricreativa e turistica, funzionale a una nuova centralità sia per gli abitanti del villaggio che per i visitatori dell'eccezionale realtà naturalistica nella quale è collocato. Con tali premesse, ai margini dello stesso villaggio, viene costruito nel 2013 l'edificio ospitante la sede generale del Parque Natural do Fogo (PNF).

L'indicibile forza del luogo, caratterizzata dall'arido paesaggio vulcanico, conduce inevitabilmente al confronto con una dimensione capace di rivelare all'uomo come la più intima essenza dell'esistenza sia regolata dalle cieche forze della natura. Dal libero conflitto tra sensibilità e ragione deriva, quindi, il radicato persistere nel luogo delle molte sfaccettature della categoria del sublime, la cui origine risiede non solo nel soggetto contemplato, quanto nella mente dell'osservatore, ovvero, come ricorda Kant, nella «disposizione d'animo che risulta da una certa rappresentazione. Sublime» infatti, «è ciò che, per il fatto di poterlo anche solo pensare, attesta una facoltà dell'animo superiore ad ogni misura dei sensi»<sup>1</sup>. Terrore e piacere si fondono nell'osservazione della potenza distruttrice del vulcano, ma la sua forza è tale da far sì che attraverso la sua reale contemplazione si riesca a stemperare qualunque relazione negativa nei suoi confronti, per limitarsi unicamente alla contemplazione dei suoi soli aspetti ideali. L'esperienza del sublime riscontrabile in questo luogo è riconducibile, oltre alla sua scabra fisicità e alla forza remota della sua natura, soprattutto a quel suo essere costantemente sull'orlo di una trasformazione imminente, a quel suo perenne vivere in attesa della sua possibile distruzione<sup>2</sup>.

In questo spazio di soglia, gli OTO Arquitectos hanno realizzato un'architettura che vuole appartenere fisicamente e simbolicamente al paesaggio circostante; una forma nata dal luogo per il luogo che nella sua semplicità, offre una completa reciprocità tra le parti. Una nuova topografia prende così forma, capace di alterare la consueta relazione tra la figura e lo sfondo, approdando dopo l'atto compositivo, ad una terza entità che superandole le contiene entrambe. Un'architettura, quindi, che si fa paesaggio e un paesaggio che si fa architettura, in una comunione tra i sensi dell'uno e i sensi dell'altra dovuta ad azioni di scavo, di riporto, di piegatura e di corrugazione del terreno, ma anche all'uso di una forma che nella sua generalità riporta alla riproposizione di una figura conchiusa, come la caldera con la quale la nuova architettura vuole dialogare. Anche attraverso l'uso delle materie impiegate viene ricercata piena complicità con l'intorno, in quanto le nuove murature sono realizzate in neri blocchi di pietra lavica uniti da una miscela di cemento mescolato a cenere proveniente dal vulcano. La stessa modalità con la quale sono stati posti in opera questi blocchi, montati secondo un disegno casuale di scaglie scomposte e non perfettamente complanari tra loro, permette alla luce solare di rendere vibratile l'intera pelle dell'edificio, in modo da creare maggiore assonanza con le rocce preesistenti, dando vita ad una sorta di nuova roccia tra le rocce. Da un punto di vista volumetrico l'edificio si configura come un nastro continuo che si alza e si abbassa sul terreno diventandone parte integrante. La sua composizione planimetrica permette di ottenere una fascia continua di spazi abitati lungo tutto il suo perimetro, determinando però, un volume ad altezza variabile caratterizzato dalla presenza di molti ambiti inter-esterni che si annidano nella sua massa, rendendo così l'intero organismo permeabile alle relazioni con l'esterno.

Scendendo nel dettaglio, l'edificio è suddiviso in due ambiti principali che prevedono una zona amministrativa dotata di uffici, laboratori con zone di studio e una zona culturale composta

to create a cultural, recreational and tourist-oriented hub which would serve as a new focus for both the villagers and the visitors to the exceptional natural environment. It was with this in mind that the the general headquarters of the Parque Natural do Fogo (PNF) was built in 2013.

The indescribable power of the place, characterised by the arid volcanic landscape, inevitably leads to an engagement with a dimension that is capable of revealing to man how the innermost essence of existence is ruled by the blind forces of nature.

The deep-rooted persistence in a place of the many facets of the category of the sublime, whose origin lies not only in the contemplated subject, but also in the mind of the observer, thus derives from the free conflict between sensitivity and reason, or, as Kant points out, from the "state of mind that results from a certain representation". Sublime, in fact, is "that which even to be able to think it proves that the mind has a power surpassing any standard of sense"<sup>1</sup>. Terror and pleasure merge in the observation of the volcano's destructive power, yet its force is such that through actually contemplating it one is able to dispel any negative relation to it, to limit oneself exclusively to the contemplation of its ideal aspects. The experience of the sublime encountered in this place can be traced not only to its rough physicality and the remote force of its nature, but also and above all to its being constantly on the brink of imminent transformation, to its perpetually existing in anticipation of its possible destruction<sup>2</sup>.

In this threshold space, OTO Arquitectos created an architecture that sought to belong both physically and symbolically to the surrounding landscape; a form originating from the place and for the place which, in its simplicity, offered a total interrelatedness between the parts. A new topography was thus formed, which altered the usual relationship between figure and background, achieving, after the act of composition, a third entity that surpassed them both. An architecture, therefore, that became landscape and a landscape that became architecture, in a communion between the meanings of one and those the other, as a result of actions of excavation, filling, folding and corrugation of the land, but also to the use of a form that re-proposes a closed figure, such as the caldera, with which the new architecture wished to establish a dialogue. Full complicity with the surroundings was sought also through the materials employed, given that the new walls were made of black lava stone blocks joined by a mixture of cement mixed with ash from the volcano. The way in which these blocks were laid, assembled according to a random pattern of disjointed slabs that are not perfectly aligned with each other, allowed sunlight to make the entire skin of the building vibrate, thus creating a greater harmony with the existing rocks, resulting ultimately in a sort of new rock among rocks.

In terms of volume, the building was configured as a continuous ribbon that rose and fell from the ground, becoming an integral part of it. Its planimetric composition allowed instead for a continuous belt of inhabited spaces along its entire perimeter, which resulted in a variable-height volume characterised by the presence of many inter-exterior spaces embedded in its mass, thus making the entire organism permeable to relations with the exterior.

Going into detail, the building was divided into two main sections which included an administrative area equipped with offices, workshops with study areas, and a cultural area consisting of an exhibition space, a covered auditorium, a library, a cafeteria, and many outdoor spaces entirely for public use, including the outdoor auditorium and courtyards that made it possible to move freely throughout all the roofs. All of this in the attempt to create a structure to serve as a new communal House, with which visitors and villagers could identify, where they could meet, and above all,

da un'area espositiva, un auditorium coperto, una biblioteca, una caffetteria e da molti spazi esterni ad uso completamente pubblico, tra i quali spiccano l'auditorium all'aperto e i patii che donano all'insieme la possibilità di muoversi liberamente su tutte le coperture. Il tutto, cercando di creare una struttura pensata come una nuova Casa comune, nella quale visitatori e abitanti del villaggio si possono identificare, incontrare, ma soprattutto relazionarsi tra loro. Da ogni spazio di questa nuova architettura, interno o esterno che sia, il rapporto con l'intorno è dominante. L'orlo della caldera e la sagoma del cono vulcanico incombono sull'edificio come una presenza inalienabile e necessaria, trasformandoli in un naturale prolungamento dell'edificio ma anche in un vero e proprio terminale visivo dell'intera composizione, ovvero, l'orizzonte su cui lo sguardo si frena. Tutto in questo edificio pare rispondere al confronto diretto con una dimensione non umana, esprimendo una costante tensione verso una soglia assoluta e incontrollabile. Ma a ben guardare, tale tensione non si rincorre attraverso la purezza della geometria, né tantomeno tramite il rigore della simmetria e la prevedibilità del ritmo, quanto piuttosto tramite una semplice, ma al contempo ancestrale assolutezza, non priva di agganci con il reale, ma al contrario, innervata di battiti vitali e abitata dai flussi concreti di un'umanità che dà senso e sostanza ai suoi spazi, in una identificazione totale con il luogo che altro non è che quel suo collocarsi immediatamente sotto la tensione della soglia più alta, ovvero, un immenso *limen* oltre il quale non spingersi oltre. Sproporzione e misura, certezza e incertezza, ma anche finito e infinito<sup>3</sup> sono, dunque le coppie di opposti che duellano attorno alla presenza discreta e assoluta di questa architettura, conducendo il suo fruitore, come già detto, alla percezione di una nitida e costante vicinanza ai territori del sublime. Ed è questa una sensazione che non si mostra fuggacemente ma che al contrario, si reitera nel tempo, ogni istante diversa ma sempre tesa a fare vivere quell'attesa di supremazia della natura che il vulcano emana attorno a sé e che diviene lo sfondo contro il quale interpretare l'intero progetto. È dunque, quella di questa architettura, la perfetta manifestazione di un quotidiano sublime che per un tempo molto ristretto si è confrontata solo con la pura dimensione ideale della sua potenziale imminente distruzione, fino a che il 24 novembre 2014 l'idea è stata sostituita dalla cruda concretezza degli eventi; la possibilità latente sovvertita dall'inevitabilità degli accadimenti. Infatti, appena a distanza di un anno dall'inaugurazione della sede del PNF, il Pico do Fogo si risveglia dopo più di 20 anni di silenzio e dà inizio alla più grande eruzione che si ricordi a memoria d'uomo. Nei primi due giorni dell'evento, la lava scorre verso la nuova architettura ma pare non lambirla, fino a che il terzo giorno il flusso pare rallentarsi e fermarsi solo dopo aver distrutto parte del muro dell'edificio rivolto verso sud. Finché il quarto giorno l'eruzione riprende più violenta che mai, per sommergere tutte le case del vicino villaggio e con loro, inevitabilmente, anche l'intero volume del Centro del Parque Natural do Fogo. Il sublime quotidiano non privo di una eco di laica trascendenza è stato superato dall'estemporaneità della tragedia che ha tolto a questo luogo e all'architettura nata come sua fedele trascrizione, la dimensione dell'attesa, lasciando al suo posto solo la testimonianza di una cruda e sconsolante immanenza.

interact with each other. From every space in this new architecture, whether interior or exterior, the relationship with the surroundings was predominant. The edge of the caldera and the silhouette of the volcanic cone loomed over the building like an inalienable and necessary presence, transforming them into a natural extension of the building but also into an actual visual endpoint for the entire composition, in other words, the horizon on which the gaze came to a halt. Everything in this building seemed to respond to the direct engagement with a non-human dimension, to express a constant tension toward an absolute and uncontrollable threshold. But on closer inspection, this tension was not pursued through the purity of geometry, the rigour of symmetry, or the predictability of rhythm, but rather through a simple, yet also ancestral absolute-ness, not disconnected from the real, but on the contrary, supplied with the pulses of life and inhabited by the concrete flows of a humanity that gave meaning and substance to this space, in a complete identification with the place which is nothing other than its placement directly below the tension of the highest threshold, in other words a great *limen* over which not to go beyond. Disproportion and measure, certainty and uncertainty, as well as finite and infinite<sup>3</sup> are, therefore, the pairs of opposites that clashed over the discrete and absolute presence of this architecture, leading its visitor, as already mentioned, to the perception of a sharp and constant proximity to the territories of the sublime. This is a sensation that does not appear fleetingly but, on the contrary, is reiterated over time, different at each moment but always tending to conjure that expectation of the supremacy of nature that the volcano emanates and that becomes the background for interpreting the entire project. This architecture is the perfect manifestation of an everyday sublime which for a short span of time engaged with the pure ideal dimension of its potential and imminent destruction, until the 24th of November of 2014, when the idea was replaced by the raw actuality of events; when the latent possibility was subverted by the inevitability of events. In fact, just a year after the inauguration of the PNF headquarters, the Pico do Fogo awakened after more than 20 years of silence and began the largest eruption in living memory. For the first two days of the eruption, the lava flowed toward the new building but seemed to spare it, until on the third day the flow appeared to slow down and to stop, but not before destroying part of the south-facing wall. Finally, on the fourth day the eruption resumed with increased violence, submerging all the houses in the nearby village and with them, inevitably, the entire volume of the Centro del Parque Natural do Fogo.

The everyday sublime, not devoid of echoes of secular transcendence, was overcome by the timelessness of the tragedy that stripped this place and the architecture derived from it as its faithful transcription, of the dimension of expectation, leaving in its place only the testimony of a stark and disconsolate immanence.

*Translation by Luis Gatt*

<sup>1</sup> Cf. I. Kant, *Critica del Giudizio*, sez. I, libro II, A, 25.

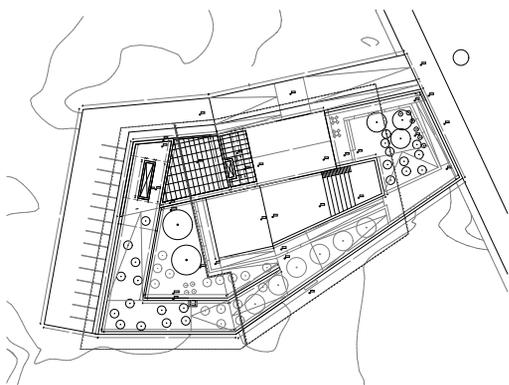
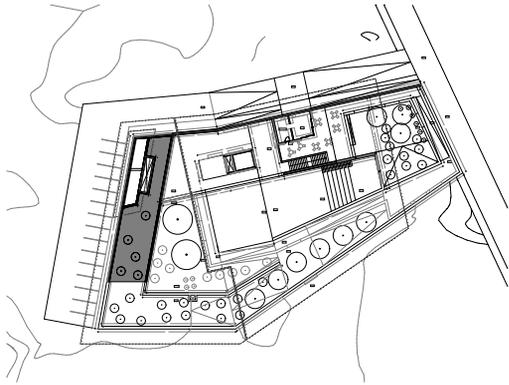
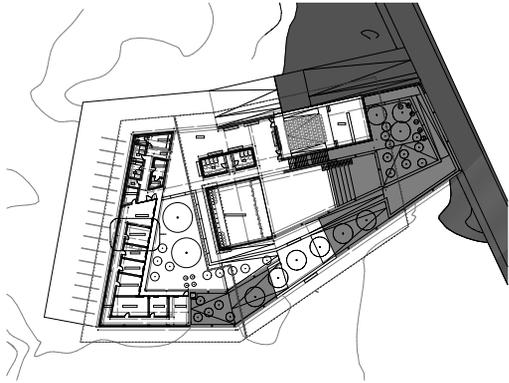
<sup>2</sup> For an in-depth discussion of the theme of the 'sublime' cf. E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, G. Sertoli, G. Miglietta (eds.), Aestetica, Palermo 2019; I. Kant, *Critica del Giudizio*, Editori Laterza, Bari-Roma 1997; I. Kant, *Osservazioni sul sentimento del Bello e del Sublime*, BUR, Milan 2013; Pseudo Longino, *Il Sublime*, G. Lombardo (ed.), Aestetica, Palermo 2022; F. Schiller, *Del Sublime*, L. Reitani (ed.), Abscondita, Milan 2021.

<sup>3</sup> Cf. A. Badiou, *Finito e Infinito*, Book Time, Milan 2011; C. Esposito, G. Maddalena, P. Ponzio, M. Savini, *Finito Infinito. Letture di filosofia*, Edizioni di Pagina, Bari 2007.

<sup>1</sup> Cfr. I. Kant, *Critica del Giudizio*, sez. I, libro II, A, 25.

<sup>2</sup> Per approfondire il tema del 'sublime' cfr. E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, G. Sertoli, G. Miglietta (a cura di), Aestetica, Palermo 2019; I. Kant, *Critica del Giudizio*, Editori Laterza, Bari-Roma 1997; I. Kant, *Osservazioni sul sentimento del Bello e del Sublime*, BUR, Milano 2013; Pseudo Longino, *Il Sublime*, G. Lombardo (a cura di), Aestetica, Palermo 2022; F. Schiller, *Del Sublime*, L. Reitani (a cura di), Abscondita, Milano 2021.

<sup>3</sup> Cfr. A. Badiou, *Finito e Infinito*, Book Time, Milano 2011; C. Esposito, G. Maddalena, P. Ponzio, M. Savini, *Finito Infinito. Letture di filosofia*, Edizioni di Pagina, Bari 2007.





Centro visite del Parco Naturale dell'Isola di Fogo, Capo Verde  
OTO Arquitectos: André Castro Santos, Miguel Ribeiro de Carvalho,  
Nuno Teixeira Martins, Ricardo Vicente  
Realizzazione: 2013

Committente: Ministero dell'Agricoltura del Portogallo  
Fotografia: FG+SG – Fernando Guerra, Sergio Guerra

p. 113

*L'edificio stagliato contro la sagoma del cono vulcanico*

*foto © FG+SG-Fernando Guerra, Sergio Guerra*

*Planimetria generale*

pp. 114-115

*Vista da nord-est*

*foto © FG+SG-Fernando Guerra, Sergio Guerra*

*Pianta delle coperture*

pp. 118-119

*Piante ai vari livelli*

*L'edificio nel paesaggio della caldera*

*Rampa di accesso*

*foto © FG+SG-Fernando Guerra, Sergio Guerra*

pp. 120-121

*Prospetti nord, sud, est, ovest e sezioni*

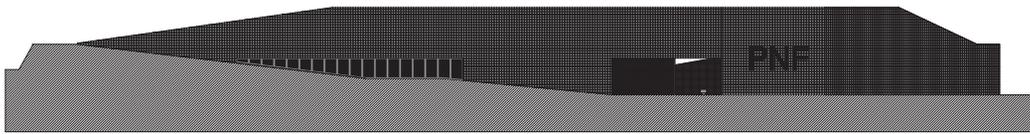
*Vista da ovest, nello sfondo il cono vulcanico*

*foto © FG+SG-Fernando Guerra, Sergio Guerra*

pp. 122-123

*La cavea*

*foto © FG+SG-Fernando Guerra, Sergio Guerra*



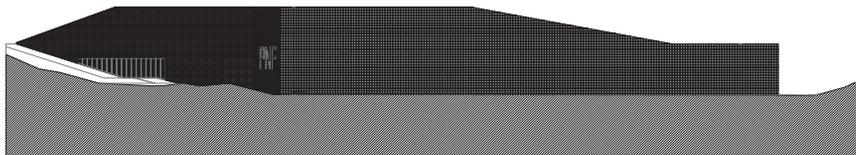
Nord



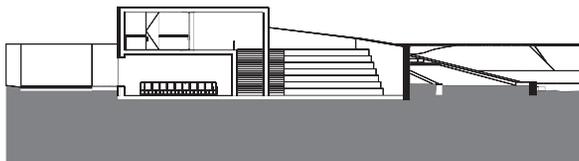
Sud



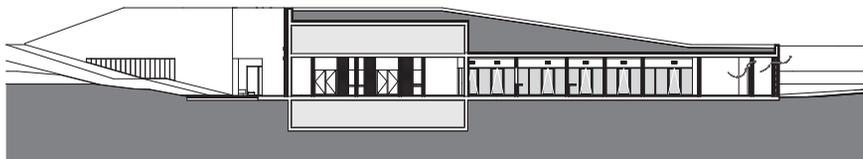
Est



Ovest



A



B



C

0 10m







The project at Jinyun Quarries broadens the reflection on architectural acupuncture, initiated by Xu Tiantian and DnA\_ Design and Architecture with the fecund experience of the Songyang Stories, by focusing on the re-ascription of meaning of pre-existing spaces, intervening with refined details, repeated with obsessive precision, on a cluster of nine halls, different in size and intended usage, in the abandoned mining landscape of the province of Zhejiang.

# DnA\_Design and Architecture

Cave di Jinyun, Zhejiang, Cina  
Jinyun quarries, Zhejiang, China

*Simone Barbi*

La mano dell'uomo si tende sulla roccia [...] e sconvolge le montagne dal profondo [...] e tutto ciò che si nasconde porta alla luce  
Giobbe, 28, IX-XI.

Il paesaggio montuoso della contea di Jinyun, nella provincia cinese di Zhejiang, è stato eroso, nei secoli, dall'opera dell'uomo per mezzo dell'estrazione manuale della pietra naturale, attività che ha sostenuto l'economia locale per generazioni e fornito la materia prima per l'edificazione dei villaggi vicini.

Incisioni violente e scavi profondi hanno imposto al luogo forme geometriche rispondenti a logiche estranee a quelle naturali. Da questa azione antropica, è risultato un luogo 'altro', trasfigurato, in cui la costellazione di oltre 3000 siti estrattivi di piccole o medie dimensioni, inattivi da quasi trent'anni, costituisce un patrimonio di 'stanze' in attesa di futuri possibili.

Scarto ultimo di una industria decaduta, queste cavità plastiche, e i segni ripetuti con ossessiva precisione che ne decorano le pareti, sono lacerti di una necessità irrinunciabile di materie prime, sostanziata in spazi di misure ciclopiche; sono memoria, e monumento, di una violenza puntuale e diffusa, inflitta ad una natura che non può essere ripristinata nella sua unità originaria, ma solo risarcita; sono latomie dalle qualità spaziali straordinarie, che si candidano a divenire 'ritrovati' iconemi<sup>1</sup> del paesaggio rurale di Jinyun.

Se con l'inizio del nuovo secolo l'introduzione di macchinari si è scontrata con le caratteristiche dimensionali e orografiche delle cave di questo distretto, costringendo ad un blocco dell'attività estrattiva e un progressivo svuotamento dei villaggi,

He putteth forth his hand upon the rock; he overturneth the mountains by the roots [...] and the thing that is hid bringeth he forth to light  
Job, 28, IX-XI.

The mountainous landscape of Jinyun County, in the Chinese province of Zhejiang, was eroded over the centuries by the actions of man through the manual extraction of natural stone, an activity which sustained the local economy for generations and provided the raw material for the building of nearby villages. Rough carvings and deep excavations have imposed geometric forms on the place, following patterns that are unrelated to those caused by nature. From this anthropic action, an 'other', transfigured place has resulted, in which the constellation of more than 3,000 small to medium-sized mining sites, inactive for almost thirty years, constitutes a heritage of 'halls' awaiting a possible future.

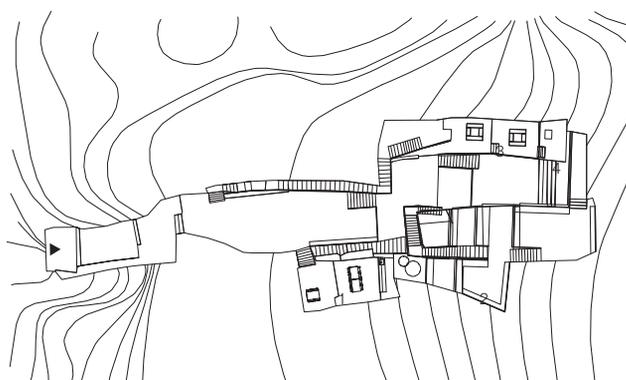
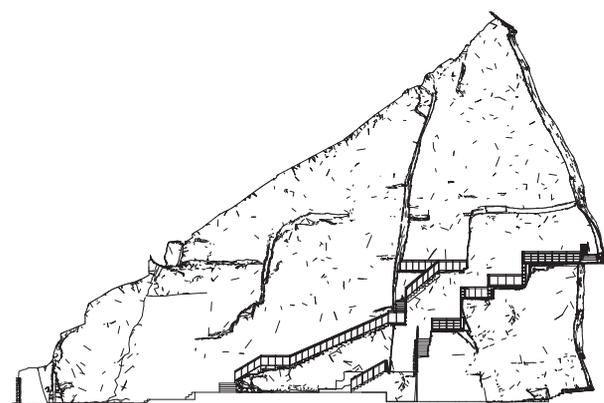
Final waste of a decayed industry, these moulded cavities, and the signs repeated with obsessive precision that decorate their walls, are remnants of an unavoidable need for raw materials, crystallised in spaces of cyclopean proportions; they are memories of, and monuments to a precise and extensive violence inflicted on a nature that cannot be restored to its original unity, but only redressed; they are open-air quarries with extraordinary spatial qualities, which stand as candidates to become 'recovered' iconemes<sup>1</sup> of the rural landscape of Jinyun.

Although at the beginning of the new century the introduction of machinery clashed with the features, both orographic and dimensional, of the quarries in this district, bringing mining to an end and gradually emptying the villages, there is still a very strong



Cave di Jinyun, Zhejiang Province, China  
Xu Tiantian/DnA\_Design and Architecture  
Progetto: 2021.06-2021.09  
Costruzione: 2021.09-2022.01

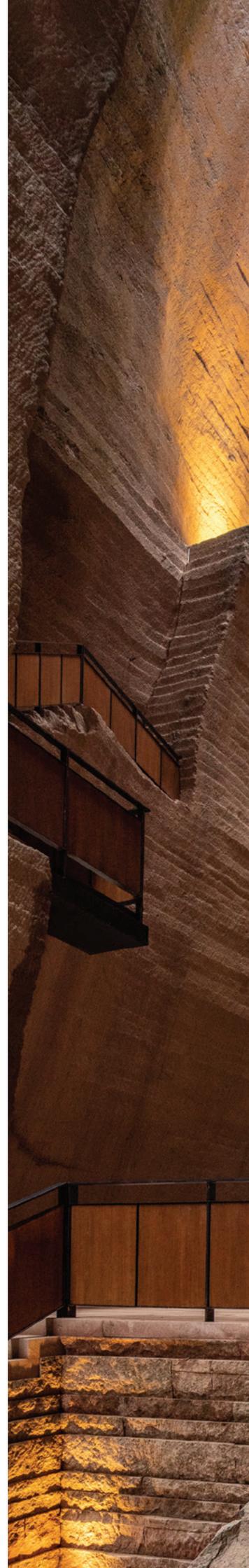
Committente: Jinyun County Culture Tourism Development Investment Co. Ltd.  
Progettazione illuminotecnica: X Studio, Architecture Department of Tsinghua University  
Progettazione acustica: Yanxiang, Tsinghua University Acoustic Lab  
Progettazione ecologica per la sostenibilità ambientale: Borong LIN, Key Laboratory of Eco Planning & Green Building (Tsinghua University), Ministry of Education  
Rilievo: South Zhejiang Comprehensive Engineering Institute Co. Ltd. of Investigation And Mapping  
Consolidamento: The Architectural Design & Research Institute of Zhejiang University Co. Ltd  
Ditta costruttrice (architettura): Jinhong ConstrSuction Co. Ltd. (Lishui ShanjuXiangchuang Architectural Planning Design Co. Ltd.)  
Ditta costruttrice (strutture): Zhejiang Tunnel Engineering Group Co. Ltd.  
Fotografo: Wang Ziling



- 1 Servizi
- 2 Sala lettura
- 3 Sala da Tè
- 4 Scultura



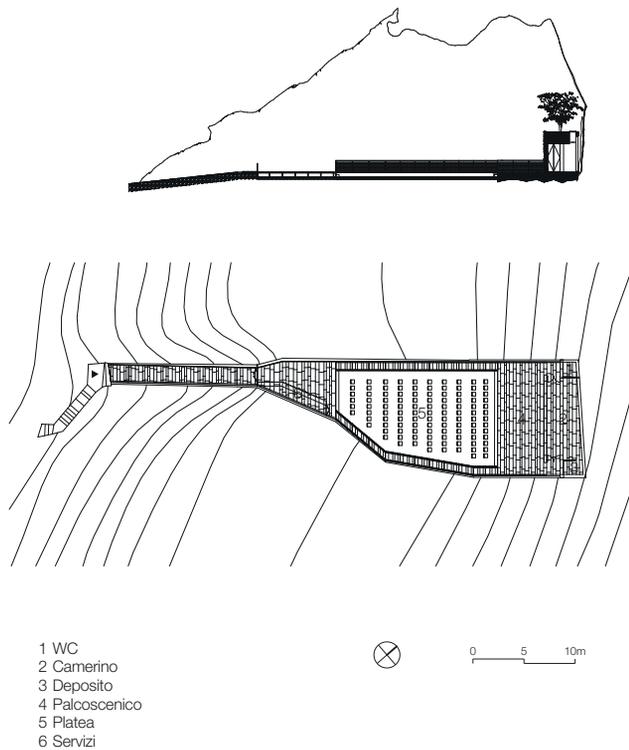
0 5 10m











il legame ‘sentimentale’ ancora molto forte tra la comunità locale e queste cave, nel 2021, ha portato il governo ad affidare all’architetto di Pechino Xu Tiantian e il suo studio DnA\_Design and Architecture – già impegnati in una prolifica ricerca<sup>2</sup> sulla conservazione e valorizzazione dei contesti rurali delle aree interne del paese, avviata nella vicina contea di Songyang – lo sviluppo di nuovi concetti di utilizzo e risignificazione per le vecchie aree estrattive situate nella parte settentrionale della contea<sup>3</sup>. La proposta di DnA prevede il recupero di un *cluster* di nove cavità disseminate nel raggio di un chilometro nella valle tra i due villaggi di Dingahu e XianYuan, la cui realizzazione ha l’ulteriore obiettivo di servire come progetto pilota per la riqualificazione di altre cave presenti nel territorio, trasformando così i relitti di un paesaggio in abbandono in un’infrastruttura pubblica capace di «fondere insieme i contrari, presente e passato, in una forma unificata»<sup>4</sup> che aspiri a valorizzare agli occhi della comunità locale e internazionale aspetti storici che risalgono a più di mille anni fa, e contribuendo alla rinascita economica e culturale dell’area rurale della contea Jinyun – meta turistica già famosa per le formazioni rocciose vulcaniche della vallata di Xiandu, come il picco di Dinghu, e per il tempio dedicato ai rituali di adorazione di Huangdi, attivo da più di 1600 anni – recentemente inserita nell’elenco 5A delle attrazioni turistiche cinesi<sup>5</sup>.

‘sentimental’ bond between the local community and these quarries. This led the government in 2021 to commission the architect from Beijing Xu Tiantian and his studio DnA\_Design and Architecture – already engaged in prolific research<sup>2</sup> regarding the preservation and enhancement of rural contexts in the country’s interior areas, beginning in the nearby county of Songyang – to develop new usage and re-signification concepts for the old quarry areas located in the northern part of the county<sup>3</sup>. DnA’s proposal involves the recovery of a cluster of nine caves scattered within a one-kilometre radius in the valley between the two villages of Dingahu and XianYuan. This project also has the purpose of serving as a pilot for the redevelopment of other quarries in the area, thus transforming the remains of an abandoned landscape into a public infrastructure capable of “fusing opposites together, present and past, into a unified form”<sup>4</sup> and aspiring to enhance in the eyes of the local and international community historical aspects that date back more than a thousand years, while also contributing to the economic and cultural renaissance of the rural areas of the county of Jinyun – a destination that is already famous for the volcanic rock formations of the valley of Xiandu, such as Dinghu peak, and for the Huangdi temple, where worship and rituals have taken place for over than 1,600 years – recently included in the 5A list of Chinese tourist attractions<sup>5</sup>.



L'intervento complessivo propone la realizzazione di un ambizioso programma di cui sono stati completati una biblioteca (Q8) e due spazi performativi (Q9 e Q10), a cui si aggiungeranno: un ristorante (Q4), due case da tè (Q2 e 3), oltre a tre punti panoramici posti a quote diverse (Moonlight quarry, Sunset quarry, Water garden).

Ogni spazio ha delle qualità specifiche, tracce pertinenti<sup>6</sup> selezionate a seguito di una prima approfondita lettura delle preesistenze, che hanno contribuito alla definizione di azioni su misura che si sono adattate alla vocazione di ognuno.

Le differenti quote 'ereditate' nella Q8, sala profonda circa cinquanta metri e alta fino a trentotto metri, hanno permesso di organizzare su cinque gradoni tematici, distribuiti su un dislivello di circa dodici metri, una biblioteca a cielo aperto ispirata al concetto di 'Montagna della Conoscenza' – *Shushan* – del poeta Han Yu, della dinastia Tang.

Le qualità acustiche della Q9 hanno permesso di realizzare con piccoli accorgimenti tecnici, integrati nel sistema dei parapetti laterali alla platea, una sala per concerti dedicata a rappresentazioni del teatro tradizionale *Wu*.

Posta alla quota inferiore del circuito, la Q10 si pone come prima stazione del complesso. Si tratta di una grande platea a cielo aperto di geometria regolare, circondata su tre lati da fronti

The overall intervention proposes the implementation of an ambitious programme of which a library (Q8) and two performance spaces (Q9 and Q10) have been completed, to which will be added: a restaurant (Q4) and two tea houses (Q2 and 3), as well as three panoramic viewpoints located at different levels (Moonlight quarry, Sunset quarry, Water garden).

Each space has specific qualities, relevant traces<sup>6</sup> selected following an initial in-depth reading of the pre-existing context, which have contributed to the determination of customised actions adapted to the vocation of each of the said spaces.

The different heights 'inherited' in Q8, a room approximately fifty metres deep and up to thirty-eight metres high, made it possible to organise, on five thematic levels, and distributed over a difference in height of about twelve meters, an open-air library inspired by the Tang Dynasty poet Han Yu's concept of the 'Mountain of Knowledge', or *Shushan*.

The acoustic qualities of Q9 made it possible to create a concert hall devoted to performances of traditional *Wu* theatre through minor technical solutions built into the system of side railings of the stalls. Q10, which is located at the lowest level of the circuit, stands as the first station of the complex; a large, regular-shaped open-air auditorium, surrounded on three sides by perpendicular quarry faces, and equipped with a newly built above-ground cavea on the





di cava a piombo, e attrezzata con una cavea fuori terra *ex-novo* sul lato di ingresso, utilizzata per mostrare dal vivo le tecniche di estrazione e lavorazione della pietra.

La riscrittura di queste architetture capovolte segue una logica relazionale<sup>7</sup> non dissimile dalla endosimbiosi che si riscontra in biologia, realizzando un mutuo benefico nell'occupare lo spazio 'ospite' con servizi e attrezzature essenziali a poterlo fruire. Dopo aver opportunamente consolidato e messo in sicurezza i fronti di cava, la ristrettezza del budget e i tempi di realizzazione limitati hanno giustificato una riduzione dei materiali impiegati e una ripetizione sistematica delle soluzioni costruttive: gli accessi, i piani, le percorrenze, sono realizzati ovunque con gli stessi dettagli o loro minime variazioni.

Il calcestruzzo è usato solamente per le parti da consolidare, come il varco di accesso alla sala della biblioteca che ricuce i lembi sghebbi delle antiche tagliate. L'acciaio verniciato nero esalta la carpenteria con cui il progettista, come in un esercizio calligrafico, scrive nello spazio i nuovi parapetti e le scale, tamponati con pannelli in bambù. La pietra serve a qualificare sia le *scenae* principali – il fondale del teatro, la cavea artificiale della prima stazione, la seduta posta alla quota più bassa dello *ziggurat* della biblioteca – sia le pavimentazioni, realizzate in conci quadrati di varie dimensioni, il cui ritmo sincopato tipico della posa 'a correre', decora le topografie antropogeniche di queste architetture 'costruite in negativo'<sup>8</sup>.

Con questa strategia, oltre ad imprimere un conio riconoscibile a tutti gli spazi, DnA riesce ad innescare una raffinata tensione, tonale e materica, con le aule preesistenti e con le metamorfosi atmosferiche che al loro interno «dall'alba fino a notte la natura ostenta»<sup>9</sup>.

Se nelle città antiche i monumenti delle epoche precedenti venivano sovente usati come cave, il destino di un sito di estrazione dismesso non è dissimile, li accomuna l'attesa di un progetto. Con questo intervento, DnA mette in atto un cambio di paradigma – da paesaggio estrattivo<sup>10</sup> a paesaggio culturale<sup>11</sup> – dimostrando che i paesaggi «sono cultura prima ancora di essere natura»<sup>12</sup>, semplicemente lasciando che «il luogo si disponga per le sue possibilità»<sup>13</sup>.

entrance side. It is used for live demonstrations of stone quarrying and processing techniques.

The rewriting of these inverted architectures follows a relational logic<sup>7</sup> that is not unlike endosymbiosis in biology, and which brings about a mutual benefit by occupying the 'host' space with services and equipment essential to its enjoyment.

After appropriately consolidating and securing the quarry faces, the tight budget and limited construction time warranted a reduction in the materials used and a systematic repetition of construction solutions: accesses, floors and pathways, are in fact made everywhere using the same details, or minimal variations to them. Concrete is used only for the parts that needed to be consolidated, such as the access to the library that mends the crooked edges of the old carvings. Steel, painted black, enhances the woodwork with which the architect, as if in a calligraphic exercise, has written into the space the new railings and staircases, buffered with bamboo panels. Stone serves to qualify both the main stage sets – the backdrop of the theatre, the artificial cavea of the first station, and the seating located at the lowest level of the ziggurat of the library – as well as the paving, made of squared ashlar of varying sizes, whose syncopated rhythm, typical of running bond paving, decorates the anthropogenic topographies of these architectures which have been 'built in negative'<sup>8</sup>.

With this strategy, in addition to ascribing a recognisable imprint to all spaces, DnA has succeeded in establishing a refined tension, both tonal and material, with the pre-existing halls and the atmospheric metamorphoses which "from dawn to dusk nature displays"<sup>9</sup> within them.

The fate of an abandoned quarry site is not unlike that of old monuments which in ancient cities were regularly used as quarries. They share in common the expectancy of a project. Through this intervention, DnA effectuates a paradigm shift – from an extraction landscape<sup>10</sup> to a cultural landscape<sup>11</sup> – demonstrating in this way that landscapes "are culture, even before being nature"<sup>12</sup>, simply by letting "the place arrange itself according to its possibilities"<sup>13</sup>.

Translation by Luis Gatt

<sup>1</sup> «L'iconema è sempre una immagine che si fissa nella memoria, e non si dimentica in quanto ci serve per qualificare e memorizzare un paese. [...] Il paesaggio è la sintesi sommativa di tante unità, di tanti iconemi, elementi carichi di singoli significati, artistici, storici ecc.». E. Turri, *Il paesaggio e il silenzio*, Ed. Marsilio, 2004, pag. 127-128. Sullo stesso tema cfr. E. Turri, et al. (a cura di), *Gli iconemi: storia e memoria del paesaggio*, Electa, Milano 2001.

<sup>2</sup> H.J. Commerell, K. Feireiss, *The Songyang story. Architectural Acupuncture as Driver for Rural Revitalisation in China: Projects by Xu Tiantian, DnA\_Beijing*, Park Books, Zurich 2020; F. Arrigoni, *DnA\_Design and Architecture. Hakka Indenture Museum, Zhejiang, Cina*, «Firenze Architettura», 26(1), 2022, pp. 78-89.

<sup>3</sup> Xu Tiantian, *Current Work: DnA\_Design and Architecture*; conferenza presso «The Architectural League New York», 31 maggio 2022, cfr.: <<https://www.youtube.com/watch?v=DAlcj4EqJrg>>.

<sup>4</sup> M. Sassatelli (a cura di), G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, Armando, Roma 2006, p. 80.

<sup>5</sup> Il 5A o AAAAA Tourist Attraction of China viene assegnato dal Ministero della Cultura e del Turismo alle attrazioni turistiche più importanti e meglio conservate della Repubblica Popolare Cinese. La contea di Jinyun è stata inserita in questo prestigioso elenco nel 2019. La lista nel 2020 ne contava 279.

<sup>6</sup> Cfr. R. Barthes, *Elementi di semiologia. Linguistica e scienza delle significazioni*, Einaudi, Torino 1966.

<sup>7</sup> Cfr. L. Margulis, *The symbiotic planet. A new look at evolution*, Basic Books, New York 1999 e I. Pelgrefi, *Endosimbiosi e filosofia in Lynn Margulis*, in «Kaiak. A Philosophical Journey», *Parassitismi*, n. 7, 2020.

<sup>8</sup> P. Portoghesi, *Geoarchitettura verso un'architettura della responsabilità*, Skira, Milano 2005, p. 135.

<sup>9</sup> Citazione dalle «Precisions» di Le Corbusier riportata in M. Trisciuglio, *L'architetto nel paesaggio. Archeologia di un'idea*, Leo. S. Olschki, Firenze 2018, p. 10.

<sup>10</sup> Cfr. P. Fabbri, *Principi ecologici per la progettazione del paesaggio*, Franco Angeli, Milano 2007.

<sup>11</sup> Cfr. Unesco, *Convenzione per la tutela del patrimonio culturale e naturale*, 1972.

<sup>12</sup> Citazione di Simon Schama da *Landscape and memory*, New York 1995, riportata in M. Trisciuglio, cit., p. 8.

<sup>13</sup> J.L. Nancy, *Narrazioni del fervore. Il desiderio, il sapere, il fuoco*, Moretti&Vitali, Bergamo 2007, p. 81.

<sup>1</sup> «The iconeme is always an image that is fixed in the memory, and is not forgotten since it enables us to qualify and memorise a country. [...] Landscape is the summarising synthesis of many units, many iconemes, elements charged with unique meanings, artistic, historical, etc.». E. Turri, *Il paesaggio e il silenzio*, Ed. Marsilio, 2004, pp. 127-128. On the same subject cf. E. Turri, et al. (eds.), *Gli iconemi: storia e memoria del paesaggio*, Electa, Milan 2001.

<sup>2</sup> H.J. Commerell, K. Feireiss, *The Songyang story. Architectural Acupuncture as Driver for Rural Revitalisation in China: Projects by Xu Tiantian, DnA\_Beijing*, Park Books, Zurich 2020; F. Arrigoni, *DnA\_Design and Architecture. Hakka Indenture Museum, Zhejiang, Cina*, Firenze Architettura, 26(1), 2022, pp. 78-89.

<sup>3</sup> Xu Tiantian, *Current Work: DnA\_Design and Architecture*; conferenza at "The Architectural League New York" held on May 31, 2022, cf.: <<https://www.youtube.com/watch?v=DAlcj4EqJrg>>.

<sup>4</sup> M. Sassatelli (ed.), G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, Armando, Rome 2006, p. 80.

<sup>5</sup> The 5A or AAAAA Tourist Attraction of China is awarded by the Ministry of Culture and Tourism to the most important and best-preserved tourist attractions in the People's Republic of China. Jinyun County was included in this prestigious list in 2019. 279 sites were listed in 2020.

<sup>6</sup> cf. R. Barthes, *Elementi di semiologia. Linguistica e scienza delle significazioni*, Einaudi, Turin 1966.

<sup>7</sup> cf. L. Margulis, *The symbiotic planet. A new look at evolution*, Basic Books, New York 1999 and I. Pelgrefi, *Endosimbiosi e filosofia in Lynn Margulis*, in "Kaiak. A Philosophical Journey", *Parassitismi*, n. 7, 2020.

<sup>8</sup> P. Portoghesi, *Geoarchitettura verso un'architettura della responsabilità*, Skira, Milan 2005, p. 135.

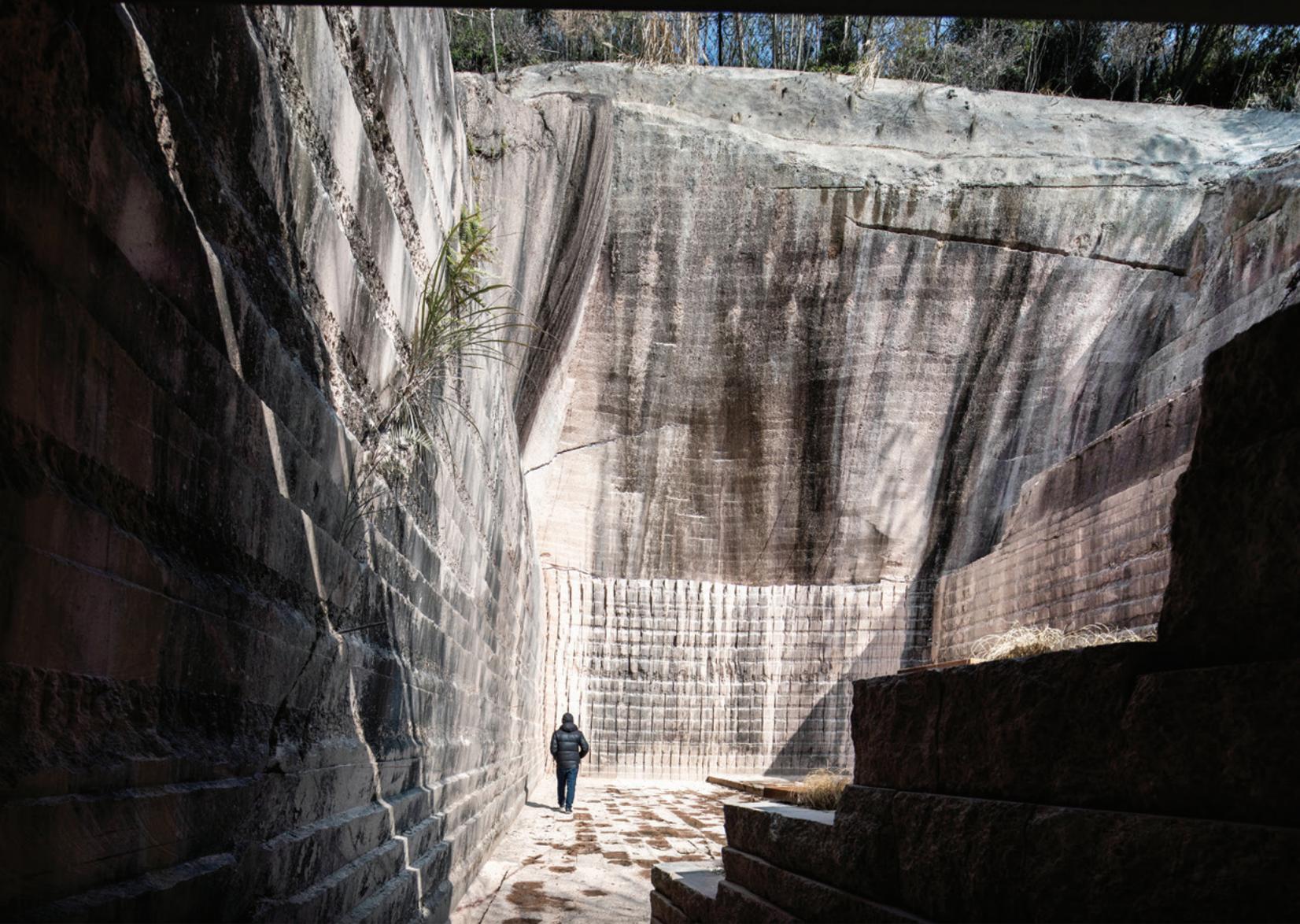
<sup>9</sup> Quotation from Le Corbusier's "Precisions" in M. Trisciuglio, *L'architetto nel paesaggio. Archeologia di un'idea*, Leo. S. Olschki, Florence 2018, p. 10.

<sup>10</sup> cf. P. Fabbri, *Principi ecologici per la progettazione del paesaggio*, Franco Angeli, Milan 2007.

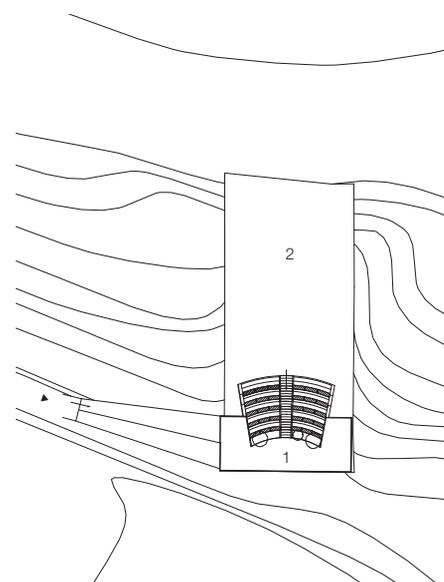
<sup>11</sup> cf. Unesco, *Convention concerning the protection of the world cultural and natural heritage*, 1972.

<sup>12</sup> Simon Schama quoted by M. Trisciuglio in *Landscape and memory*, New York 1995, p. 8.

<sup>13</sup> J.L. Nancy, *Narrazioni del fervore. Il desiderio, il sapere, il fuoco*, Moretti&Vitali, Bergamo 2007, p. 81.



p. 125  
 Portale di ingresso alla cava #8  
 Foto Wang Ziling © DnA\_Design and Architecture  
 pp. 126-127  
 Sezione trasversale e planimetria (cava #8)  
 Vista della biblioteca dalla quota di ingresso  
 Foto Wang Ziling © DnA\_Design and Architecture  
 pp. 128-129  
 Vista dal gradone sommitale della biblioteca (cava #8)  
 Foto Wang Ziling © DnA\_Design and Architecture  
 pp. 130-131  
 Sezione trasversale e planimetria (cava #9)  
 Spazio per rappresentazioni teatrali  
 Foto Wang Ziling © DnA\_Design and Architecture  
 pp. 132-133  
 Vista della cava #9 dal palcoscenico  
 Platea allagata  
 Foto Wang Ziling © DnA\_Design and Architecture  
 p. 135  
 Soglia di ingresso alla cava #10  
 Foto Wang Ziling © DnA\_Design and Architecture  
 Planimetria (cava #10)



1 Piattaforma di accesso  
 2 Spazio per dimostrazioni dal vivo



0 5 10m

Alberto Giacometti first entered his Parisian atelier on rue Hippolyte-Maindron in 1927, where he would live and work until his death, and as the years went by, the atelier would live, work, and eventually die with him, always embodying the ultimate expression of its occupant's personality and work.

## L'Atelier Giacometti a Parigi The Atelier Giacometti in Paris

Edoardo Cresci

Quando nel 1934 André Breton chiede a Giacometti «Che cos'è il tuo atelier?» trova la seguente risposta: «Sono due piccoli piedi che camminano»<sup>1</sup>.

Alberto Giacometti entra nel suo atelier parigino di rue Hippolyte-Maindron nel 1927 e fino ad allora egli non è che un giovane in cerca di sé al 'centro del mondo', senza particolari aspettative e senza ancora l'intenzione di fare della sua arte tutta la sua vita, «but about 1926 or 1927 my father said I should try to stand on my own two feet»<sup>2</sup>. Dopo pochi anni dal suo arrivo nella capitale francese la sospensione degli aiuti economici paterni costringe Giacometti a una scelta di vita che da tempo aspettava di compiersi, chiamato ad alzarsi «sui suoi piedi», Giacometti decide che essi debbano essere unicamente la sua arte e il suo atelier<sup>3</sup>. Il primo atto di quell'ergersi — e reggersi — 'sui propri piedi' coinciderà con la presa di possesso della stanza di rue Hippolyte, come confermato non soltanto dalla risposta alla domanda di André Breton, ma da una vita e un lavoro instancabile che si svolgeranno quasi esclusivamente al suo interno. Con l'ingresso nell'atelier di rue Hippolyte Giacometti abbandona definitivamente quello di Bourdelle all'Accademia della Grande-Chaumière, che, sotto consiglio del padre, frequentava più o meno sporadicamente dal suo arrivo a Parigi<sup>4</sup>. Con l'ingresso in questa stanza la *Ville Lumière* da luogo di apprendistato è eletta definitivamente a dimora<sup>5</sup>. È adesso l'ora di procedere da solo, di iniziare a 'fare sul serio'. Qui Giacometti vivrà e lavorerà fino alla morte e con l'avanzare degli anni l'atelier vivrà, lavorerà e infine morirà con lui, incarnando, sempre, l'espressione più prossima alla personalità e all'opera del suo abitante.

When, in 1934, André Breton asked Giacometti "What is your atelier?", he received the following answer: "It is two small feet walking"<sup>1</sup>.

Alberto Giacometti moved into his Paris atelier on rue Hippolyte-Maindron in 1927, and until then he was no more than a young man searching for himself at the 'centre of the world,' with no particular expectations and no plans yet to devote his entire life to art, "but about 1926 or 1927 my father said I should try to stand on my own two feet"<sup>2</sup>. A few years after his arrival in the French capital, the interruption of his father's economic support forced Giacometti to make a life choice that had long been delayed; having been called upon to stand "on his own two feet", Giacometti decided that these would be none other than his art and his atelier<sup>3</sup>. The first act of that standing — and maintaining an upright position — 'on his own two feet' will coincide with his occupation of the room at rue Hippolyte, as confirmed not only by his answer to André Breton's question, but also by a tireless life and work which will take place almost exclusively within it. Having moved into the atelier on rue Hippolyte, Giacometti finally abandoned Bourdelle's studio at the Grande-Chaumière Academy, which he had attended, under his father's advice, more or less sporadically since his arrival in Paris<sup>4</sup>. His arrival to this room would mean the transformation of the *Ville Lumière* from a place of apprenticeship to his elected place of dwelling<sup>5</sup>. The time had arrived for him to proceed on his own, to start 'getting serious'. This is where Giacometti would live and work until his death, and as the years went by, the atelier would live, work, and eventually die with him, always embodying the ultimate expression of its occupant's personality and work.



Riguardo le sistemazioni precedenti, a partire dal 1922 Giacometti passa da una pensione a un piccolo hotel e poi, per un breve periodo, al suo primo atelier in rue Denfert-Rochereau: un locale molto spazioso e ben illuminato che lascia però prestissimo, prima per una lunga vacanza estiva a Stampa, dalla madre, e subito dopo per un secondo atelier in rue Froidevaux, di fronte al cimitero di Montparnasse, stavolta piccolo, buio e malandato, oltre che collocato al piano rialzato, ma dove ad ogni modo egli rimane per più di un anno, fino al momento in cui è chiamato ad alzarsi «sui propri piedi».

Il passaggio da rue Denfert-Rochereau a rue Froidevaux marca già il manifestarsi di un tratto distintivo di Giacometti, l'inconsueta scelta di trasferimento da uno studio ampio e ben esposto ad uno ristretto, scomodo e lugubre, denota infatti quella che può essere letta come una biografica e inevitabile predilezione per l'angusto e l'indigente, che Yves Bonnefoy ha indagato a fondo, con sensibilità psicologica, ritrovandone le radici nei ricordi d'infanzia nelle severe stagioni e condizioni di vita della Val Bregaglia<sup>6</sup>.

I was waiting impatiently for the snow [...] when there was enough for me to go out, alone, with a bag and a sharp-ended stick, to a field some distance from the village. When I got there, I would try to dig a hole just big enough for me to get into. On the outside nothing was to be visible beyond a hole that was round and as small as possible. [...] I would have liked to spend the whole winter shut in there alone<sup>7</sup>.

Da rue Froidevaux a rue Hippolyte le condizioni dell'atelier non migliorano, le dimensioni si dimezzano, Giacometti ottiene la praticità di un piano terra e di un'illuminazione forse appena decente, ma nient'altro, se non forse il ritrovamento di quella sensazione di chiusura interna alla buca nella neve «grande quanto basta per poterci entrare» nella quale da bambino, lontano dal villaggio natale, sognava di passare in solitudine tutto l'inverno. Nel modesto quartiere di Alésia, costellato da laboratori artigiani e piccoli bistrot, la stanza al numero 46 di rue Hippolyte-Maindron faceva parte di un malandato conglomerato edilizio di primo Novecento eretto probabilmente con materiale di recupero<sup>8</sup>. Oltrepassata una malridotta porta in legno, un cortile-viottolo largo meno di due metri si allungava perpendicolarmente alla strada e su esso si aprivano una serie di stanze con altezze differenti che impilate una sull'altra davano l'impressione che ognuna impedisse il crollo di quella vicina. I calchi della Cantoria di Donatello, appesi a una parete del cortile, non riuscivano a vincere l'atmosfera fatiscante. Tutto era pervaso dalla sporcizia, tutto sembrava potesse venir giù da un momento all'altro, mancavano acqua, elettricità e riscaldamento, un solo servizio igienico era a disposizione per l'intero complesso.

Nella mancanza di qualsiasi tipo di comfort e nel percepibile stato di decomposizione nel quale si trovavano i locali, Giacometti deve comunque rinvenire se non una promessa, una condizione di possibilità, di lavoro. «L'ho trovato minuscolo, era un buco»<sup>9</sup>, eppure — o forse proprio per questo — una volta posati i piedi sul suolo in terra battuta della stanza (la prima a sinistra dello stretto cortile) Giacometti non tarda la decisione di farla sua. Lo stato di incuria e miseria generale non risparmiava l'interno del laboratorio, grande appena diciotto metri quadrati, così come non lo faceva l'umidità e l'ubiquità di una sorta di grigiore, d'intonaco grezzo e fuliggine, che sembrava impedisse alle cose prendere colore. Anche la luce, che entrava dalla larga finestra esposta a nord, era grigia e opaca, priva della forza necessaria a illuminare la parte più arretrata della stanza, che aveva altezza

As for earlier accommodations, in 1922 Giacometti moved from a guesthouse to a small hotel and then, for a brief period of time, to his first atelier on rue Denfert-Rochereau: a very spacious and well-lit room, which he very soon abandoned, however, first for a long summer vacation at his mother's house in Stampa, and soon afterwards for a second atelier on rue Froidevaux, across the street from the Montparnasse cemetery. On this occasion the studio was small, dark and unkempt, as well as located on the mezzanine floor of the building, yet he remained there for more than a year, until the moment when he was called upon to stand "on his own two feet". The move from rue Denfert-Rochereau to rue Froidevaux already manifests a distinctive Giacometti trait, the unusual choice of relocating from a large and well-exposed atelier to one which is instead cramped, uncomfortable and gloomy, which in turn denotes what can be interpreted as a biographical and apparently inevitable penchant for the cramped and destitute-like, which Yves Bonnefoy has thoroughly investigated with psychological sensitivity, finding its roots in childhood memories of the harsh seasons and living conditions of the Val Bregaglia<sup>6</sup>.

I was waiting impatiently for the snow [...] when there was enough for me to go out, alone, with a bag and a sharp-ended stick, to a field some distance from the village. When I got there, I would try to dig a hole just big enough for me to get into. On the outside nothing was to be visible beyond a hole that was round and as small as possible. [...] I would have liked to spend the whole winter shut in there alone<sup>7</sup>.

The conditions of the atelier hardly improved in the passage from rue Froidevaux to rue Hippolyte, the size is halved, Giacometti gets the practical benefit of a ground floor and perhaps a barely decent lighting, but nothing else, except perhaps the rediscovery of that feeling of being enclosed in a hole in the snow "just big enough to fit in" and in which, as a child, far from his native village, he dreamed of spending all winter in solitude.

In the modest neighbourhood of Alésia, teeming with artisan workshops and small bistros, the room at 46 rue Hippolyte-Maindron was part of a rundown early 20th-century block of buildings most probably built using salvaged material<sup>8</sup>.

Passing through a battered wooden door, a courtyard-pathway less than two metres wide extended perpendicularly to the street, from which a series of rooms were distributed with different heights that, piled one on top of the other, gave the impression that each was preventing the collapse of the one next to it. The casts of Donatello's Cantoria, hanging on a wall in the courtyard, could not override the atmosphere of decay. Everything was imbued with filth, everything seemed like it could collapse at any moment, there was a lack of water, electricity and heating, and only one toilet was available for the entire complex.

In the absence of any sort of comfort and in the evident state of decay of the rooms, Giacometti must nevertheless find if not a promise, at least a condition of possibility, for working. "I found it tiny, it was a hole"<sup>9</sup>, and yet — or perhaps because of it — once Giacometti set his feet on the rammed-earth floor of the room (the first on the left of the narrow courtyard), he soon decided to make it his own.

The state of general neglect and misery also affected the interior of the studio, barely eighteen square metres in size, and so did also the dampness and the prevalence of a sort of greyness, of rough plaster and soot, that seemed to prevent things from capturing colour. Even the light, which came in through the wide north-facing window, was grey and dull, lacking the necessary force to illuminate the back of the room, which was at a greater height



maggiore e verso la cui oscurità si arrampicava la ripida scala di un soppalco ligneo. Sulla parete nord, a fianco dell'ampia finestra era ritagliata la porta d'ingresso, le altre tre pareti laterali erano invece prive di fonti di luce e ciò, insieme all'andamento inclinato della copertura e all'assenza di pavimentazione, doveva effettivamente conferire la sensazione di entrare come in un antro, in una grotta<sup>10</sup>, niente di più diverso e lontano dagli atelier del padre a Stampa e Maloja, i caldi e confortevoli rifugi, completamente rivestiti in legno, nei quali Giacometti era cresciuto. Dell'ordine e del lindore degli atelier svizzeri di Giovanni Giacometti<sup>11</sup> qualcosa è tuttavia ancora percepibile nelle fotografie che Brassai scattata nel 1933 per la rivista surrealista d'avanguardia «Minotaure», in queste immagini, infatti, l'atelier non ha ancora acquisito il suo aspetto suggestivo quanto caotico con il quale diventerà celebre negli anni a seguire. In tali condizioni, ben pulito e sistemato, lo studio è ripreso anche dallo stesso Giacometti in una coppia di disegni dell'anno precedente, omaggio alla Contessa Donna Madina Arrivabene Valenti Gonzaga, moglie del Principe Visconti, per la quale Giacometti realizza in quell'anno tre ritratti in tre differenti sedute<sup>12</sup>.

In questa coppia di disegni Giacometti rappresenta rispettivamente le due parti nelle quali ha organizzato lo spazio — unitario — del suo atelier: l'area più propriamente adibita al lavoro, in prossimità della finestra, e quella che si potrebbe definire la 'camera', la zona per il riposo: un letto, un comodino e una sedia in fondo alla stanza, sotto il soppalco che ospita il materasso per il fratello Diego (suo eterno collaboratore e modello, insieme al quale si è trasferito qui nel 1927)<sup>13</sup>. I due disegni compongono due inquadrature gemelle, un campo e un controcampo dei due emisferi che costituiscono l'atelier, o meglio il suo ritratto, disabitato, se non dalle opere dell'artista, che invece rimane assente. La presenza di Giacometti è infatti tangibilmente riconducibile soltanto al suo lungo cappotto, unico oggetto presente in entrambi i fogli, che si presentano in prima istanza nel loro carattere documentaristico, catalogico, ovvero nel loro intento di mostrare l'attuale produzione artistica nel proprio habitat 'naturale', nel proprio luogo di nascita e vita. Uno sguardo più attento — se poi illuminato dalla lettura degli scritti dell'autore — può però scorgere senza difficoltà come questi due disegni, questo ritratto dell'atelier, costituiscano in realtà e innanzitutto un ritratto personale: «I can be my self only in objects, in sculpture, in drawing»<sup>14</sup>: essere se stessi soltanto nelle cose, quindi, inevitabilmente, nel loro spazio, senza il quale esse non potrebbero esistere, come Giacometti sa bene e per primo ci ricorda ponendo perfettamente al centro di uno dei due disegni dell'atelier la sua opera *Il palazzo delle quattro del mattino*, diretto rimando a una convergenza di luogo, opere e autore<sup>15</sup>.

La consapevolezza dell'artista riguardo la sussistenza di tali e stretti rapporti tra sé, le cose e lo spazio che li circonda, ci permette di supporre che con tutta coscienza Giacometti volesse consegnare alla Contessa Visconti, insieme ai ritratti di lei, il proprio. I due disegni, che sembrano voler fotografare l'atelier per come la Contessa lo ha conosciuto, immortalano nelle due speculari riprese dello spazio interno anche l'interiorità stessa dell'artista, lo stato attuale non solo della sua opera, ma della sua vita, inscindibili una dall'altra. Persona, luogo e opera sono — e saranno sempre più — in questa stanza emblematicamente e intrinsecamente legati, vitalmente congiunti l'un l'altro a formare una fertile unità-trinità dalla quale forse solo le sculture riusciranno un giorno ad acquisire una loro piena autonomia.

«Stranamente, quando affittai questo atelier nel 1927, pensai che fosse minuscolo. È stata la prima occasione che si è presentata,

and toward whose darkness climbed the steep staircase that led to a wooden loft. The entrance door was located on the northern wall, next to the wide window, while the other three walls had no sources of light which, together with the sloping inclination of the roof and the absence of pavement, contributed to the feeling of entering a cave, or grotto<sup>10</sup>. A far cry from his father's ateliers in Stampa and Maloja, warm and comfortable wood-clad shelters, in which Giacometti had grown up.

Some of the order and tidiness of Giovanni Giacometti's Swiss ateliers<sup>11</sup> is still perceptible in the photographs that Brassai took in 1933 for the avant-garde Surrealist magazine "Minotaure"; in these images, in fact, the atelier still has not taken up the evocative yet chaotic appearance which would make it famous in the years to follow. Giacometti himself presented the atelier in these clean and tidy conditions in a pair of drawings from the previous year, which he gave as a gift to Countess Donna Madina Arrivabene Valenti Gonzaga, wife of Prince Visconti, for whom Giacometti painted three portraits in three different posing sessions that year<sup>12</sup>.

In this couple of drawings Giacometti respectively depicts the two sections into which he has arranged the space — a single unit — of his atelier: the area more specifically used for work, near the window, and what could be called the 'room', in other words the area for resting: a bed, a nightstand and a chair at one end of the room, under the loft that accommodates the mattress for his brother Diego (his eternal collaborator and model, with whom he moved here in 1927)<sup>13</sup>. The two drawings compose twin views, a shot and a reverse shot of the two hemispheres that make up the atelier, or rather its portrait, uninhabited except for the works of the artist, who instead remains absent. In fact, Giacometti's presence is traceable in a tangible manner only thanks to his long coat, the only object featured in both works, whose primary purpose is, in fact, documentary, catalogical, that is, to show the current artistic production in its 'natural' habitat, in its place of origin and development. A closer look — enlightened by reading the author's writings — however, reveals without difficulty how these two drawings, this portrait of the atelier, are actually, and first of all, a personal portrait: "I can be myself only in objects, in sculpture, in drawing"<sup>14</sup>: to be oneself only in things, and therefore, inevitably, in their space, without which they would not exist, as Giacometti well knows, and is the first to remind us by placing perfectly in the centre of one of the two drawings of the atelier his work *Il palazzo delle quattro del mattino*, a direct reference to a convergence of place, works and author<sup>15</sup>.

The artist's awareness of the existence of these close relationships between himself, things and the space around them, makes it possible for us to assume, also considering the occasion, that Giacometti consciously wanted to offer his own portrait to Countess Visconti, along with hers. The two drawings, which seem to want to depict the atelier as the Countess knew it, also capture in the two mirrored views of the interior space of the studio the artist's own world, the current state not only of his work, but of his life, which are inseparable one from the other. In this room person, place and work are — and will increasingly be — emblematically and intrinsically linked, vitally connected to each other to form a fertile unity-trinity from which perhaps only the sculptures will one day be able to acquire full autonomy.

Strangely enough, when I rented this atelier in 1927, I thought it was tiny. It was the first opportunity that came along; I had no choice. I wanted to leave as soon as possible because it was so cramped that it felt like hardly more than a hole. But the longer I stayed, the bigger it became. I was able to do everything here. I even made the large standing figures here<sup>16</sup>.



p. 137  
*Alberto Giacometti a lavoro nel suo atelier a Parigi,*  
*foto Ernst Scheidegger © 2023 Stiftung Ernst Scheidegger-Archiv, Zurich*

p. 139  
*Facciata dell'atelier di Alberto Giacometti a Parigi*  
*foto Ernst Scheidegger © 2023 Stiftung Ernst Scheidegger-Archiv, Zurich*

p. 141  
*Il cortile di ingresso dell'atelier di Alberto Giacometti a Parigi*  
*foto Ernst Scheidegger © 2023 Stiftung Ernst Scheidegger-Archiv, Zurich*

pp. 142-143, 147  
*Dettagli dell'atelier di Alberto Giacometti a Parigi*  
*foto Ernst Scheidegger © 2023 Stiftung Ernst Scheidegger-Archiv, Zurich*





non avevo scelta. Volevo andarmene il prima possibile perché era così angusto da non essere più di un buco. Ma più mi trattenevo, più esso diventava grande. Qui ho potuto fare tutto. Qui ho realizzato anche le grandi figure in piedi»<sup>16</sup>.

Con il passare del tempo, la percezione dello spazio dell'atelier si evolve con l'evolversi del suo abitante, le sue dimensioni oggettive assumono sempre più un valore prettamente soggettivo legato al mutamento della visione di Giacometti. Lo studio, da essere minuscolo quanto un «buco» arriverà a espandersi fino a contenere il mondo intero: «since I've become much more responsive to the distance between a table and a chair, fifty centimetres, a room, any room, has become infinitely larger than before. In a way it's become as vast as the world. So it's all I need to live in»<sup>17</sup>. Spazio interno e spazio interiore diventano in grado di contrarsi e di espandersi all'unisono, non hanno limiti, possono credere di non contenere niente come di contenere il tutto. Per questo Giacometti giungerà a chiedersi se allora non abbia senso «ridursi a restare in una stanza, davanti allo stesso tavolo, alla stessa tovaglia e alla stessa sedia, e fare solo questo»<sup>18</sup>, sacrificare tutto al cospetto della propria arte, della propria visione, che per quanto possa essere personale e solitaria, ambirà, sempre e comunque, a ritrovare nelle profondità di sé i propri simili<sup>19</sup>, «un piccolo universo a somiglianza del grande universo»<sup>20</sup>. A poco a poco lo spazio occupato da Giacometti nel complesso di in rue Hippolyte si espande realmente: appena si libera lo studio di fronte al proprio vi fa trasferire il fratello Diego, mentre dopo la guerra Giacometti affitterà prima un locale da adibire a camera coniugale<sup>21</sup> e poi ancora un altro, utilizzato come segreteria e deposito quando sarà necessario gestire l'agenda e la copiosa produzione di un'artista ormai di successo.

Se infatti l'abbandono del Surrealismo, negli anni Trenta, aveva significato per Giacometti un nuovo inizio tanto convinto e sentito quanto privo di riconoscimenti e compensi, dagli anni Quaranta o più precisamente dal ritorno da un lungo esilio a Ginevra<sup>22</sup>, l'opera e la figura di Giacometti riscuoteranno un interesse sempre crescente che si consoliderà negli anni Cinquanta in fama e rispetto internazionali, che non altereranno, ad ogni modo, lo stile di vita e lavoro dell'artista.

Nel «buco» di rue Hippolyte Giacometti continua imperterrita, fino alla fine, a lavorare nelle medesime — adesso autoinflitte — condizioni di povertà dei primi anni, in un rapporto con l'atelier sempre più carico di un rispetto che si potrebbe definire sacrale. Come negli antichi templi di Hestia, prima di partire per Ginevra Giacometti scava una fossa all'interno della stanza per riporvi le sue sculture più preziose, i «talismani» da proteggere e salvare in caso di distruzione, quegli oggetti senza i quali nessuna rinascita è possibile<sup>23</sup>. Al suo ritorno, proprio da quelle sculture seppellite fiorirà la maturità dell'opera e dell'atelier di Giacometti, che da quel momento non vorrà che più niente al suo interno sia modificato o spostato, né le parti malandate del tetto o delle pareti, né gli scarti a terra prodotti durante le sessioni di lavoro, né gli utensili o i contenitori dei prodotti utilizzati, né la polvere da qualsiasi superficie, finestra compresa. Alexander Lieberman, che sul finire degli anni Cinquanta visita Alberto Giacometti per la redazione del suo volume *The Artist in his studio*, lascia questa descrizione dell'atelier:

The walls are scratched and scribbled on as though some cave painter had tried to capture images in this cavern. Under the big window is a long table entirely covered with squeezed tubes of paint, palettes, paint-brushes, rags, bottles of turpentine. Like figures, the bottles stand shrouded in layers of dust chipped

As time goes by, the perception of the atelier's space evolves as its occupant evolves, its objective dimensions increasingly taking on a purely subjective value that is related to Giacometti's changing view. The atelier, from being as tiny as a "hole", will eventually expand to contain the entire world: "since I've become much more responsive to the distance between a table and a chair, fifty centimetres, a room, any room, has become infinitely larger than before. In a way it's become as vast as the world. So it's all I need to live in"<sup>17</sup>. Inner space and interior space become capable of contracting and expanding in unison, they have no limits, they can believe they contain nothing as well as everything. This is why Giacometti will come to wonder whether it makes sense at that point to "reduce oneself to staying in a room, before the same table, the same tablecloth and the same chair, and to do only this"<sup>18</sup>, to sacrifice everything to one's own art, one's own vision which, however personal and solitary, will always, and in all cases, aspire to find in the depths of oneself one's fellow human beings,<sup>19</sup> "a small universe in the likeness of the great universe"<sup>20</sup>.

Gradually, the space Giacometti occupied in the building on Rue Hippolyte actually expanded: his brother Diego moved into the apartment across from his own as soon as it was vacated, while after the war Giacometti first rented a room for him and his wife<sup>21</sup> and later another, which he used as an office and storage room when it became necessary for managing the agenda and abundant production of a now successful artist.

If, in fact, the departure from Surrealism in the Thirties had meant a new beginning for Giacometti that was as earnest and heartfelt as it was lacking in recognition and economic remuneration, from the Forties onward or, more specifically, from his return from his long exile in Geneva<sup>22</sup>, Giacometti's personality and work would enjoy an increasing interest that during the Fifties would translate in international fame and recognition which, however, would not alter his work or lifestyle.

Giacometti would continue, in his 'hole' in the rue Hippolyte, undaunted, until the end, to work in the same — now self-inflicted — conditions of poverty as in his early years, in a relationship with the atelier that became increasingly laden with a respect that could be described as sacred. As in the ancient temples of Hestia, before leaving for Geneva Giacometti dug a pit inside the room to store his most precious sculptures, the 'talismans' he wished to protect and save in case of destruction, those objects without which there was no hope of rebirth<sup>23</sup>. It is from those buried sculptures that, upon his return, Giacometti's work and atelier would come of age and blossom, and from that moment on he wished nothing within it to be altered or moved, not the ruined sections of the roof or walls, not the scraps on the ground resulting from work sessions, not the tools or used containers, not even the dust from any surface, including the window. Alexander Lieberman, who visited Alberto Giacometti in the late Fifties while writing his book *The Artist in his Studio*, gives us this description of the atelier:

The walls are scratched and scribbled on as though some cave painter had tried to capture images in this cavern. Under the big window is a long table entirely covered with squeezed tubes of paint, palettes, paint-brushes, rags, bottles of turpentine. Like figures, the bottles stand shrouded in layers of dust chipped away from Giacometti's sculpture. [...] In the darker corners of the room his long, narrow life-size figures of white plaster seem like apparitions from another planet. One is surrounded by beings never encountered before. In other statues he has shrivelled the human form to its smallest visible image. Men and women one-quarter of an inch tall stand on monumental pedestals. On the walls of his bedroom are drawings, and the cracked paint on the cupboards reminds one of damaged frescoes.

away from Giacometti's sculpture. [...] In the darker corners of the room his long, narrow life-size figures of white plaster seem like apparitions from another planet. One is surrounded by beings never encountered before. In other statues he has shrivelled the human form to its smallest visible image. Men and women one-quarter of an inch tall stand on monumental pedestals. On the walls of his bedroom are drawings, and the cracked paint on the cupboards reminds one of damaged frescoes. [...] It is strange that this famous man, one of the great sculptors and painters of our day, lives the way he does. The misery is not materially necessary, but perhaps there is a superstitious need to prolong the mood of his creative inspiration. [...] Here Giacometti has found his own world, a world of stone, a world of dust – everything is dust<sup>24</sup>.

Come «un pittore rupestre», Giacometti aveva iniziato a incidere e dipingere con crescente insistenza le pareti e i mobili del suo studio, sembrava volesse proiettarsi nella totalità del suo spazio, farlo ancora più suo depositando qualcosa di sé in ogni angolo, su ogni centimetro quadrato. I suoi segni arriveranno ad amalgamarsi con quelli propri della stanza al punto che a volte non sarà più possibile distinguere il suo tratto da una crepa o da una macchia di umidità del muro, così come quasi mai si riusciva ad identificare con precisione dove iniziasse una scultura e dove finisse la montagna di scarti, gesso e polvere dalla quale essa sembrava nascere.

Negli anni Cinquanta l'atelier di rue Hippolyte non si mostra più come l'ordinata sala di presentazione ritratta da Giacometti negli anni Trenta, le lunghe notti di incessante lavoro hanno instaurato tra i due un sempre più stretto rapporto di simbiosi, una mutua dipendenza, l'evolversi dell'uno ha comportato il parallelo evolversi dell'altro. L'atelier non è quindi più lo stesso perché Giacometti non è più lo stesso, esso ha subito non solo le dilatazioni dimensionali, psicologiche, del suo abitante, ma come per assorbimento della sua persona ha acquisito una sorta di propria autonomia, divenendo in grado di rendere ciò che ha preso, di partecipare in qualche modo alla creazione e alla distruzione del processo artistico giacomettiano. Al riconoscimento di ciò si può ricondurre l'altissimo rispetto di Giacometti nei confronti del suo atelier, visto adesso, con più chiarezza che mai, nel suo ruolo di incubatrice, se non di intimo collaboratore cui è saggio non ostacolare il sempre più manifesto intervento nei tortuosi cicli di continua nascita, morte e rinascita delle proprie opere. Lieberman, nella sua descrizione dello studio, parla di lunghe e snelle figure in gesso bianco che sembrano spuntare dagli angoli più bui della stanza, aggirarsi al suo interno come apparizioni provenienti da un altro mondo. Le sculture di Giacometti, come negli anni Trenta, sono le prime abitatrici dell'atelier, ma adesso sembrano essere emanate direttamente da esso, colte in un ininterrotto conferirsi e privarsi di vita l'un l'altra, come protensioni di una medesima presenza, di un'atmosfera che le circonda e al contempo le penetra, le genera. Il luogo ha ottenuto un'anima. Un «buco», una «grotta», una semplice stanza, quattro umili, inerti pareti e una finestra diventano tutto questo mondo e insieme una porta verso un altro. Sarebbe stato interessante chiedere di nuovo a Giacometti, a venticinque anni di distanza, dopo che un'intera vita e opera si erano condensate nello spazio di questa camera: «Che cos'è il tuo atelier?».

<sup>1</sup> A. Giacometti, *Scritti*, Abscondita, Milano 2001, p. 46

<sup>2</sup> «I never wanted to play the artist and make a career. I was in the position of a young man who sort of tries out a few things just to see what happens. As long as my father supported me I never even thought of making art my career. But about 1926 or 1927 my father said I should try to stand on my own two feet». R. Hohl, *Giacometti: A Biography in Pictures*, Hatje, Ostfildern-Ruit 1998, p. 52.

<sup>3</sup> Per Giacometti non vi è possibilità di lavoro se non all'interno del suo atelier: «Giacometti äusserte häufig, dass das Zeichnen eigentlich nur zu Hause für ihn

[...] It is strange that this famous man, one of the great sculptors and painters of our day, lives the way he does. The misery is not materially necessary, but perhaps there is a superstitious need to prolong the mood of his creative inspiration. [...] Here Giacometti has found his own world, a world of stone, a world of dust – everything is dust<sup>24</sup>.

Like “a cave painter,” Giacometti had begun to carve and paint the walls and furniture of his studio with increasing insistence, as if wanting to project himself into the totality of his space, to make it even more his own by leaving something of himself in every corner, on every square inch. The signs he left would come to merge with those of the room's to such an extent that sometimes it became impossible to distinguish his marks from a crack or a damp spot on the wall, just as it became almost impossible to identify precisely where a sculpture began and where the mountain of scraps, plaster and dust from which it seemed to spring ended.

In the Fifties, the atelier at rue Hippolyte was no longer the tidy showroom depicted by Giacometti in the Thirties. The long nights of ceaseless work had established between the two an increasingly close symbiotic relationship, a mutual dependence, in which the evolution of one entailed the parallel evolution of the other. The atelier was no longer the same because Giacometti was no longer the same, it had undergone not only the dimensional, psychological dilations of its occupant, but as if by a process of absorption of his person it had acquired a sort of autonomy of its own, becoming able to return what it had taken, to participate in some way in the creation and destruction of Giacometti's artistic process. The recognition of this can be traced back to Giacometti's very high respect for his atelier, now understood, more clearly than ever, in its role of incubator, of intimate collaborator even, whose increasingly manifest intervention in the tortuous cycles of continual creation, death, and rebirth of his own works it was wise not to obstruct. In his description of the atelier, Lieberman speaks of long, slender white plaster figures that seem to emerge from the darkest corners of the room, roaming within it like apparitions from another world. Giacometti's sculptures, as in the Thirties, are the first dwellers of the atelier, but now they seem to emanate directly from it, caught in an uninterrupted cycle of conferring and taking each other's life, as extensions of a single presence, of the atmosphere that surrounds them and at the same time penetrates them, generates them. The place has acquired a soul.

A “hole,” a “cave,” a simple room, four humble, inert walls and a window become the whole of this world and also a gateway to another. It would have been interesting to ask Giacometti once more, twenty-five years later, after an entire life and work had condensed into the space of this room, “What is your atelier?”.

*Transaltion by Luis Gatt*

<sup>1</sup> A. Giacometti, *Scritti*, Abscondita, Milan 2001, p. 46.

<sup>2</sup> «I never wanted to play the artist and make a career. I was in the position of a young man who sort of tries out a few things just to see what happens. As long as my father supported me I never even thought of making art my career. But about 1926 or 1927 my father said I should try to stand on my own two feet». R. Hohl, *Giacometti: A Biography in Pictures*, Hatje, Ostfildern-Ruit 1998, p. 52.

<sup>3</sup> For Giacometti, there is no possibility of work outside his atelier: “Giacometti äusserte häufig, dass das Zeichnen eigentlich nur zu Hause für ihn möglich sei”. J. StoeBel, *Alberto Giacometti's atelier*, Scaneg, München 1994, p.13.

<sup>4</sup> “When he arrived in the ‘City of Light’, in January 1922 [...] Full of misgivings but shored up both morally and financially by his father (who had himself studied in Paris), Giacometti dutifully enrolled for the life-drawing and sculpture courses at the Académie de la Grande Chaumière under the stylistically eclectic but well-established sculptor Antoine Bourdelle (formerly a pupil, then a practitioner, in Rodin's studio)”. M. Peppiatt, *In Giacometti's Studio*, Yale University Press, London 2010, pp. 47-51.

<sup>5</sup> “He told me he would never have any other dwelling than this atelier and this room”.

<sup>6</sup> *Ibid.* pp. 9-56.

<sup>7</sup> M. Peppiatt, *In Giacometti's Studio*, Op. cit., pp. 46-47.

<sup>8</sup> In the early Seventies, when preservation problems became critical, it was decided to remove the walls painted by Giacometti and abandon the rooms at 46 rue Hippolyte to their uncertain future. The entire complex was later demolished and redeveloped.

<sup>9</sup> Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti. Biografia di un'opera*, Op. cit., p.16.

möglich sei». J. Stoeßel, *Alberto Giacomettis atelier*, Scaneg, München 1994, p.13.  
<sup>4</sup> «When he arrived in the 'City of Light', in January 1922 [...] Full of misgivings but shored up both morally and financially by his father (who had himself studied in Paris), Giacometti dutifully enrolled for the life-drawing and sculpture courses at the Académie de la Grande Chaumière under the stylistically eclectic but well-established sculptor Antoine Bourdelle (formerly a pupil, then a practitioner, in Rodin's studio)». M. Peppiatt, *In Giacometti's studio*, Yale University Press, London 2010, pp. 47-51.

<sup>5</sup> «Mi dice che non avrà mai nessuna dimora se non questo atelier e questa stanza». Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti. Biografia di un'opera*, Leonardo, Milano 1991, p. 17.

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 9-56.

<sup>7</sup> M. Peppiatt, *In Giacometti's studio*, cit., pp. 46-47.

<sup>8</sup> All'inizio degli anni Settanta, quando i problemi di conservazione divennero critici, si decise di rimuovere le pareti dipinte da Giacometti e di abbandonare le stanze al 46 di rue Hippolyte al suo futuro incerto. L'intero complesso fu in seguito demolito e riqualificato.

<sup>9</sup> Y. Bonnefoy, *Alberto Giacometti. Biografia di un'opera*, cit., p.16.

<sup>10</sup> «Alberto rivela molto bruscamente che, tra i quattro e i sette anni, del mondo 'esterno' egli vedeva soltanto ciò che gli procurava piacere, e così, e soprattutto, ricorda una grande pietra che si ergeva a circa ottocento metri dal paese. 'Era' scrisse 'un monolito di un colore dorato, che alla base si apriva in una caverna: tutta la parte inferiore era scavata, l'acqua l'aveva ridotta così. L'entrata era bassa e larga, alta appena come noi allora. L'interno della caverna qua e là si affossava ancor di più, al punto che sembrava formare giù in fondo una seconda piccola caverna'. E continua: 'Fu mio padre che un giorno ci mostrò questo monolito. Scoperta straordinaria; immediatamente considerai quella pietra come un'amica, un essere animato dalle migliori intenzioni nei miei confronti [...] Da quel giorno noi passammo là tutte le nostre mattine e i nostri pomeriggi'». *Ivi*, pp. 20-21. Successivamente nell'atelier verrà eseguita una pavimentazione in cemento.

<sup>11</sup> Noto pittore e incisore, nato a Stampa, nel Cantone dei Grigioni, nel 1868. Le sue opere dal colorito vivace facevano di lui uno dei più conosciuti esponenti dell'arte svizzera dell'epoca.

<sup>12</sup> Un dei due fogli riporta la seguente dedica: «Drawings of my studio which you overjoyed me by not finding detestable». M. Peppiatt, *In Giacometti's studio*, cit., p. 69. Cfr. C. Eisler, «L'Atelier c'est moi». *Giacometti's studio-views as self-portraits*, in «Storia dell'arte», n. 115, 2006, pp. 133-142.

<sup>13</sup> Dopo qualche anno Diego prenderà in affitto la stanza prospiciente a quella del fratello e non dormirà più nell'atelier, senza ad ogni modo mai venir meno al suo insostituibile ruolo di braccio destro.

<sup>14</sup> C. Eisler, «L'Atelier c'est moi». *Giacometti's studio-views as self-portraits*, cit., p. 140.

<sup>15</sup> «A fragile cage (like a dreaming mind, with its obvious links to the studio - Giacometti's sleeping and waking interior)». M. Peppiatt, *In Giacometti's studio*, cit., p. 72. Sul tema dello spazio in Giacometti si rimanda a M. Brüderlin et al., *Alberto Giacometti: The Origin of Space*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2010.

<sup>16</sup> «Seltsam, als ich 1927 dieses Atelier mietete, dachte ich, es sei winzig. Es war die erste Gelegenheit, die sich bot, ich hatte keine Wahl. Ich wollte so bald als möglich wieder ausziehen, da es so eng war nicht mehr als ein Loch. Aber je länger ich blieb, desto größer wurde es. Hier habe ich alles machen können. Hier habe ich auch die großen stehenden Figuren gemacht». J. Stoeßel, *Alberto Giacomettis atelier*, cit., p.1. Traduzione dal tedesco dell'autore.

<sup>17</sup> M. Peppiatt, *In Giacometti's studio*, cit., p. 168.

<sup>18</sup> «E so già che provando e riprovando diventerebbe sempre più difficile. Perciò ridurrei la mia vita a quasi niente. Ma allora fare questo è comunque un po' inquietante, perché non si vuole sacrificare tutto. Eppure è la sola cosa che bisognerebbe fare. Forse. Non lo so». J. Soldini, *Alberto Giacometti. La somiglianza introvabile*, Jaca Book, Milano 1998, p. 119.

<sup>19</sup> «Scultura, pittura, disegno son sempre stati per me dei mezzi attraverso cui prendere coscienza della mia visione del mondo esterno e soprattutto del volto e dell'essere umano nel suo insieme, o, più semplicemente, dei miei simili e in particolare modo di coloro che mi sono più vicini per un motivo o per l'altro. La realtà per me non è mai stata un pretesto per fare opere d'arte, bensì l'arte un mezzo indispensabile per capire un po' di più ciò che vedo». A. Giacometti, *Scritti*, cit., p. 116.

<sup>20</sup> «L'artista è l'uomo che grazie alla complessità del suo essere, corpo e spirito, giunge a realizzare un piccolo universo a somiglianza del grande universo. Egli crea un universo che porta in sé un'unità piena, e in ciò verità e bellezza assolute...». *Ivi*, p. 143.

<sup>21</sup> La moglie Annette condividerà le stanze e le condizioni di vita a dir poco spartane di Giacometti per tutto il tempo in cui la situazione economica lo renderà inevitabile, ma non quando, arrivati successo e denaro, esse rimarranno autoimposte.

<sup>22</sup> All'inizio della guerra Giacometti lascia Parigi per andare in vista dalla madre e si ritrova in esilio involontario a Ginevra, lì prende una piccola stanza economica e mandata all'ultimo piano dell'Hotel de Rie dove per quattro anni vive e lavora con ossessione a minute sculture in gesso, pochissime delle quali sopravviveranno e torneranno con lui a Parigi.

<sup>23</sup> Cfr. S.G. Miller, *The Prytaneion*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1978.

<sup>24</sup> A. Liberman, *The Artist in his studio*, (1960), from M. Peppiatt, *In Giacometti's studio*, cit., pp. 142-145.

<sup>10</sup> «Alberto very abruptly revealed that, between the ages of four and seven he only saw of the 'outside' world whatever gave him pleasure, and thus he recalled above all a large rock that stood about eight hundred metres away from the village. 'It was', he wrote, 'a monolith of a golden colour, at the base of which opened a cavern: the whole of the lower part was hollowed out as a result of the action of water. The entrance was low and wide, barely as high as we were tall at the time. The inside of the cave sank even deeper here and there, to the point that it seemed to form a second small cave down at the bottom'. He continues: 'It was my father who one day showed us this monolith. An extraordinary discovery; I immediately considered that stone as a friend, a being who had the best intentions towards me [...]'. From that day on we spent all our mornings and afternoons there.» *Ibid.* pp. 20-21. The atelier would later be paved with a concrete floor.

<sup>11</sup> A well-known painter and engraver, he was born in Stampa, Canton Graubünden, in 1868. His vividly coloured works made him one of the best known exponents of Swiss art at the time.

<sup>12</sup> One of the two folios bears the following inscription: "Drawings of my studio which you overjoyed me by not finding detestable". M. Peppiatt, *In Giacometti's Studio*, Op. cit., p. 69. Cf. C. Eisler, "L'Atelier c'est moi". *Giacometti's studio-views as self-portraits*, in "Storia dell'arte", n. 115, 2006, pp. 133-142.

<sup>13</sup> After a few years Diego will rent the room across from his brother's and will no longer sleep in the atelier without, however, failing to fulfil his invaluable role as right-hand man.

<sup>14</sup> C. Eisler, "L'Atelier c'est moi". *Giacometti's studio-views as self-portraits*, Op. cit., p. 140.

<sup>15</sup> «A fragile cage (like a dreaming mind, with its obvious links to the atelier - Giacometti's sleeping and waking interior)». M. Peppiatt, *In Giacometti's studio*, Op. cit., p. 72. On the subject of space in Giacometti see M. Brüderlin et al., *Alberto Giacometti: The Origin of Space*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2010.

<sup>16</sup> «Seltsam, als ich 1927 dieses Atelier mietete, dachte ich, es sei winzig. Es war die erste Gelegenheit, die sich bot, ich hatte keine Wahl. Ich wollte so bald als möglich wieder ausziehen, da es so eng war nicht mehr als ein Loch. Aber je länger ich blieb, desto größer wurde es. Hier habe ich alles machen können. Hier habe ich auch die großen stehenden Figuren gemacht». J. Stoeßel, *Alberto Giacomettis atelier*, Op. cit., p. 1. Translation from the German by the author.

<sup>17</sup> M. Peppiatt, *In Giacometti's Studio*, Op. cit., p. 168.

<sup>18</sup> «And I already know that trying again and again would become more and more difficult. So I would reduce my life to almost nothing. But then doing this is still, however, a little troubling, because you would not want to sacrifice everything. Yet it is the only thing that one should do. Maybe. I don't know». J. Soldini, *Alberto Giacometti. La somiglianza introvabile*, Jaca Book, Milan 1998, p. 119.

<sup>19</sup> «Sculpture, painting and drawing have always been for me means through which to gain awareness of my view of the outside world, and especially of faces and of the human being as a whole, or, more simply, of my fellows and especially of those who are closest to me for one reason or another. Reality for me has never been an excuse for making works of art, but rather art an essential way of understanding a little more of what I see». A. Giacometti, *Scritti*, Op. cit., p. 116.

<sup>20</sup> «The artist is a man who through the complexity of his being, body and spirit, comes to create a small universe in the likeness of the great universe. He creates a universe that carries within itself a complete unity, and through it absolute truth and beauty...». *Ibid.* p. 143.

<sup>21</sup> His wife Annette shared Giacometti's rooms and spartan living conditions for as long as his economic situation warranted it, but not when, once he had achieved both success and money, he maintained them as self-imposed.

<sup>22</sup> At the beginning of the war, Giacometti left Paris to visit his mother and found himself an involuntary exile in Geneva, where he took a small, cheap and ramshackle room on the top floor of the Hotel de Rie, where for four years he lived and worked obsessively on minute plaster sculptures, very few of which survived and returned with him to Paris.

<sup>23</sup> Cf. S.G. Miller, *The Prytaneion*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1978.

<sup>24</sup> A. Liberman, *The Artist in his Studio*, (1960), da M. Peppiatt, *In Giacometti's Studio*, Op. cit., pp. 142-145.



This article is a critical interpretation of Costantino Nivola's Piazza Sebastiano Satta in Nuoro, explored in its deep relationship with its surrounding context and in its being, indistinctly, an urbanistic, architectural and artistic intervention. But also in the artist's extraordinary ability to grasp the archaic as a vital energy, as a universal capacity for understanding and not merely as an element that is relegated to the depths of consciousness, idle and forgotten.



# Costantino Nivola

## Piazza Sebastiano Satta a Nuoro, Italia Piazza Sebastiano Satta in Nuoro, Italy

Alberto Pireddu

Il ritorno in Sardegna, dopo un decennio dal primo viaggio del 1952<sup>1</sup>, è per Carlo Levi una esperienza di singolare astrazione dal mondo e dalla contemporaneità: «In quale tempo della nostra vita sono scritte queste memorie? A quale momento, misurabile sull'orologio e segnato sul calendario, si riportano queste esperienze? A quali avvenimenti, di quale cronaca quotidiana, si riferiscono, a quali dolori, a quali soli, a quali nuvole?»<sup>2</sup>, egli si domanda nelle primissime righe del breve diario *Tutto il miele è finito*. Le immagini dei due viaggi si con-fondono nella sua mente, in un inevitabile sfumare del tempo dell'uomo nel tempo lungo della storia, che svela il senso più autentico della durata e alimenta quello di una differente, perché accresciuta, qualità della visione<sup>3</sup>.

Lontano da ogni cliché o idea preconstituata, Levi coglie l'arcaico come energia vitale, universale capacità di comprensione e non come elemento relegato nel fondo della coscienza, inoperante e dimenticato: «nell'isola dei sardi», scrive, «ogni andare è un ritornare. Nella presenza dell'arcaico ogni conoscenza è riconoscenza»<sup>4</sup>. Accade così che le cose possano essere facilmente riconosciute e nominate, senza mai essere state prima vedute, come se esse appartenessero da sempre (e naturalmente) alla memoria di ognuno, alla sua infanzia, ai suoi sogni. All'alba di quegli stessi anni Cinquanta, sono Elio Vittorini e Ernst Jünger a confermare il significato intimo e profondo di tale astratta familiarità, tra le pagine di *Sardegna come un'infanzia*<sup>5</sup> (1952) e *Am Sarazenturm*<sup>6</sup> (1955).

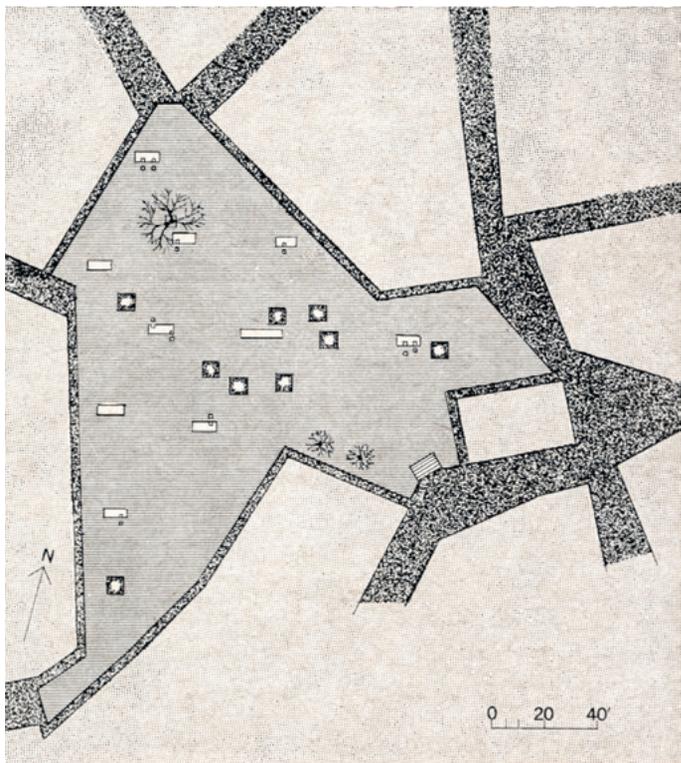
L'arrivo in nave da Civitavecchia segna per Vittorini l'immersione in un'aura immemoriale<sup>7</sup> che ha il potere di condensare

The return to Sardinia, a decade after his first visit in 1952<sup>1</sup>, represented for Carlo Levi a unique experience of abstraction from the world and from the contemporary age: "In what time of our lives are these memories written? To what moment, measurable on the clock and marked on the calendar, do these experiences refer? To what events, of what daily chronicle, do they refer, to what sorrows, to what suns, to what clouds?"<sup>2</sup>, he asks himself in the very first lines of the short diary entitled *Tutto il miele è finito* (*All the Honey is Gone*). The images of the two journeys merge in his mind, in an inevitable fading of man's time into the long time of history, revealing the most authentic sense of duration and feeding that of a different, since heightened, quality of vision<sup>3</sup>.

Far from falling into any cliché or preconceived idea, Levi grasps the archaic as a vital energy, as a universal capacity for understanding and not merely as an element that is relegated to the depths of consciousness, idle and forgotten: "in the island of the Sardinians", he writes, "every journey forward is also a return. In the presence of the archaic, all knowledge is gratitude"<sup>4</sup>. Thus, things that have never been seen before can be easily recognised and named, as if they had always (and naturally) belonged to everyone's memory, to everyone's childhood and dreams.

At the beginning of that same decade, Elio Vittorini and Ernst Jünger would confirm the intimate and profound significance of such abstract familiarity, in the pages of, respectively, *Sardegna come un'infanzia*<sup>5</sup> (1952) and *Am Sarazenturm*<sup>6</sup> (1955).

For Vittorini, the arrival by sea signals instead the immersion in an immemorial aura<sup>7</sup> that has the power to condense space and time, to the point that, during the stop in Cagliari and before continuing



lo spazio e il tempo, al punto che, durante la sosta a Cagliari e prima di proseguire in mare per Carloforte, matura in lui la sensazione che «un anno e un continente siano passati via dall'approdo a Terranova»<sup>8</sup>. E al termine del viaggio, il risveglio nella quotidianità della propria stanza reca con sé la certezza che, della Sardegna, rimarrà comunque, indelebile, il ricordo: «è stata una mia indimenticabile vita. Come un'infanzia. E della mia infanzia fa parte ormai, di quel nulla, di quella favola...»<sup>9</sup>.

Analogamente, Jünger riferisce di una terra in cui il fluire impercettibile del tempo ha salvaguardato ciò che altrove è andato perduto: «L'isola, con le sue tombe e i suoi nuraghe dalla bocca spalancata come crateri lunari, sembra aver dormito per secoli, mentre la storia appena la sfiorava; fu spesso conquistata, mai riconosciuta. La sensazione di avvicinarsi a una dormiente, a un profondo e intatto lavoro di tessitura, ci afferra ancora oggi e ci sgomenta, se ci addentriamo in una delle valli solitarie»<sup>10</sup>.

Nuoro è l'«invisibile capitale»<sup>11</sup> di questo mondo arcaico, di queste terre dall'aspetto sfuggente.

La città sorge ai piedi del monte Ortobene su un altipiano che domina le valli di Marreri e di Isporòsile. Il centro più antico gravita intorno al Corso (la *Via Majore*), un tempo sede delle istituzioni pubbliche e civili e ancora oggi animato dallo storico caffè Tettamanzi; i quartieri di Sèuna, con le povere case contadine, di corti e piccole stanze, e quello di San Pietro, con le strade strette e le granitiche case dei pastori, ne compongono l'austero, quasi archetipico, disegno urbano.

Il suo nome evoca storie di vendette e di delitti, spesso consegnate al mito da una poesia popolare che racchiude, tra i suoi versi, la memoria di una intera collettività. Ma ben più complesso e ricco di sfumature è il volto che della città compongono Grazia Deledda, Salvatore e Sebastiano Satta<sup>12</sup>. Le loro pagine più intense ci restituiscono l'immagine di una Nuoro dall'articolata stratificazione sociale, in cui i codici della giustizia si evolvono lentamente, accogliendo ordinamenti un tempo sentiti come imposti e pertanto inaccettabili<sup>13</sup>; ma anche scorci di un paesaggio naturale di straordinaria bellezza, percepibile nella sua prossimità dai vicoli e dalle case della città: un paesaggio di rocce e di asfodeli, di mandorli e d'elci, di luce e d'azzurro.

L'area su cui sarebbe sorta la piazza dedicata al poeta Sebastiano Satta<sup>14</sup> si trova nel cuore del quartiere di San Pietro, proprio dinanzi alla sua casa natale e a pochi passi dal Corso e dai principali monumenti cittadini: la Cattedrale, la chiesa delle Grazie, il più recente Museo d'Arte di Nuoro (MAN). La forma irregolare, quasi uno slargo alla confluenza di sette vie, è la conseguenza di una lunga evoluzione urbana e il risultato diretto di alcune demolizioni dell'epoca volte a ridurre la densità edilizia della zona.

Nel 1966, il *Comitato per le onoranze a Sebastiano Satta per il cinquantenario della morte* e l'Amministrazione Comunale conferiscono a Costantino Nivola l'incarico di ripensare interamente questo spazio, riscattandolo dall'anonimato di una altrimenti inesorabile destinazione a parcheggio: un intervento urbanistico, architettonico e artistico insieme, dunque.

Operando in stretta collaborazione con l'architetto Richard Stein, l'artista oranese ripropone efficacemente in terra sarda quella felice relazione tra scultura e ambiente, già esperita negli Stati Uniti, che nel 1959 aveva convinto Ernesto Nathan Rogers a pubblicare alcune delle sue opere sulle pagine di «Casabella-Continuità», annotando:

In nessun campo si può lavorare isolati, non l'architetto che agisce nella sfera urbanistica, non il pittore o lo scultore quando si pongono il problema della collocazione che è, poi, il problema

by ship to Carloforte, the feeling develops in him that "a year and a continent have elapsed since the landing in Terranova"<sup>8</sup>. And at the end of the voyage, waking up to the daily routine of his own room, he has the certainty that the memory of Sardinia will always remain with him, indelible: "it was an unforgettable life of mine. Like a childhood. And now it is part of my childhood, of that nothingness, of that fairy tale..."<sup>9</sup>.

In a similar manner, Jünger describes a land in which the imperceptible flow of time has safeguarded that which has been lost elsewhere: "The island, with its tombs and *nuraghes*, open-mouthed like lunar craters, seems to have slept for centuries, barely touched by history; it was often conquered, yet never acknowledged. The feeling of approaching a sleeper, a deep and intact weaving, still seizes us today and fills us with dismays, if we wander into one of the lonely valleys"<sup>10</sup>.

Nuoro is the "invisible capital"<sup>11</sup> of this archaic world, of these apparently elusive lands.

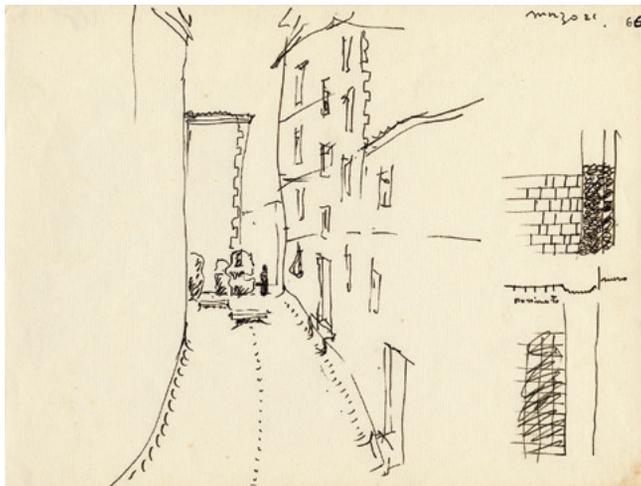
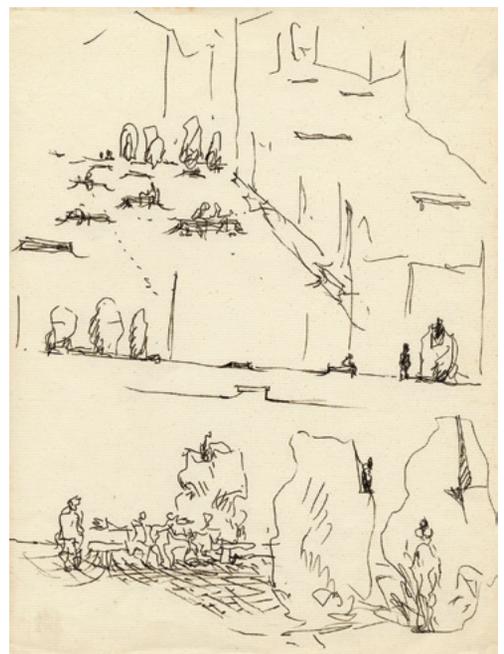
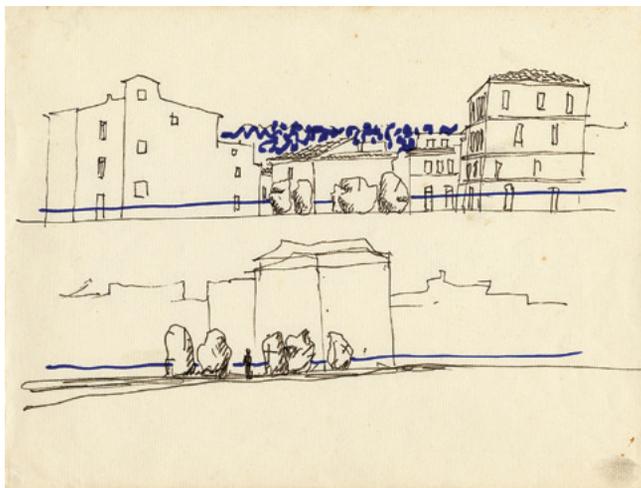
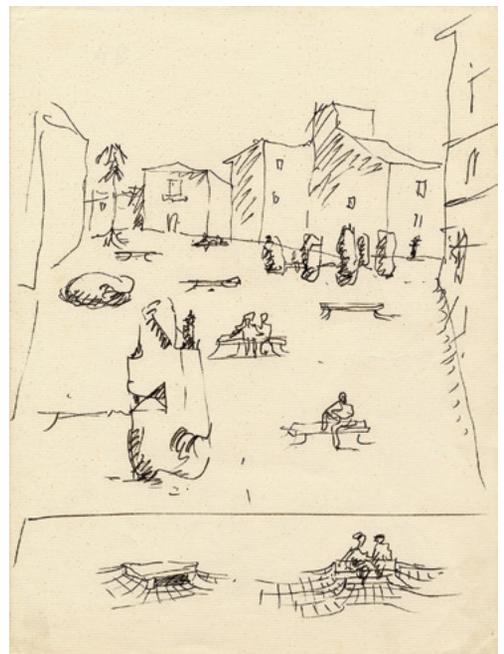
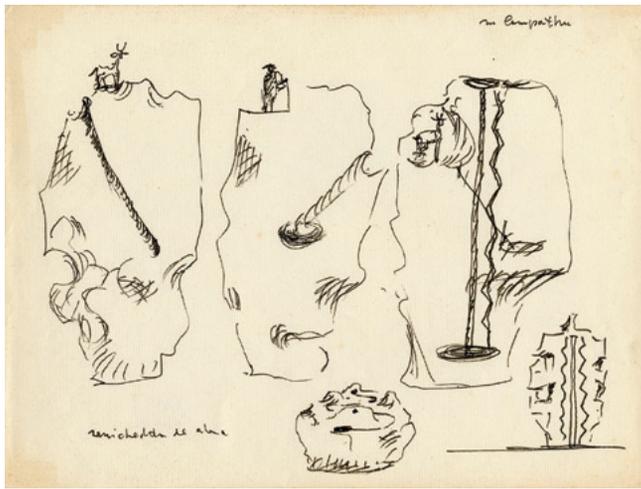
The city stands at the foot of Mount Ortobene on a plateau that overlooks the valleys of Marreri and Isporòsile. The oldest centre is located around the Corso (the *Via Majore*), which was once the seat of public and civic institutions and is still animated today by the presence of the historic Tettamanzi café; the neighbourhoods of Sèuna, with its poor peasant houses of courtyards and small rooms, and San Pietro, with its narrow streets and granite shepherds' houses, compose its austere, almost archetypal, urban design. Its name brings back stories of vendettas and crimes, often turned into myth by a folk poetry that contains within its verses the memory of an entire community. Yet the image of the city as presented by Grazia Deledda, or by Salvatore and Sebastiano Satta is far more complex and nuanced<sup>12</sup>. Their most intense writings convey the image of a Nuoro with an articulated social stratification, in which the codes of justice gradually evolve, accepting ordinances that were once felt as imposed and therefore unacceptable<sup>13</sup>; but also glimpses of an extraordinarily beautiful natural landscape, which can be perceived from the alleys and houses of the city: a landscape of rocks and asphodels, of almond trees and oaks, of light and azure.

The area on which the square dedicated to the poet Sebastiano Satta<sup>14</sup> would come to stand is located in the heart of the neighbourhood of San Pietro, right in front of the house where he was born and within walking distance of the Corso and of the main city monuments: the Cathedral, the Church of the Graces, and the more recent Nuoro Museum of Art (MAN). The irregular shape, almost a sort of widening at the confluence of seven streets, is the result of a long urban evolution and more specifically of some demolitions aimed at reducing the built density of the area.

In 1966, the Committee for the Commemorations on the fiftieth anniversary of Sebastiano Satta's death and the Municipal Administration commissioned Costantino Nivola to entirely rethink this space, rescuing it from anonymity and from the otherwise inevitable fate of becoming a car park: an intervention which therefore was to be simultaneously urbanistic, architectural and artistic.

Working in close collaboration with the architect Richard Stein, the artist from Orani effectively repropose on Sardinian soil the successful relationship between sculpture and environment, already experienced in the United States, which in 1959 had convinced Ernesto Nathan Rogers to publish some of his works in the pages of "Casabella-Continuità" noting how:

In no field can one work in isolation, not the architect acting in the urban planning sphere, nor the painter or the sculptor when facing the problem of placement which is, after all, the problem of the completion of their works. Costantino Nivola is a Sardinian who



della consumazione delle loro opere. Costantino Nivola è un sardo che ha modellato le sue doti naturali a New York. Molto deve a Le Corbusier, ma non 'tutto' come egli afferma, a meno che per quel tutto non si voglia intendere il completo ritrovamento della propria strada che per anni era oscura e a poco a poco fu illuminata dal chiaro sentimento di una meta da perseguire: quel senso civile di adempimento pratico che la sua scultura realizza sposando, servendo, commentando, esaltando l'evento architettonico<sup>15</sup>.

A Nuoro, si risolvono quote differenti, si riordina il sottosuolo, si controllano gli accessi e si ridisegna l'intera pavimentazione. Le facciate delle case intorno all'invaso della piazza sono dipinte di bianco quasi a volerne smaterializzare i volumi e privilegiare la relazione con il paesaggio lontano e con il cielo<sup>16</sup>: uno schizzo fra i tanti della fase di studio ricerca un dialogo tra l'altezza di un basamento dipinto (che è poi la 'dimensione' dello spettatore) e i rilievi intorno alla città, fissati nel medesimo, intenso, colore blu; un secondo disegno suggerisce, invece, una possibile relazione tra i vuoti apparentemente casuali delle finestre e le grotte dei monti di Oliena, case come antri, «nascondiglio di cuori chiusi, di passioni nascoste alle regole»<sup>17</sup>. Si lavora su antiche tracce, sedimi consolidati e impercettibili disallineamenti, sottendendovi rigorose geometrie e ottenendo una forma originale, capace di offrire inedite esperienze visive a seconda di ognuno degli accessi. «Splendido parco delle memorie e della vita»<sup>18</sup> è forse la definizione più appropriata per questo luogo, quella che meglio ne sintetizza il carattere monumentale e il ruolo civile, tra esperienza estetica e socialità.

Un gruppo di rocce erose dal vento e dal tempo, per Nivola «un raduno, un convegno di personaggi mitici», è posato sopra un pavimento le cui lastre reiterano le misure dei blocchi di granito di una serie di panche scolpite. I massi, maestosi nella loro naturalezza appena intaccata dalla mano dello scultore, accolgono una serie di piccole sculture di bronzo a rappresentare differenti aspetti della vita e della storia del protagonista impossibili da ricondurre alla sintesi di un'unica immagine: il poeta, lo scrittore, il giornalista, l'avvocato, il padre, il socialista, l'amico. Essi provengono dal monte Ortobene dove sono stati accuratamente scelti tra i boschi e la macchia mediterranea, caricati da possenti gru e trasportati a valle, come testimonia la serie delle fotografie qua riprodotta che anticipa quella, forse più nota, che documenta il loro posizionamento definitivo e le diverse fasi del cantiere.

Le figure bronzee, della dimensione di circa quaranta centimetri, completano l'elemento naturale che le accoglie, in un delicato equilibrio tra la materialità della pietra e la rugosa indefinitezza dei ritratti, volutamente abbozzati. L'insieme dei personaggi, o meglio le molteplici 'maschere' di un unico personaggio, di cui si indagano la fisionomia e la psicologia, è stato realizzato sulla base di vecchie fotografie e della testimonianza attiva di chi lo aveva conosciuto: gli schizzi e il piccolo esercito di terrecotte di studio sono una rigorosa esplorazione della fisicità del corpo e un «autentico teatro di tipi umani»<sup>19</sup> che rende universale un vissuto locale pubblico e privato.

Riattraversare le solitudini dei monti e interpretare artisticamente la vicenda umana di Sebastiano Satta significa per Nivola rivivere alcuni momenti dell'infanzia e della prima giovinezza che l'esilio americano non aveva avuto il potere di cancellare; tentare un più intimo rapporto con la Sardegna. In una terra nella quale l'arcaico segna (o quantomeno segnava, in quella seconda metà degli anni Sessanta) la quotidianità della vita, egli riesce nel tentativo di offrire una interpretazione personale e autentica di questo mondo originario e poetico.

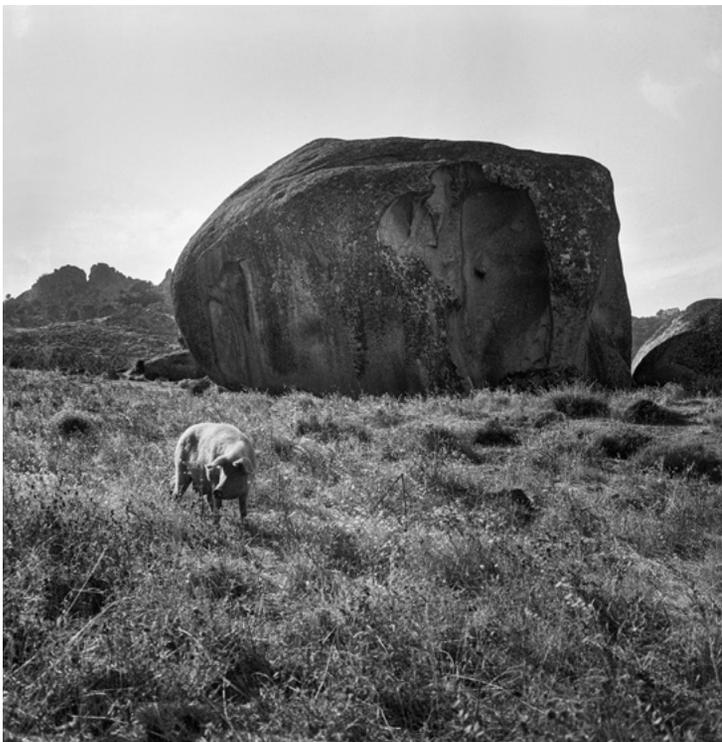
honed his natural gifts in New York. He owes a lot to Le Corbusier, but not 'everything', as he affirms, unless for everything we were to understand fully rediscovering his path, which for years had become obscured and was gradually illuminated by the clear feeling of a goal to pursue: that civic sense of practical fulfilment which his sculpture accomplishes by embracing, serving, commenting on, and exalting the architectural event<sup>15</sup>.

In Nuoro, differences in elevation are remediated, the subsoil is re-arranged, accesses are controlled, and the entire pavement is re-designed. The facades of the houses around the area of the square are painted white as if to de-materialise their volumes and to privilege their relationship with the distant landscape and the sky<sup>16</sup>: one sketch among many from the study phase seeks a dialogue between the height of a painted plinth (which is then the 'dimension' of the viewer) and the elevations surrounding the town, fixed in the same, intense, blue colour; a second drawing suggests, instead, a possible relationship between the seemingly random voids of the windows and the caves of the Oliena mountains, of those houses as caverns, "hiding places of closed hearts, of passions hidden from the rules"<sup>17</sup>. Work is carried out on ancient traces, consolidated sediments and imperceptible misalignments, subtending them with rigorous geometries, thus obtaining an original form, capable of offering unprecedented views from each of the accesses. "Splendid park of memories and life"<sup>18</sup>, is perhaps the most appropriate definition for this place, the one that best summarises both its monumental character and its civic role, between aesthetic experience and social interaction.

A group of rocks eroded by wind and time, for Nivola "an assembly, a gathering of mythical characters", is placed over a pavement whose slabs reiterate the dimensions of the granite blocks of a series of carved benches. The boulders, majestic in their natural state, barely touched by the sculptor's hand, accommodate a series of small bronze sculptures that represent different aspects of the character's life and history that are impossible to summarise in a single image: the poet, the writer, the journalist, the lawyer, the father, the Socialist, the friend. They come from Mount Ortobene, where they were carefully chosen from the woods and Mediterranean maquis, then loaded by mighty cranes and transported to the valley, as can be seen in the series of photographs reproduced here, which anticipates the perhaps better-known series which documents their final placement, as well as the different phases of the construction site.

The bronze figures, measuring about forty centimetres in size, complement the natural element that hosts them, in a delicate balance between the texture of the stone and the indefiniteness of the deliberately roughly sketched portraits. The ensemble of characters, or rather of the multiple 'masks' of a single character, whose physiognomy and psychology are inquired into, was based on old photographs and on the testimony of those who knew him: the sketches and the small army of studio terracottas are a rigorous exploration of the physical nature of the body and an "authentic theatre of human types"<sup>19</sup> which turns a local event, both public and private, into a universal experience.

Traversing once again the solitude of the mountains while artistically interpreting Sebastiano Satta's life story made it necessary for Nivola to relive some moments from his childhood and early youth that the American exile had not been able to erase; thus attempting a more intimate relationship with Sardinia. In a land where the archaic marks (or at least still did, in that second half of the Sixties) the day-to-day nature of life, he succeeds in his attempt to offer a personal and authentic interpretation of this primordial and poetic world.



Come ha giustamente sottolineato Salvatore Naitza, ritroviamo invertita nella piazza nuorese quella dialettica tra perfezione astratta e approssimazione naturalistica che contraddistingueva la cultura preistorica sarda. Se un tempo, infatti, il messaggio superiore, religioso e ideologico, era attribuito all'architettura sacra, eccezionalmente perfetta rispetto alle altre strutture nuragiche (si pensi, ad esempio alla magnifica opera isodoma del Pozzo di Santa Cristina a Paulilatino o alla regolarità dei concetti di quello di Su Tempiesu a Orune), nel secondo dopoguerra del Novecento, segnato da storiche trasformazioni sociali, la lettura simbolica non poteva essere affidata «semplicemente alla realtà, quasi sempre funzionale della 'perfetta regola d'arte', richiesta come norma, ma al suo opposto, grezzo, contraddittorio e suggestivo per la stessa ragione». Due modi opposti seppur complementari «di offrire visivamente i propri messaggi culturali (antropologici), di offrire misure per la propria civiltà». I simboli sono quelli comuni alla cultura sarda e mediterranea, il *Sardus Pater*, la Dea-Madre-Terra, tradotti in rocce dalle cavità umbratili e sinuose, spesso allusive, da interpretare come grembo/sorgente di vita, riparo, casa, tomba per il poeta<sup>20</sup>.

Nel 1958, Nivola aveva già sperimentato le potenzialità di una *réaction poétique* tra la sua arte e il tessuto urbano, antico e povero, di un borgo della Sardegna, allestendo per le strade e i vicoli della natia Orani una mostra nelle forme di una festa collettiva che coinvolgeva i concittadini nel trasporto e nella collocazione delle sculture. Il coinvolgimento era, in quella occasione, funzionale alla comprensione e all'appropriazione delle opere, totemiche nel loro candore cubista, da parte della comunità locale, naturalmente ermetica nei confronti di ciò che non conosceva e certo estranea a tale singolare e coltissimo vocabolario di immagini. Con una formula analoga, in quello stesso anno, egli aveva inciso un immenso graffito raffigurante la Dea Madre mediterranea sulla facciata della chiesa di Nostra Signora d'Itria, imbiancata e 'decorata' con un basamento azzurro: segni essenziali, radicati nella tradizione profonda di una civiltà arcaica ancora una volta magistralmente reinterpretata. Le splendide fotografie di Carlo Bavagnoli sono la sola testimonianza di quell'evento che celebrava il suo ritorno in patria dopo quasi venti anni. Esse dimostrano l'importanza che, per l'artista, rivestono l'interazione tra l'opera e il pubblico e l'intreccio tra il tempo astratto della prima e i ritmi della vita del secondo<sup>21</sup>.

A Nuoro come a Orani l'architettura della città diviene la scena fissa di una fruizione quasi teatrale delle sculture che è essa stessa parte integrante e imprescindibile del loro appartenere alla dimensione dell'arte.

Le pietre di questo «paesaggio poetico fatto a mano» sono, insieme, le rocce modellate dal tempo e dagli eventi che popolano l'Isola di animali fantastici ma anche i betili e i menhir, le cosiddette *perdas fittas*<sup>22</sup>, delle culture preistoriche sarde. Come non ritrovare in esse una memoria della nuorese Pietra Ballerina, tanto cara a Sebastiano Satta; della Rocca di Nunnale, forse un animale totemico di pastori guerrieri o un uomo pietrificato per aver ripetuto parole impossibili da pronunciare; de *Sa Perda Pintà* (Stele di Boeli) con gli enigmatici cerchi concentrici in bassorilievo; dell'area sacra di Pranu Mutteddu? È pur vero che il tema della Natura che si fa creatrice di forme, trasversale alla cultura artistica e architettonica del tempo, rende l'intervento assolutamente attuale<sup>23</sup>, ma esso acquista un significato particolare all'interno delle analoghe e coeve sperimentazioni per il profondo radicamento nel carattere autentico dei luoghi.

Prima di abbandonare definitivamente la Sardegna, Levi attraversa i territori della Gallura, descrivendola come:

As Salvatore Naitza has rightly noted, in the square in Nuoro we find, inverted, that same dialectics between abstract perfection and naturalistic approximation that characterised Sardinian prehistoric culture. Whereas once, in fact, the higher message, both religious and ideological, was attributed to sacred architecture, exceptionally flawless when compared to other Nuragic structures (think, for example, of the magnificent isodomic work of the Pozzo di Santa Cristina in Paulilatino or the uniformity of the ashlars of Su Tempiesu in Orune), during the second postwar period of the 20th century, which was marked by historical social transformations, the symbolic interpretation could no longer be entrusted "simply to reality, almost always functional to the 'perfect rule of art', required as a norm, but rather to its opposite, crude and contradictory, and for that same reason, evocative". Two opposite, yet mutually complementary ways "of visually offering one's own cultural (anthropological) messages, of offering measures for one's own civilisation". The symbols are those common to Sardinian and Mediterranean culture, the *Sardus Pater*, the Goddess-Mother-Earth, translated into rocks with sombre and sinuous, often evocative, cavities to be interpreted as womb/source of life, shelter, home, or the poet's tomb<sup>20</sup>.

In 1958, Nivola had already experimented with the possibilities of a *réaction poétique* between his art and the urban fabric, ancient and poor, of a Sardinian village, when he mounted an exhibition in the streets and alleys of his native Orani which took the shape of a collective celebration that involved his fellow citizens in the transportation and placement of the sculptures. On that occasion the involvement was functional to the understanding and appropriation of the works, totemic in their Cubist purity, by the local community who, needless to say, was naturally closed toward that which it did not know and certainly foreign to such a singular and highly cultured vocabulary of images. Using a similar formula, that same year he had carved an immense engraving depicting the Mediterranean Mother Goddess on the facade of the church of Nostra Signora d'Itria, whitewashed and 'decorated' with a blue base: simple signs, rooted in the deep tradition of an archaic civilisation and once again masterfully reinterpreted. Carlo Bavagnoli's splendid photographs are the sole record of that event, which celebrated the return of the artist to his homeland after nearly twenty years. They demonstrate the importance, for him, of the interaction between the work and the public, and the intermingling of the abstract time of the former with the life rhythms of the latter<sup>21</sup>.

In Nuoro as in Orani, the architecture of the city becomes the fixed stage for an almost theatrical use of the sculptures, which in turn becomes an integral and inseparable part of their belonging to the dimension of art.

The stones of this "hand-made poetic landscape" are the rocks shaped by time and events that populate the island with fantastic animals, but also the *baetyli* and *menhirs*, the so-called *perdas fittas*<sup>22</sup>, of Sardinian prehistoric cultures. How can we not recognise in them memories of the *Pietra Ballerina* (Dancing Stone) of Nuoro, so dear to Sebastiano Satta; of the rock of Nunnale, perhaps a totemic animal of warrior-shepherds, or else a man petrified for repeating words that are impossible to pronounce; of *Sa Perda Pintà* (Boeli Stele), with its enigmatic concentric circles in bas-relief; of the sacred area of Pranu Mutteddu?

Although it is true that the theme of Nature becoming a creator of forms, which cuts across the artistic and architectural culture of the time, makes the intervention absolutely relevant<sup>23</sup>, it acquires a special significance within similar and coeval experiments because of its deep rooting in the authentic character of places.

Before leaving Sardinia one last time, Levi traveled across the territories of the Gallura, describing them as:



pp. 148-149

*Costantino Nivola, Piazza Sebastiano Satta, Nuoro: studio di una versione non realizzata della Piazza*

*Costantino Nivola, architetto Richard Stein, Piazza Sebastiano Satta, Nuoro: veduta dall'alto*

*Piazza Sebastiano Satta, Nuoro: pianta definitiva*

p. 151

*Costantino Nivola, Piazza Sebastiano Satta, Nuoro: schizzi di studio*

p. 153

*Le pietre trasportate dal Monte Ortobene. Fotografia di Costantino Nivola*

p. 155

*I blocchi di granito per la pavimentazione della piazza. Fotografia di Costantino Nivola.*

p. 157

*Alcuni bambini giocano con le pietre e le sculture di Piazza Sebastiano Satta, Nuoro. Fotografia di Costantino Nivola.*

© Courtesy fotografie ILISSO EDIZIONI, © Courtesy disegni Biblioteca Sebastiano Satta, © Courtesy Fondazione Nivola

un mondo originario, che sembra un immenso tempio in rovina, una Selinunte sconfinata, dove le colonne spezzate e accatastate dai terremoti si stendono all'infinito, come un enorme geroglifico che racconta una storia finita di vivere: un luogo di forme parlanti un linguaggio non più inteso, simili a greggi, animali giganti. [...] Sono simboli e parole della natura: intoccate silenziose parabole, dove la pietra contiene ogni aspetto di una esistenza indifferenziata: ognuna come una persona che vada cercando la propria espressione per uscire fuori dalla caotica identità, e sia rimasta pietrificata nel corso di questo sforzo contenendo in sé mescolate tutte le immagini possibili<sup>24</sup>.

L'opera nuorese di Costantino Nivola è, insieme, un monumento al poeta delle Barbagie e a questo mondo ancora oggi, per certi versi, indecifrabile, orizzonte terreno e musa dei suoi *Canti*<sup>25</sup>.

a primal world, resembling an immense ruined temple, a boundless Selinunte, where columns broken and piled up by earthquakes stretch endlessly, like an enormous hieroglyph that narrates a story which has stopped living: a place of shapes that speak a language that is no longer understood and are similar to flocks, to giant animals. [...] They are symbols and words of nature: silent untouched parables, in which the stone contains every aspect of an otherwise undifferentiated existence: each one like a person who seeks his own expression to emerge from a chaotic identity, has remained petrified in the attempt, and now contains within himself a mixture of all possible images<sup>24</sup>.

Costantino Nivola's work in Nuoro is both a monument to the poet of the Barbagia and to this world which is still, in some ways, indecipherable, the earthly horizon and muse of his *Canti*<sup>25</sup>.

Translation by Luis Gatt

<sup>1</sup> Carlo Levi giunge in Sardegna per la prima volta nel maggio 1952 e, successivamente, nel dicembre del 1962. Gli appunti del primo viaggio, già editi su giornali e riviste, integrano le note relative al secondo soggiorno nelle forme di un «modesto libretto» che «non è un saggio, né un'inchiesta, né un romanzo, ma un semplice, laterale capitolo di quella storia presente che tutti viviamo, o scriviamo, in noi e fuori di noi». Cfr. C. Levi, *Tutto il miele è finito*, Ilisso, Nuoro 2003, p. 33.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>5</sup> E. Vittorini, *Sardegna come un'infanzia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1952.

<sup>6</sup> E. Jünger, *Am Sarazenenurm*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1955. Traduzione italiana a cura di Quirino Principe: E. Jünger, *Terra sarda*, Edizioni Il Maestrale, Nuoro 1999.

<sup>7</sup> E. Vittorini, cit., p. 55.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 87. Terranova (Pausania) è il toponimo con il quale si indicò la città di Olbia dalla ri-fondazione pisana nel XIII secolo fino al 1939 quando, per regio decreto, fu ripristinato l'antico nome romano.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>10</sup> E. Jünger, cit., p. 229.

<sup>11</sup> C. Levi, cit., p. 91.

<sup>12</sup> Per una più esaustiva descrizione 'letteraria' della città di Nuoro si veda: G. Deledda, *La chiesa della solitudine*, S.A. Fratelli Treves Editori, Milano 1936; S. Satta, *Nuoro*, in *Guida-orario per la Sardegna: ferrovie, piroscafi e vetture in corrispondenza. Scritti originali sulle grandi città, indirizzi dei pubblici uffici, condizioni generali sul servizio dei passeggeri delle ferrovie, orari*, M. Costa Esperson edit., Cagliari 1893; S. Satta, *Il giorno del giudizio*, Adelphi Edizioni S.p.A., Milano 1979.

<sup>13</sup> Si veda a tal proposito: A. Pigliaru, *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, Giuffrè, Milano 1959.

<sup>14</sup> Sebastiano Satta (Nuoro, 1867-1914) è stato un poeta, scrittore, avvocato e giornalista italiano. Seppure poco noto al di fuori dei confini dell'Isola, fu molto amato dai sardi per i suoi ideali di giustizia sociale e la capacità di interpretarne le istanze identitarie nei decenni immediatamente successivi all'unificazione del Paese.

<sup>15</sup> E.N. Rogers, *Sculture ambientate*, in «Casabella Continuità», n. 225, 1959, p. 41.

<sup>16</sup> È lo stesso Nivola a offrirci una puntuale descrizione della piazza dal punto di vista artistico e architettonico negli appunti del discorso inaugurale di cui sono stati pubblicati alcuni estratti in: S. Naitza, *Una piazza per un poeta*, Ilisso, Nuoro 1987. Scrive Nivola: «Ho voluto che si imbiancassero le facciate delle case circostanti, per dare ampiezza, luminosità e semplicità all'architettura casuale degli abitati. Ma il bianco di per sé è saturo di evocazioni e significati simbolici e poetici... Col pavimento, le panche e le rocce, ho voluto ricreare - interpretandolo - il nostro paesaggio, un paesaggio poetico, panoramico, fatto dall'uomo, geometrico e metafisico. Le rocce, traslocate dal loro ambiente naturale e familiare, separate e divise, così disposte, formano un raduno, un convegno di personaggi mitici, in contrasto con la geometria del pavimento e l'architettura delle case».

<sup>17</sup> C. Levi, cit., p. 65.

<sup>18</sup> S. Naitza, *Una piazza per un poeta*, Ilisso, cit., p. 36.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 27-29.

<sup>21</sup> Sulla mostra *Orani 58* si veda l'interessante pubblicazione: M. Volpi, M.L. Frongia, R. Ladogana, *Costantino Nivola. Ritorno a Itaca*, Ilisso, Nuoro 2010.

<sup>22</sup> Letteralmente, *perdas fittas* significa pietre conficcate.

<sup>23</sup> Su questo tema cfr. Camarda A. (2015), *Collaborare o competere*, in Altea G., Camarda A., *Nivola. La sintesi delle arti*, Ilisso, Nuoro 2015, pp. 267-469.

<sup>24</sup> C. Levi, cit., p. 65.

<sup>25</sup> S. Satta, *Canti (Canti barbaricini e Canti del salto e della tanca)*, Ilisso, Nuoro 1996.

<sup>1</sup> Carlo Levi visited Sardinia for the first time in May 1952 and once again in December 1962. The notes of the first trip, already published in newspapers and magazines, complement the notes relating to his second visit in the form of a "modest booklet" that "is not an essay, nor an inquiry, nor a novel, but a simple, side chapter of that present history which we all live, or write, both within and outside of us". Cf. C. Levi, *Tutto il miele è finito*, Ilisso, Nuoro 2003, p. 33.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>5</sup> E. Vittorini, *Sardegna come un'infanzia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1952.

<sup>6</sup> E. Jünger, *Am Sarazenenurm*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1955. Italian translation by Quirino Principe: E. Jünger, *Terra sarda*, Edizioni Il Maestrale, Nuoro 1999.

<sup>7</sup> E. Vittorini, *Op. cit.*, p. 55.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 87. Terranova (Pausania) is the toponym by which the city of Olbia was referred to from the times of its refounding by the Pisans in the 13th century until 1939 when the ancient Roman name was restored by royal decree.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>10</sup> E. Jünger, *Op. cit.*, p. 229.

<sup>11</sup> C. Levi, *Op. cit.*, p. 91.

<sup>12</sup> For a more detailed 'literary' description of the city of Nuoro, see: G. Deledda, *La chiesa della solitudine*, Milano, S.A. Fratelli Treves Editori, Milan 1936; S. Satta, *Nuoro*, in *Guida-orario per la Sardegna: ferrovie, piroscafi e vetture in corrispondenza. Scritti originali sulle grandi città, indirizzi dei pubblici uffici, condizioni generali sul servizio dei passeggeri delle ferrovie, orari*, M. Costa Esperson edit., Cagliari 1893; S. Satta, *Il giorno del giudizio*, Adelphi Edizioni S.p.A., Milan 1979.

<sup>13</sup> Regarding this subject, see: A. Pigliaru, *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, Giuffrè, Milan 1959.

<sup>14</sup> Sebastiano Satta (Nuoro, 1867-1914) was an Italian poet, writer, lawyer and journalist. Although little known outside of the island, he was much loved by the Sardinians themselves for his ideas on social justice and his ability to interpret their identity-related concerns in the decades immediately following the Unification of Italy.

<sup>15</sup> E.N. Rogers, *Sculture ambientate*, in «Casabella Continuità», n. 225, 1959, p. 41.

<sup>16</sup> Nivola himself presents a detailed description of the square from an artistic and architectural point of view in the notes of his inaugural speech, excerpts of which have been published in: S. Naitza, *Una piazza per un poeta*, Ilisso, Nuoro 1987. Nivola writes: "I wanted the facades of the surrounding houses to be whitewashed, to give breadth, luminosity and simplicity to the casual architecture of the inhabited areas. Yet white itself is saturated with symbolic and poetic evocations and meanings... With the pavement, the benches and the rocks, I sought to recreate - interpreting it - our landscape, a poetic, panoramic, man-made, geometric and metaphysical landscape. The rocks, relocated from their natural and familiar environment, separated and divided, thus arranged, form an assembly, a gathering of mythical characters, which contrasts with the geometry of the paving and the architecture of the houses".

<sup>17</sup> C. Levi, *Op. cit.*, p. 65.

<sup>18</sup> S. Naitza, *Una piazza per un poeta*, Ilisso, *Op. cit.*, p. 36.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 27-29.

<sup>21</sup> On the *Orani 58* exhibition see the interesting publication by M. Volpi, M.L. Frongia, R. Ladogana, *Costantino Nivola. Ritorno a Itaca*, Ilisso, Nuoro 2010.

<sup>22</sup> *Perdas fittas* literally means "hammered stones".

<sup>23</sup> Su questo tema cfr. Camarda A. (2015), *Collaborare o competere*, in Altea G., Camarda A., *Nivola. La sintesi delle arti*, Ilisso, Nuoro 2015, pp. 267-469.

<sup>24</sup> C. Levi, *Op. cit.*, p. 65.

<sup>25</sup> S. Satta, *Canti (Canti barbaricini e Canti del salto e della tanca)*, Ilisso, Nuoro 1996.



The *villa* designed by Giuseppe Pizzigoni for the sculptor from Bergamo Claudio Nani in the Val Seriana, twenty kilometres from Bergamo Alta, represents the final outcome of a long research, lasting more than thirty years, carried out by the architect on the theme of dwelling, in which the relationship between place and project, between topography and the typology of architecture guides the founding act of architectural composition.

# Giovanni Pizzigoni

## Casa Nani a Parre di Bergamo, Italia Casa Nani in Parre di Bergamo, Italy

*Gabriele Bartocci*

La funzione affidata alle finestre in una casa è della massima importanza, e si può dire che esse, quasi sempre, non solo determinano col loro numero, grandezza e posizione l'aspetto interno di un ambiente, ma influiscono anche sull'architettura delle facciate esterne e qualche volta possono dare da sole il carattere a tutta la casa<sup>1</sup>.

La casa di montagna disegnata per lo scultore Claudio Nani è l'ultimo edificio residenziale che Giuseppe Pizzigoni costruisce poco prima della sua morte, avvenuta nel 1967, e costituisce l'approdo finale di una lunga ricerca, incentrata sul tema dell'abitare, che accompagna l'architetto bergamasco per tutta la sua vita professionale, dagli anni '30 agli anni '60.

La villa, rispetto alle altre case progettate in area bergamasca, rappresenta l'esito compiuto di un percorso di indagine incentrato sul radicamento dell'architettura ai luoghi del progetto facendosi paradigma di corrispondenza tra lo spazio architettonico e il suo territorio, tra tipologia e morfologia.

L'edificio sorge in località Sant'Alberto di Parre, a venti chilometri da Bergamo, sul piede meridionale del Monte Vaccaro, porzione di montagna dal leggero pendio affacciata sul fiume Serio, che scorre a poche decine di metri di distanza.

La casa emerge dal rilievo collinare come un grumo roccioso, articolata in una congerie di affacci e di volumi incastonati e appoggiati su un corpo petroso centrale trattato come propaggine della montagna e interpreta il principio insediativo di Bergamo Alta, ove il complesso organismo urbano è frutto di una sedimentazione, avvenuta nel tempo, della città antica sulla sua struttura basamentale:

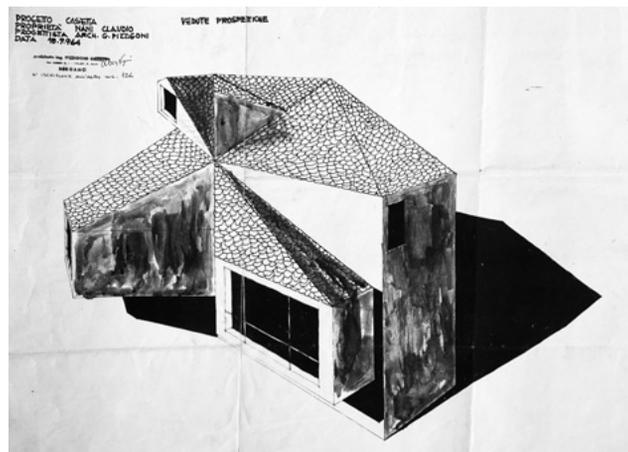
The function assigned to windows in a house is of the utmost importance, and it could be said that they not only almost inevitably determine, through their number, size and position, the interior appearance of a dwelling, but also influence the architectural form of the exterior facades and can sometimes single-handedly ascribe character to the entire house<sup>1</sup>.

The mountain house designed for the sculptor Claudio Nani is the last residential building that Giuseppe Pizzigoni built, shortly before his death in 1967. It represents the final outcome of a long research that the architect from Bergamo carried out on the theme of dwelling during his entire professional career, which spanned the period between the Thirties and the Sixties.

Compared to the other houses designed in the area of Bergamo, the villa represents the accomplished outcome of a path of investigation that focused on the rooting of architecture to the places of the project, thus becoming a paradigm of the correspondence between the architectural space and its territory, between typology and morphology.

The building is located in Sant'Alberto di Parre, twenty kilometres from Bergamo, at the southern foot of Mount Vaccaro, a gently sloping mountainous section overlooking the river Serio, which flows a few dozen metres away.

The house emerges from the hillside relief as a rocky outcrop, articulated in a conglomeration of facades and volumes both set and resting on a central stone body that is treated as an extension of the mountain, and interprets the settlement principle of Bergamo Alta, where the complex urban organism is the result of a sedimentation, over time, of the ancient city on its basement structure:



Una notevole qualità e quantità di vedute – scrive Pizzigoni nel 1965 a proposito di Bergamo Alta<sup>2</sup> – di coni panoramici, di profili espressivi di cui la città è particolarmente dotata, e dovute in gran parte alla sua posizione collinosa ma anche, come si è visto, alla particolare forma degli inserimenti umani nel paesaggio naturale. [...] Le preesistenti doti urbane costituiscono bellezze da difendere e da conservare: la vista dei colli, col bordo a valle a parapetto in modo da permettere la veduta della pianura dall'alto e delle Prealpi a nord.

Il perno della distribuzione planimetrica di villa Nani è la scala, che l'architetto inserisce al centro della massa volumetrica quale fulcro intorno al quale ruotano gli spazi della casa, questa distribuita su tre livelli. Il piano terra, oltre al doppio volume del vano d'ingresso posto a ovest, ospita il garage, mentre la zona giorno occupa il primo piano, la zona notte il secondo e lo studio dell'artista il terzo livello.

L'architettura è concepita secondo una composizione dinamica dello spazio ottenuta per scomposizione della massa in tre volumi intonacati principali, il soggiorno, la zona pranzo e l'atelier, che, come stanze sospese sul paesaggio si irradiano e fuoriescono da un corpo di fabbrica rivestito in pietra quale metafora di un increspamento roccioso del piano di campagna.

L'atteggiamento progettuale che viene adottato è duplice: separare gli ambienti per generare varietà e riunirli nel corpo centrale per ottenere unità.

I locali a sbalzo sono veri e propri cannocchiali che Pizzigoni orienta verso valle in direzione dei caposaldi del territorio di Piario, la quattrocentesca Chiesa di San Antonio Abate a sud e l'Eremo di San Rocco a est, radicando così l'architettura al territorio in cui è stata concepita, sancendo il sodalizio tra luogo e progetto.

Per accentuare l'effetto di estrusione, anziché di superfetazione dei tre volumi, l'architetto arretra i fianchi intonacati delle scatole murarie rispetto ai piani di facciata dell'involucro principale, così da mostrarci lo spessore del paramento in pietra che, come un guscio, sembra custodire e includere gli ambienti domestici. La sintesi e la fusione tra struttura e spazio architettonico sono totali. Alla forma esterna dei bianchi involucri murari corrisponde la forma e il carattere dello spazio interno secondo una sincerità strutturale del comporre estesa fino al disegno dei singoli componenti costruttivi (Pizzigoni si occuperà anche dei calcoli e dei diagrammi statici).

L'architetto inquadra le tre grandi aperture, affacciate a sud sulla val Seriana, con una cornice che corrisponde al piano di sezione dell'intelaiatura statica dove allo spessore variabile del contorno corrisponde la dimensione, sempre diversa, dei piani strutturali, differenzialmente sollecitati tra loro. La sezione si fa prospetto ed esibisce all'esterno l'anatomia dell'anima interiore dell'edificio e del suo stato di sollecitazione tensionale.

Per evidenziare il taglio di facciata viene evitato lo sporto di gronda della copertura, che si arresta sul filo esterno degli architravi amplificando così il carattere astratto e scultoreo dei corpi di fabbrica.

L'architetto – afferma Pizzigoni nel 1951 durante una lezione di Composizione architettonica tenuta all'Accademia Carrara di Bergamo<sup>3</sup> – dovrebbe lui stesso studiare lo scheletro dell'edificio anziché abbandonarlo, come spesso avviene, nelle mani dello specialista calcolatore. Una bella ossatura, anche se poi più nulla all'esterno potrà vedersi, sarà in ogni caso il primo indice delle possibilità espressive dell'opera.

Il fronte nord della casa è un prospetto dall'andamento poligo-

A remarkable quality and quantity of viewpoints – Pizzigoni wrote in 1965 about Bergamo Alta<sup>2</sup> – of panoramic cones, of expressive skylines with which the city is particularly gifted, due to a great extent to its hilly position but also, as we have seen, to the particular form of human interventions in the natural landscape. [...] The pre-existing urban qualities represent beauties that must be defended and preserved: the view of the hills, with the edge parapeted so as to allow the view of the valley from above, as well as of the Pre-Alps to the north.

The fulcrum of the planimetric distribution of Villa Nani is the staircase, which the architect placed at the centre of the volume as a sort of pivot around which the spaces of the three-storeyed house are situated. The ground floor, in addition to the double volume of the entrance hall, situated to the west, includes the garage, whereas the living area is on the first floor, the sleeping areas on the second and the artist's studio on the third.

The architecture is conceived following a dynamic composition of space that results from breaking down the mass into three main plastered volumes, the living room, the dining room area, and the studio, which, like rooms suspended over the landscape, radiate from a stone-clad structure as a metaphor for a rocky outcrop on the surface level.

The adopted design approach is dual: to separate the areas so as to generate variety and then to reunite them again at the central body of the structure in order to obtain unity.

The overhanging rooms are like telescopes that Pizzigoni orients valleyward, in the direction of the landmarks of the territory of Piario, such as the 15th-century Church of San Antonio Abate to the south and the Hermitage of San Rocco to the east, thus rooting the architecture to the territory in which it was conceived, and ratifying the association between place and project.

In order to emphasise the effect of extrusion, rather than that of the vertical extension of the three volumes, the architect moved the plastered sides of the wall back from the facade planes of the main envelope, so as to reveal the thickness of the stone wall which, like a shell, seems to both include and guard the domestic spaces.

The synthesis and fusion of structure and architectural space are total. The external form of the white wall envelopes corresponds to the form and character of the interior space in accordance with a structural integrity of the composition, extended down to the design of the individual building components (Pizzigoni was also in charge of the static calculations and diagrams).

The architect frames the three large windows, facing south onto the Val Seriana, with a cornice that corresponds to the sectional plane of the static framework, in which the variable thickness of the contour corresponds to the changing dimensions of the structural planes, differently loaded against each other.

The section becomes a facade and displays on the exterior the anatomy of the inner soul of the building and its state of tensional stress.

In order to highlight the facade, the overhang of the eaves is avoided, holding them back at the outer edge of the lintels, thus amplifying the abstract and sculptural character of the building.

The architect – Pizzigoni affirmed during a lecture on Architectural Composition given at the Accademia Carrara in Bergamo in 1951<sup>3</sup> – should study the skeleton of the building himself, instead of leaving it, as is often the case, to the structural calculations specialist. A good bone-structure, even if nothing will be seen from the outside will, however, be the first indication of the expressive possibilities of the work.

The north front of the house is a polygonal facade, plain and mas-

nale, sordo, massivo, interamente rivestito in blocchi di arenaria locale 'a spacco', prospiciente la montagna. Qui le aperture che definiscono il partito compositivo del paramento murario sono incisioni nel dorso petroso dell'edificio che si fa trasfigurazione di un deposito roccioso del Monte Vaccaro, mostrandosi in tutta la sua plasticità corrosa, scavata, abitata internamente.

L'architetto disegna due tipologie di finestre, una quadrata, destinata a illuminare le camere e una rettangolare più piccola, rivolta a dare luce ai locali di sgombero e di servizio, stabilendo così la gerarchia del loro contributo illuminante relazionata alla qualità degli ambienti abitativi dell'edificio.

Il processo di ideazione spaziale di Casa Nani si fonda sull'applicazione prospettica che l'architetto conferisce agli elementi della composizione.

Pizzigoni insegna dal '32 al '66 *Disegno e Prospettiva* alla Scuola di Pittura dell'Accademia Belle Arti di Bergamo incentrando la propria ricerca sulla tesi secondo cui l'esperienza tecnica che guida la costruzione dello spazio pittorico può trovare applicazione nell'invenzione e nella costruzione dello spazio architettonico. «Qui si vuol riconoscere, attraverso constatazioni di fatto e di storia, come nel suo evolversi, l'arte plastica sia stata per il passato guidata dai risultati ottenuti per merito degli studi prospettici, e anche ai nostri giorni riconoscere un certo parallelismo di indirizzo fra le ricerche artistiche e geometriche»<sup>4</sup>.

La villa di Parre rappresenta l'applicazione dei principi della geometria proiettiva, dalla teoria alla pratica del progetto, dalla scuola al cantiere. L'architettura è concepita attraverso proiezioni: per Pizzigoni la prospettiva non è solamente uno strumento di controllo e di verifica, ma è soprattutto un concreto strumento di pensiero dello spazio. Casa Nani non è un'opera pensata in pianta e verificata in prospettiva, ma principalmente ideata con la prospettiva stessa, la quale costituisce atto fondativo del comporre.

L'articolazione volumetrica dei corpi di fabbrica viene impostata su una doppia fuga prospettica degli elementi, l'una che converge all'interno dell'edificio, l'altra che si espande proiettandosi verso l'esterno. La scomposizione della copertura in falde triangolari, confluenti su un asse comune verticale interno di giacitura degli estremi di gronda e di colmo del tetto, accelera la visione prospettica d'insieme verso il dentro, mentre la forma planimetrica trapezoidale, anziché rettangolare, delle stanze sospese, contribuisce ad un'accelerazione prospettica dei volumi verso il fuori, dando luogo a una dinamica e plastica tensione espressiva delle masse.

La casa risulta così il frutto di un lavoro di sospensione e al contempo di innesto e di radicamento dell'architettura alla terra, ove lo spazio abitativo è pensato come luogo di scambio tra dimora e paesaggio affinché, parafrasando Pizzigoni, un po' dell'esterno entri in casa e un po' dell'interno prospetti sul mondo<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Tratto da «Cronache, mensile di lettere, arti e costumi», periodico editore in Bergamo, n. 30, marzo 1935.

<sup>2</sup> A. Pizzigoni (a cura di), *Pizzigoni. Invito allo spazio, progetti e architetture. 1923-1967*, Ed. Electa, Milano 1982, p. 169.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 165.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>5</sup> Durante una lezione tenuta nel 1951 all'Accademia delle Belle Arti di Bergamo intitolata *Gli interni e la casa* Giuseppe Pizzigoni, a proposito del rapporto tra spazio interno e spazio esterno da considerare nel progetto di una casa isolata, dirà: «Vorremmo una casa adatta a noi, vorremmo che un po' dell'esterno entrasse in casa e un po' dell'interno prospettasse sul mondo; abbiamo bisogno di un'intimità diffusa cui vorremmo che le nostre forme si modellassero e aderissero intimamente».

sive, entirely clad in local 'split' sandstone blocks, and facing the mountain. The windows that define the composition of the wall face are incisions in the stony rear of the building, which thus becomes the transfiguration of a rocky sediment of Mount Vaccaro, revealing itself in all its corroded, excavated and internally inhabited plasticity. The architect designed two types of windows, a square one, intended to illuminate the rooms and a smaller rectangular one, whose purpose is to provide the utility and service rooms with light, thus establishing the hierarchy of their lighting contribution in relation to the quality of the building's living spaces.

Casa Nani's spatial design process is based on the perspectival application conferred by the architect on the elements of the composition.

Pizzigoni taught Drawing and Perspective at the School of Painting of the Fine Arts Academy of Bergamo between 1932 and 1966, focusing his research on the notion that the technical experience which guides the construction of pictorial space can be applied in the conception and construction of architectural space. "It is our intention to acknowledge, through the observation of both facts and history, how throughout its evolution, fine art was guided by the results obtained through the study of perspective, and also to acknowledge in our own day and age a certain parallelism in terms of orientation between artistic and geometric research"<sup>4</sup>.

The villa in Parre represents the application of the principles of projective geometry, from the theory of design to its practice, from the school to the building site. Architecture is conceived through projections: for Pizzigoni, perspective is not only a tool for controlling and verifying, it is above all a solid tool for thinking about space. Casa Nani is not a project conceived in plan and verified in perspective, but rather primarily conceived through perspective itself, which thus constitutes a founding act of the composition.

The volumetric articulation of the elements of the building is based on a double perspectival vanishing point of the said elements, one converging toward the inside of the building, the other expanding as it projects outward. The breaking down of the roof into triangular pitches, converging on a common vertical internal axis which supports the eaves and ridges of the roof, accelerates the overall perspective toward the inside, while the trapezoidal, rather than rectangular, plan form of the suspended rooms contributes to a perspective acceleration of the volumes toward the outside, which results in a dynamic and plastic expressive tension of the masses. The house is thus the outcome of a work of suspension and at the same time of grafting and of rooting the architecture to the earth, in which the living space is understood as a place of interaction between dwelling and landscape so that, paraphrasing Pizzigoni, a little of the outside enters the house, and some of the inside projects out into the world<sup>5</sup>.

Translation by Luis Gatt

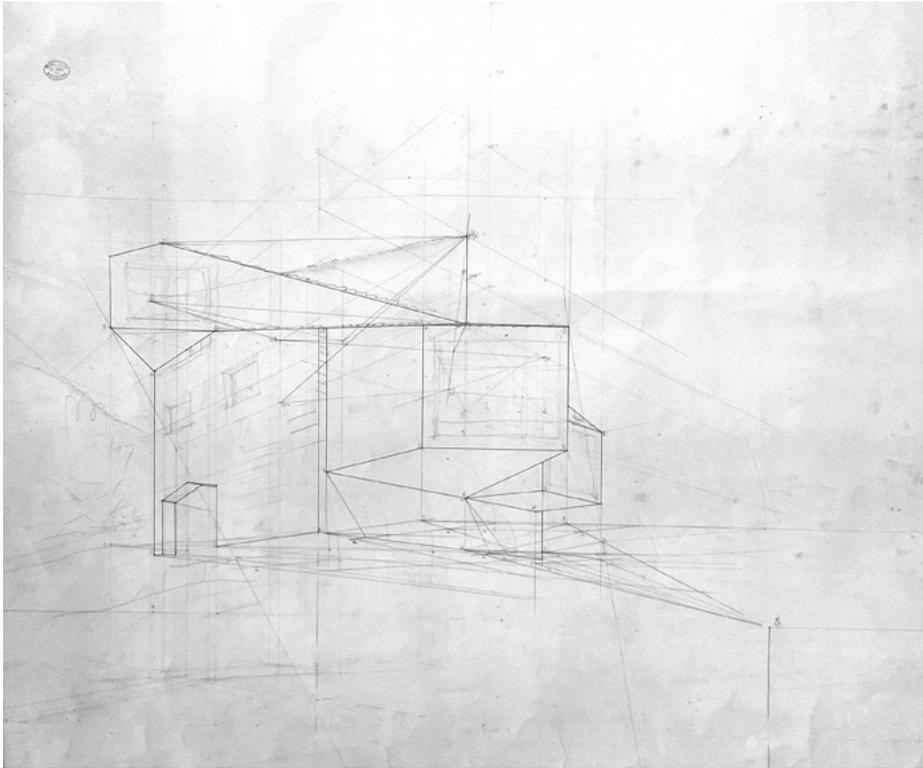
<sup>1</sup> Taken from "Cronache, mensile di lettere, arti e costumi", Periodico editore, Bergamo, n. 30, March 1935.

<sup>2</sup> A. Pizzigoni (ed.), *Pizzigoni. Invito allo spazio, progetti e architetture. 1923-1967*, Ed. Electa, Milan 1982, p. 169.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>5</sup> During a lecture held in 1951 at the Academy of Fine Arts in Bergamo entitled *Gli interni e la casa*, Giuseppe Pizzigoni, referring to the relationship between interior and exterior space to be considered in the design of an isolated house, said: "We would like a house that is appropriate for us, we would like a little of the outside to enter the house and a little of the inside to look out on the world; we need a diffused intimacy, which we wish our forms to adhere to and be intimately shaped by".





p. 159

*La casa affacciata sulla Val Seriana*

*Vista prospettica (acquarello su eliocopia)*

pp. 162-163

*Costruzione geometrica di una vista prospettica (matita e china su cartoncino)*

*La villa vista da sud (foto di cantiere)*

pp. 164-165

*Elaborato grafico di progetto (planimetrie, sezione trasversale, prospetti)*

*Il cortile di fronte la casa con a sbalzo il volume del soggiorno, quello della sala pranzo e all'ultimo livello quello dello studio dell'artista*

*Retro della casa prospiciente il Monte Cassero*

pp. 166-167

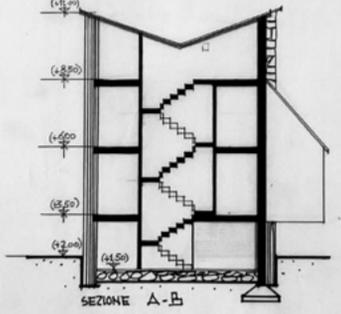
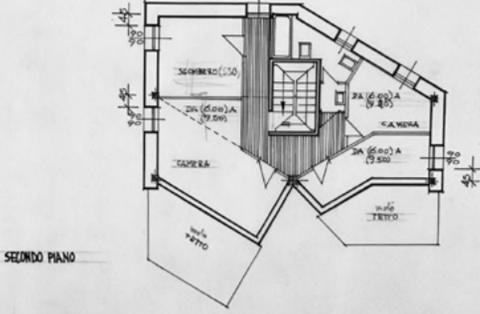
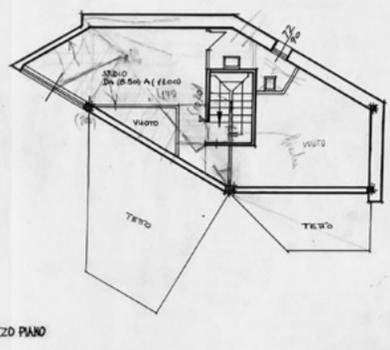
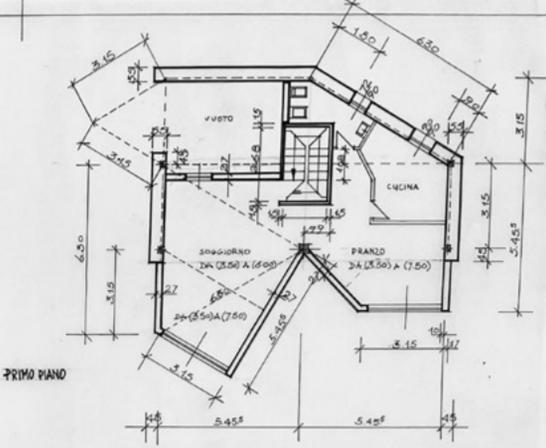
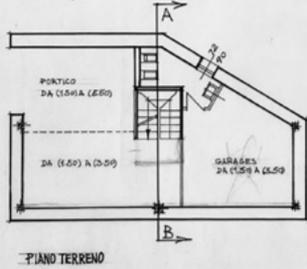
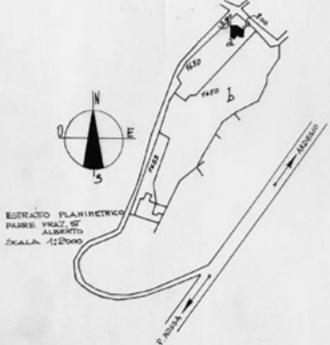
*La casa affacciata sulla val Seriana*

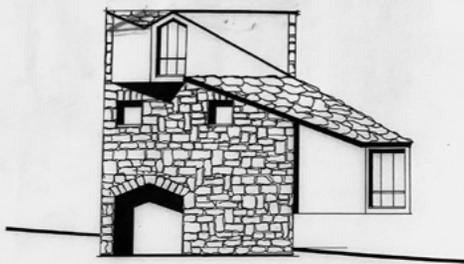
*Interno della casa*

PROGETTO  
 PROPRIETA'  
 LOCALITA'  
 PROGETTISTA  
 SCALA  
 DATA

IN CASITA  
 SIG. CLAUDIO NANI  
 DORNE MAPPELE 46504  
 ING. ARCH. GIUSEPPE PIZZIGONI  
 1:100  
 18.9.964

P12  
 856  
 a/4

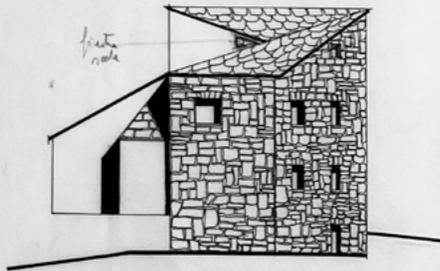




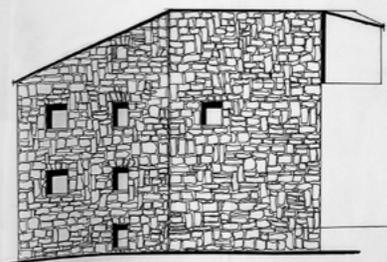
FACCIATA OVEST



FACCIATA SUD



FACCIATA EST



FACCIATA NORD







The reflection on single-storey Mediterranean housing, presented by Adalberto Libera in an essay published in 1952 in the magazine *Architetti*, constitutes the theoretical basis for the project of the Quartiere Tuscolano III, the *Horizontal Housing Unit*, opening a “field of studies of great interest [...] that presents itself to our attention with its vitality and its issues of national importance”. Who continues to experiment in this field is Giuliana Genta, a collaborator of Libera in the years after World War II, in the projects for ‘surface’ residences.

# Giuliana Genta

## L'eredità del Quartiere Tuscolano: Casa Re e Casa Gentile

### The legacy of the Quartiere Tuscolano: Casa Re and Casa Gentile

*Federico Gracola*

Finché in uno scorcio sulla destra ho ritrovato senza esitazione e con vero sollievo una ISOLA caratterizzata da edifici diversi – seppure delle stesse dimensioni della massa intorno – intervalli umani, spazi verdi e percorsi gradevoli: era il quartiere che ben conoscevo fin dalla sua fase progettuale, il quartiere poi realizzato secondo il Piano INA Casa – o Piano Fanfani, dal suo ideatore.<sup>1</sup>

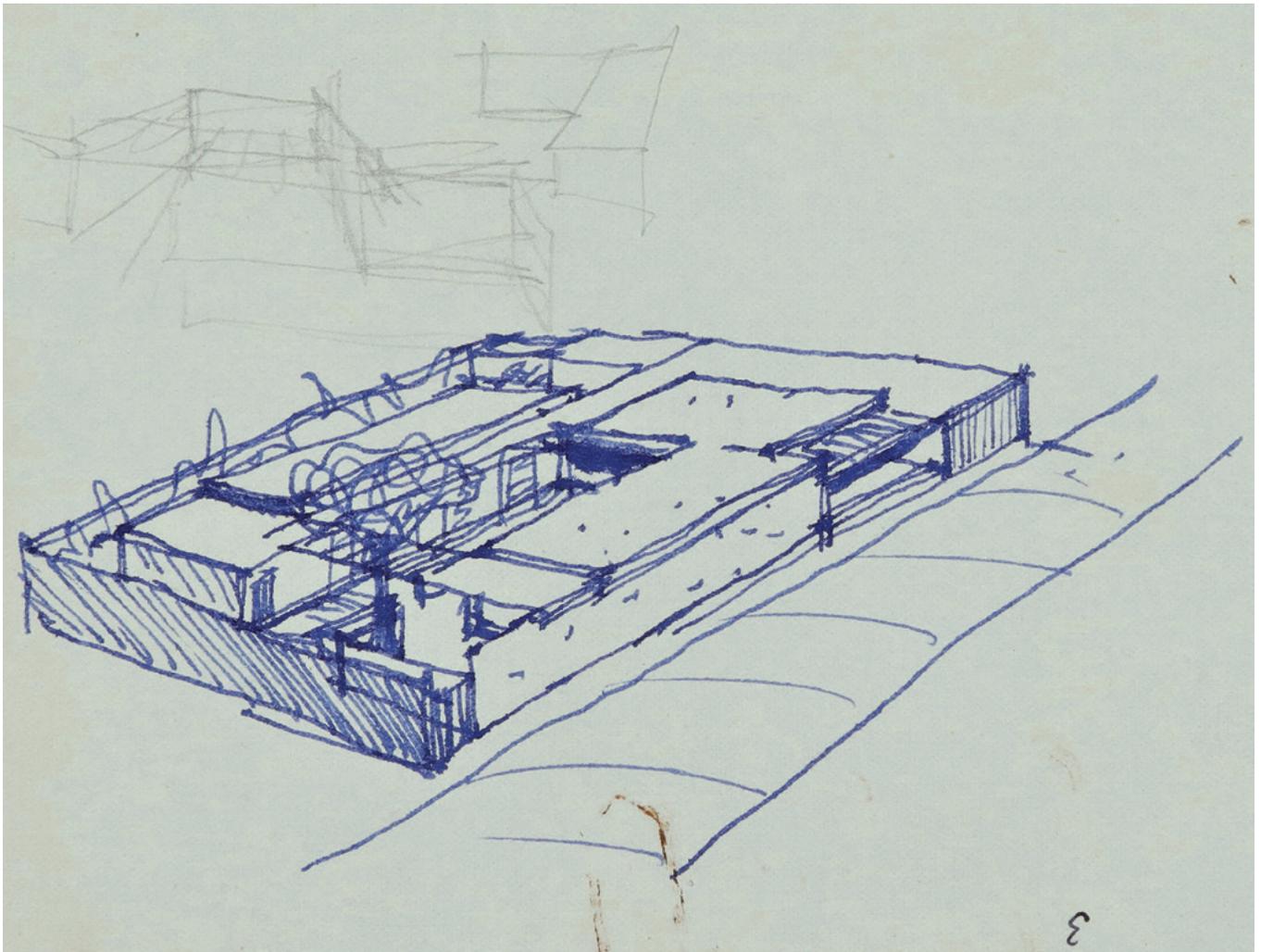
Così Giuliana Genta racconta della sua visita al Quartiere Tuscolano III durante una lezione tenuta il 19 maggio 2005 all'interno del Laboratorio di Progettazione Architettonica e Urbana a La Sapienza, riferendosi al progetto al quale partecipò fin dalla sua ideazione insieme ad Adalberto Libera negli anni di lavoro al Piano Fanfani.

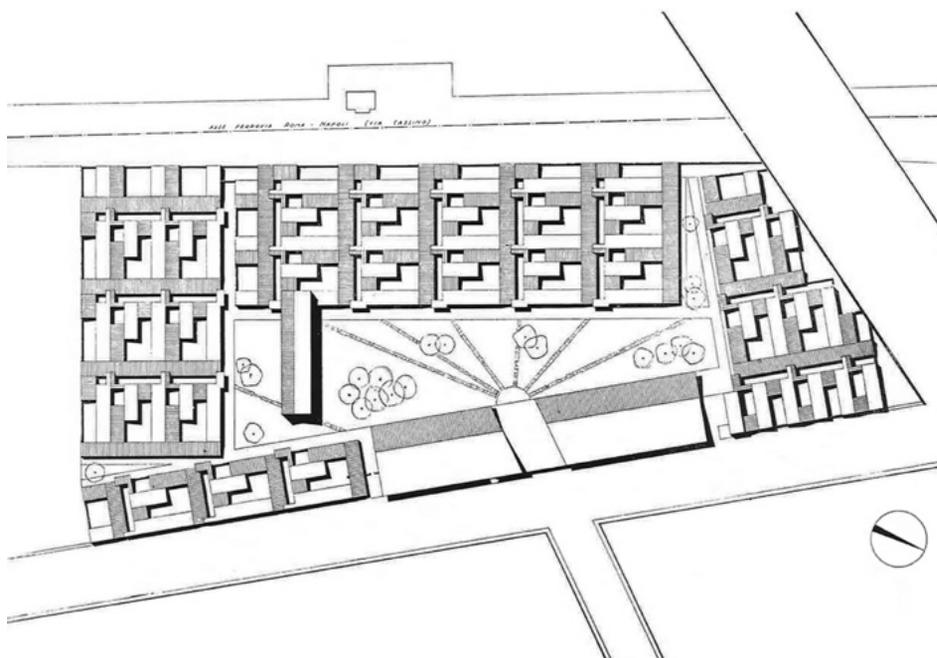
Nata a Roma nel 1922, Genta è una delle prime donne a laurearsi in architettura in Italia<sup>2</sup> e probabilmente la più stretta collaboratrice di Adalberto Libera negli anni del secondo dopoguerra. La sua esperienza lavorativa ha inizio nel 1950 presso l'Ufficio Tecnico INA-Casa, dove viene invitata dall'allora direttore Arnaldo Foschini, che aveva avuto modo di conoscerla nel periodo in cui era preside della Facoltà di Architettura di Roma. Dopo pochi mesi Foschini rinuncia all'incarico di direttore e a lui succede Libera, di ritorno a Roma dopo il suo isolamento professionale a Villa Lagarina negli anni a cavallo tra la conclusione del secondo conflitto mondiale e la ricostruzione. Libera deve affrontare una delle sfide professionali più difficili di tutta la sua carriera: realizzare l'ambizioso piano statale attraverso l'Ufficio Progetti, dettando le regole con cui l'architettura italiana residenziale avrebbe dovuto ‘prendere forma’. Giuliana Genta viene scelta

Until in a view to the right I found without hesitation, and with genuine relief, an ISLAND characterised by different buildings – although of the same size as the mass surrounding it – human intervals, green spaces and pleasant paths: it was the neighbourhood I knew well from its design phase, the neighbourhood later constructed according to the INA Casa Plan – or Fanfani Plan, from the name of the man that conceived it<sup>1</sup>.

Thus recounts Giuliana Genta her visit to the Quartiere Tuscolano III during a lecture given on May 19, 2005, at the Laboratory of Architectural and Urban Design at La Sapienza, referring to the project in which she participated, since its conception, together with Adalberto Libera in the years that they were working on the Fanfani Plan.

Born in Rome in 1922, Genta was one of the first women to graduate in architecture in Italy<sup>2</sup> and probably the closest collaborator of Adalberto Libera during the second post-war period. Her work experience had begun in 1950 at the Technical Department of INA-Casa, where she been invited to collaborate by the then director Arnaldo Foschini, who had met her during his time as dean of the Faculty of Architecture in Rome. Foschini resigned from his post a few months later and was succeeded by Libera, who had returned to Rome after his temporary professional isolation in Villa Lagarina in the years between the conclusion of World War II and the post-war reconstruction. Libera is confronted with one of the most difficult professional challenges of his entire career: to implement the ambitious state plan through the Projects Department, thereby setting the rules by which Italian housing architecture was to ‘take shape’. Giuliana Genta was chosen by him as a member





da lui come membro di un ufficio predisposto alla stesura dei principi base della progettazione, assieme al collega Silvano Panzarasa e all'allora tirocinante Spartaco Biliotti. Suo compito è la rielaborazione delle ricerche<sup>3</sup> sul tema della residenza che Libera aveva prodotto negli anni del conflitto, al fine di generare modelli tipologici residenziali, dando quindi esito ai manuali di progettazione<sup>4</sup>, che per lungo tempo avrebbero regolamentato il design, le soluzioni tecniche e i quadri economici del progetto in Italia. La filosofia del programma INA-Casa, definita «neo-vernacolare»<sup>5</sup>, richiedeva ai progettisti una profonda ricerca sui caratteri architettonici del luogo, consigliando loro di trarre ispirazione dal contesto e dalle tecniche di costruzione tradizionali, dai materiali autoctoni facilmente reperibili e di tenere conto delle preesistenze architettoniche, degli alberi e della morfologia del territorio. Sopra ogni cosa e al centro del progetto è posta la figura umana nelle sue relazioni sociali ed esigenze della vita moderna.

«Da questi studi nacque anche quell'unità che andò a completare il quartiere già iniziato e lo concluse nella striscia pianeggiante, rispettando però la veduta del profilo del vicino acquedotto romano»<sup>6</sup>, riporta Genta a proposito del Quartiere Tuscolano, il più rilevante programma edilizio dell'INA casa a Roma e, per Adalberto Libera, manifesto del suo progetto di innovazione architettonica. Dalla prima fase, costruita dentro le maglie del vecchio piano regolatore da vari architetti, attraverso il secondo nucleo firmato da De Renzi e Muratori, si giunge a quella «ipotesi limite»<sup>7</sup> di cui Libera ne *Gli spazi all'aperto delle abitazioni nel clima mediterraneo* teorizza l'Unità d'Abitazione Orizzontale in analogia e antitesi con l'opera di Le Corbusier a Marsiglia. «È questo forse l'aspetto che intuì allora e che ancora riconosco e apprezzo: questo annullamento e appiattimento dei volumi nel rispetto dell'ambiente del tutto particolare, pur riuscendo a completare il quartiere con notevole apporto di alloggi e vani»<sup>8</sup>.

Questa fascinazione per l'edilizia dimensionalmente ridotta in altezza e a bassa densità, che ha le sue radici nell'assimilazione dei modelli dell'architettura vernacolare dell'area mediterranea, è accompagnata da un attento studio delle funzioni e si colloca nella ricerca di un nuovo approccio alla tipologia residenziale, sviluppata 'in superficie', piuttosto che a blocco e in altezza. Il tentativo di approfondire questa ricerca per Giuliana Genta si presenta dapprima nel progetto di una ristrutturazione a Marina di Grosseto, probabilmente un piccolo edificio agricolo da convertire in villa, dal quale si evince il tentativo di adattare il sistema elaborato per il Tuscolano III al progetto di una residenza singola. La Ristrutturazione Gentile, di cui sono rimasti i soli disegni datati 1955, è un basso parallelepipedo circondato da muri, con corti, logge e immerso nel paesaggio. La pianta a C è il risultato di un progetto concepito come l'unione di volumi, ognuno rappresentante una funzione dell'abitare: spazio tra strada e casa, locale comune, stanze da letto, patio interno<sup>9</sup>, tenuti insieme da una recinzione 'alla romana'. Quest'ultimo, circondato da un *ambitus*, si apre sul verde, il quale viene 'trattenuto' dalla villa, contaminando il piano di calpestio delle corti, dove sono assenti alcuni elementi di pavimentazione, alimentando così il tema dell'addizione della materia, immaginando un progetto *in fieri*. Le coperture non creano una piastra continua, ma presentano discontinuità e minimi salti di quota, dichiarando la distribuzione delle diverse funzioni e assicurando al contempo l'eterogeneità formale richiamata dagli opuscoli INA-Casa. L'ingresso principale, affacciato sul fronte strada, è connotato da una loggia coperta che crea un'interruzione nel muro di confine, funge da filtro e offre un punto di sosta analogo a quello previsto

of a department that was established for laying down the basic design principles, together with her colleague Silvano Panzarasa and Spartaco Biliotti, who at the time was an intern. Her task is that of reprocessing the research<sup>3</sup> on the theme of housing which Libera had developed during the war years, in order to generate housing type models. This resulted in the design manuals<sup>4</sup> which for a long time would regulate the design, technical solutions, and economic frameworks of the project in Italy. The philosophy behind the INA-Casa programme, defined as "neo-vernacular"<sup>5</sup>, required designers to conduct in-depth research into the architectural features of the place, advising them to draw inspiration from the context and from traditional construction techniques, as well as readily available local materials, and to take into account the existing architectural features, trees, and morphology of the land. First and foremost, at the core of the project are the people themselves, with their social relations and modern life needs.

"From these studies was also derived the unit that completed the neighbourhood, which had already been initiated, concluding it in the flat strip, while respecting, however, the view of the outline of the nearby Roman aqueduct"<sup>6</sup>, relates Genta regarding the Quartiere Tuscolano, the most relevant building programme of INA-Casa in Rome, which represented for Adalberto Libera the manifesto of his project of architectural innovation. From the first phase, built within the grid of the old master plan by various architects, through the second, authored by De Renzi and Muratori, we come to that "limiting hypothesis"<sup>7</sup> which Libera theorises in *Gli spazi all'aperto delle abitazioni nel clima mediterraneo*, namely the Horizontal Housing Unit, conceived both in analogy and as antithesis to Le Corbusier's work in Marseilles. "This is the aspect that I perhaps intuitively sensed then, and still recognise and appreciate today: this nullification and flattening of volumes in respect of a unique environment, while still managing to provide the neighbourhood with a considerable contribution in terms of housing and rooms"<sup>8</sup>. This fascination with housing that is both low density and reduced in height, which is rooted in the assimilation of the models of vernacular architecture in the Mediterranean area, is accompanied by a careful study of functions and is part of the search for a new approach to housing typology, developed 'on the surface', rather than as vertical blocks and height. The opportunity to follow this research in depth first presented itself to Giuliana Genta in the project of a renovation in Marina di Grosseto, probably a small agricultural building to be converted into a villa, in which the attempt to adapt the system that had been developed for Tuscolano III to the project of a single residence is evident. The Casa Gentile Renovation, of which only some drawings dated 1955 remain, is a low parallelepipedon surrounded by walls, with courtyards, loggias, and immersed in the landscape. The C-shaped plan is the result of a project conceived as the union of volumes, each representing a function of living: space between the street and the house, common area, bedrooms, inner courtyard<sup>9</sup>, held together by an enclosure in the Roman style. The latter, surrounded by an *ambitus*, opens onto the greenery, which is 'contained' by the villa, thus contaminating the walking surface of the courtyards, where some paving elements are absent, hence furthering the theme of the addition of matter, imagining a project in progress. The roofs do not create a continuous platform, but present instead discontinuities and minimal differences in elevation, thus evidencing the distribution of different functions while ensuring the formal heterogeneity mentioned in the INA-Casa handbooks. The main entrance, which faces the street, is characterised by a covered loggia that creates an interruption in the perimeter wall, acting as a filter and offering a place for rest similar to that envisioned by Libera in the corners subtracted from the Tuscolano courtyard buildings. The threshold

da Libera negli angoli sottratti degli edifici a patio del Tuscolano. La soglia è decentrata non solo rispetto alla villa, ma anche alla loggia, evitando così la rigidità distributiva derivante dalla simmetria e il rischio di una monumentalità altrimenti fuori luogo. Questa attenzione all'aspetto distributivo e compositivo sorprende per l'assoluta modernità; i disegni a cui ci si riferisce, nella loro icasticità ed eloquente chiarezza, ci fanno intuire la circolazione interna e i movimenti degli abitanti, grazie anche a una accorta rappresentazione dell'arredo.

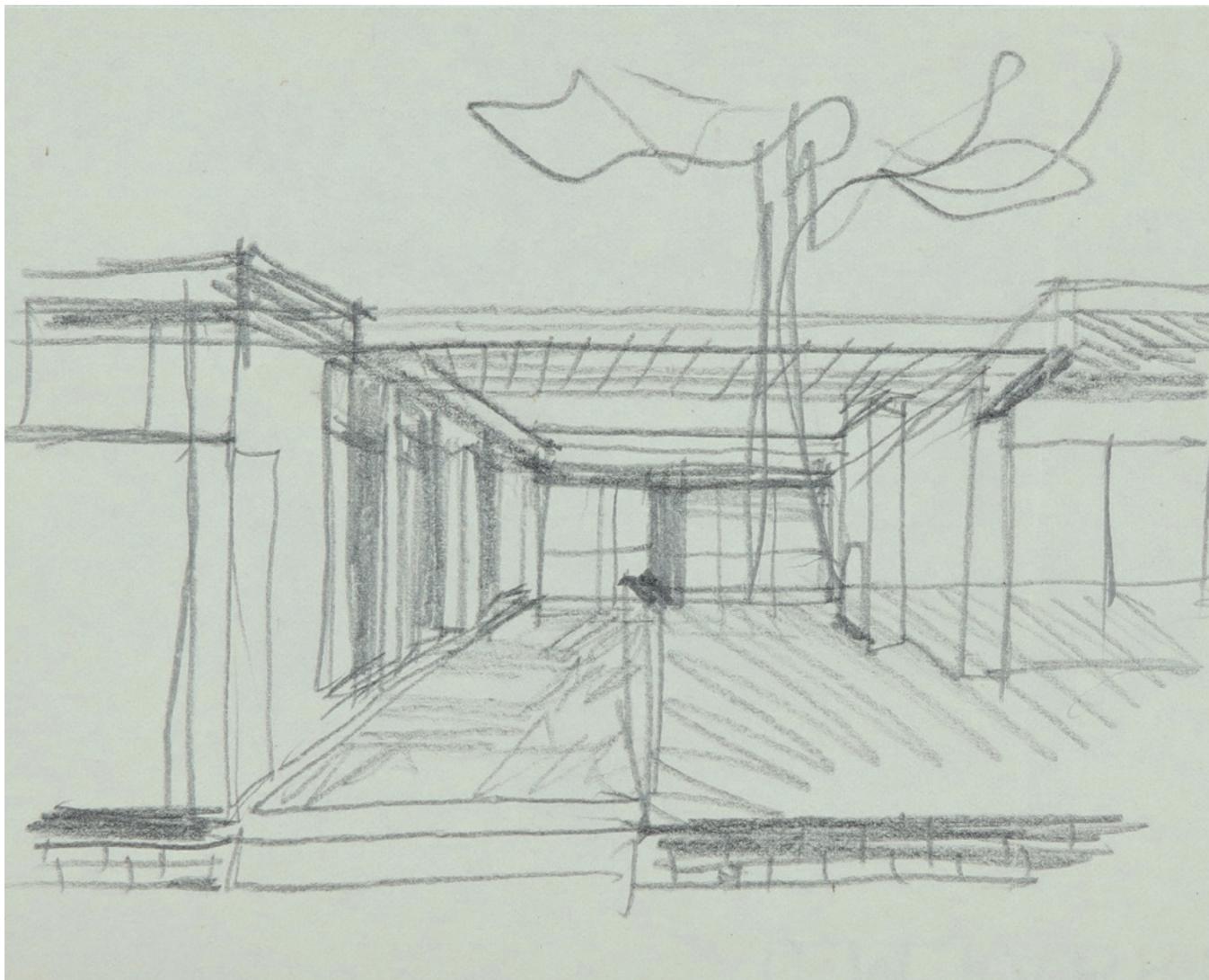
La volontà di interpretare il sistema di Libera in una villa, circondandola da muri entro i quali lo spazio viene manipolato per far concorrere tipologia e funzione, è un modo di chiarire che la casa non è concepita come modello, ma piuttosto come modulo, del quale è sempre possibile trovare multipli e sottomultipli che ne potrebbero mutare la misura, ma non la sostanza. Se la città moderna non è associazione di quartieri, ma proliferazione di unità di abitazione, come sembra dichiarare Adalberto Libera, la casa è il fondamento dell'unità di abitazione nella sua riproduzione per mitosi. Giuliana Genta si spinge ancora oltre, ritraendo la residenza come associazione di funzioni dell'abitare, addendi che possono essere sommati e assemblati in diverse quantità per rispondere alle necessità di ogni famiglia italiana. Il riferimento al Tuscolano si esprime anche nel seguire una tipologia che aderisce al luogo, sia per la capacità di adeguarsi alle esigenze climatico-ambientali, sia per rapportarsi con la storia, richiamando le architetture domestiche dell'area mediterranea dal punto di vista della volumetria.

Due anni dopo l'Unità d'abitazione Orizzontale al Tuscolano viene conclusa. Libera inizia l'insegnamento presso l'Università di Firenze, mentre Giuliana Genta apre uno studio insieme al collega Silvano Panzarasa, senza tuttavia interrompere la sua collaborazione con il maestro. L'incarico del 1957 di progettare una residenza di villeggiatura nel colle di Rocca di Papa, sopra il Lago Albano, diventa l'occasione per continuare la sperimentazione sul tema delle residenze, che questa volta non resterà solo sulla carta. Il progetto si configura come uno dei moduli del Quartiere Tuscolano III, una delle L degli edifici a patio<sup>10</sup>, trasfigurato nel lotto a Rocca di Papa, conservandone la rotazione sia per motivi legati a fattori di luce e di calore (per cui l'esposizione a sud viene favorita nella stecca che ospita la zona giorno), sia per rivolgersi al lago. Il progetto non è più prossimo ai percorsi, irregolari per via della morfologia del terreno, in quanto «Lo spazio tra la strada e la casa è destinato [...] a spazio per stare all'aperto», pensato come «prima stanza della casa»<sup>11</sup>. Il basso edificio è realizzato interamente in calcestruzzo e rivestito nella sola fascia centrale in pietra, con un taglio a spacco che ricorda l'*opus quadratum* delle mura romane in tufo, mostrando la struttura nello spessore del cordolo di copertura e in quello del piano di appoggio. Questa chiarezza non si limita all'onestà strutturale, che lascia eloquentemente leggere la configurazione dell'edificio, ma attraversa ogni aspetto del progetto. L'ingresso è individuato al di sotto di una profonda loggia in cui gli infissi in vetro consentono allo spazio di attraversare e dividere in due parti l'abitazione, zona giorno e zona notte, dimensionate in maniera differente poiché ospitano funzioni differenti. L'accesso è inoltre evidenziato da due setti emergenti in prospetto che svolgono sia compito strutturale – separando la casa in due unità distinte e statiche – che impiantistico. Il piano di ingresso si estende sul verde nell'ennesima citazione delle case a patio di Libera, creando una superficie che anche in questo caso viene privata di una sua parte, con l'inserimento di una porzione quadrata di aiuola. Alla semplicità dell'esterno, in cui il verde domina sulla bassa struttura in calcestruzzo, pietra e

is off-centre not only with respect to the villa itself, but also to the loggia, thus avoiding the distributive rigidity that results from symmetry, as well as the risk of an otherwise inappropriate monumentality. This attention to the distributive and compositional aspect is surprising in terms of its sheer modernity; the drawings we are referring to offer us, in their incisive and eloquent clarity, a glimpse of the internal circulation and movements of the inhabitants, thanks in part to a well-thought representation of the furnishings.

The determination to apply Libera's system to a villa, surrounded by walls within which space is manipulated to make type and function coincide, is a way of making it clear that the house is not conceived as a model, but rather as a module, in which it is always possible to find multiples and submultiples that might change its scale, yet not its substance. If the modern city is not an association of neighbourhoods but rather a proliferation of dwelling units, as Adalberto Libera seems to believe, the house is then the foundation of the dwelling unit, which then reproduces through a process of mitosis. Giuliana Genta goes even further, envisaging residence as an association of dwelling functions, appendages that can be added and assembled in varying quantities to meet the needs of every Italian family. The reference to the Tuscolano district is also expressed in following a type that adheres to the place, both in terms of its ability to adapt to climatic-environmental needs and in the way it relates to history, recalling the domestic architecture of the Mediterranean area from the volumetric point of view.

Two years later, the Horizontal Housing Unit at the Tuscolano district was completed. Libera began teaching at the University of Florence, while Giuliana Genta opened a studio together with her colleague Silvano Panzarasa, without, however, interrupting her collaboration with her mentor. The commission in 1957 to design a holiday house on the hill of Rocca di Papa, above Lake Albano, became an opportunity to continue experimenting on the theme of housing, which on this occasion would not remain only on paper. The project is configured as one of the modules of the Quartiere Tuscolano III, one of the L-shaped sections of the courtyard buildings<sup>10</sup>, transmuted within the lot at Rocca di Papa, preserving its rotation for reasons related to both light and heat (thus southern exposure is favoured in the rectangle that houses the living area), as well as to face the lake. The project is no longer close to the paths, which are irregular due to the morphology of the terrain, since "The space between the street and the house is intended [...] to be a space for being outdoors", conceived as the "first room of the house"<sup>11</sup>. The low building is made entirely of concrete and clad in stone only in its central section, using a split cut that recalls the *opus quadratum* of Roman tuff walls, revealing the structure in the thickness of the ring beam of the roof and in that of the ground plane. This clarity is not limited to structural integrity, which eloquently expresses the building's configuration, but also runs through all aspects of the project. The entrance is located below a deep loggia in which glass doors and windows allow the space to traverse and divide the dwelling into two parts, the living and the sleeping areas, differently proportioned since they house different functions. The access is also emphasised by two emerging partitions in elevation which perform both a structural function – separating the house into two distinct and static units – and one related to system installations. The entrance level extends over the greenery in yet another reference to Libera's courtyard houses, creating a surface that is once again partly reduced in order to include a square flowerbed. The simplicity of the exterior, in which greenery dominates the low concrete and stone structure with timber brise-soleils (the latter chosen for climatic reasons), characterised by a tree that was incorporated into the design, is contrasted with a floor plan that



p. 169

G. Genta, *Ristrutturazione Gentile, località Marina di Grosseto*, schizzo  
assonometrico, penna gel blu su carta

© Archivio Centrale dello Stato, Archivio degli Architetti ed Ingegneri, Fondo  
G. Genta, Busta 2, Progetto 10

p. 170

A. Libera, *Quartiere Tuscolano III, Roma 1950-55*

*Veduta interna del tessuto a patio*, da «Werk», n. 42, 1955

*Planivolumetrico del quartiere costruito, 1955*, da «L'INA-Casa al IV° Congresso  
Nazionale di Urbanistica», Venezia 1952,

Archivio Storico INA Assitalia (Assicurazioni Generali), Fondo INA Casa,  
subfondo 1, appendice bibliografica 40

p. 173

G. Genta, *Ristrutturazione Gentile, località Marina di Grosseto*, vista prospettica  
dalla corte principale, matita su carta

© Archivio Centrale dello Stato, Archivio degli Architetti ed Ingegneri, Fondo  
G. Genta, Busta 2, Progetto 10

p. 175

G. Genta, *Ristrutturazione Gentile, località Marina di Grosseto*, planivolumetrico,  
pianta, matita su carta

© Archivio Centrale dello Stato, Archivio degli Architetti ed Ingegneri, Fondo  
G. Genta, Busta 2, Progetto 10

pp. 176-177

G. Genta e S. Panzarasa, *Progetto di casa in Rocca di Papa, proprietà Ettore Re*,  
planivolumetrico, pianta quotata, vista prospettica da sud, prospetti e sezione  
AB, matita e china su lucido

© Archivio Centrale dello Stato, Archivio degli Architetti ed Ingegneri, Fondo  
G. Genta, Rotolo 10, Progetto 12

frangisole in legno (questi ultimi scelti per motivi climatici), connotato da un albero assorbito dal progetto, si contrappone una pianta che segue strettamente le esigenze della committenza, tanto che la casa di villeggiatura vedrà la famiglia trasferirsi in via definitiva, dando luogo a divisioni interne e sopraelevazioni che hanno alterato nel tempo la struttura originaria. Il modello del Tuscolano di Libera viene qui scomposto in tre elementi; le due stecche della L e l'esterno, ove quest'ultimo partecipa alla scissione del volume quasi incastrandosi in esso, dimostrando che il vuoto è, per Genta, spazio architettonico e come tale deve assumersi il compito di significare una funzione. Questa attenzione agli aspetti distributivi legati alla condizione umana, insieme alla convinzione che si debba aprire un campo di studi sulla cultura mediterranea, tra tradizioni cristallizzate e consuetudini moderne, contraddistingue tutta l'opera di Giuliana Genta, che continuerà a lavorare incessantemente sino al 2005, anno della sua morte. Una «minuziosa ricerca dell'unità in ogni campo»<sup>12</sup> che parte dall'uomo come *modulor* dello spazio architettonico, anticipando le riflessioni sull'abitare che saranno sviluppate nei decenni successivi. Da Libera, Genta imparerà, come «nella bottega del Maestro, operando sotto la sua guida»<sup>13</sup>, che il dimensionamento in una casa non si rapporta al metro, ma al lavoro umano e che è la casa, attraverso la sua architettura e la sua moltitudine di spazi e di funzioni, a raccontare la modernità, diventando elemento di definizione del luogo, fornendoci una prospettiva di lettura inedita sull'opera di uno dei maestri dell'architettura italiana.

<sup>1</sup> G. Genta, *Una lezione di progettazione*, in «AR», 2005, p. 44. Testo preparato dalla prof. G. Remiddi.

<sup>2</sup> Giuliana Genta è nata a Roma nel 1922 ed è stata una delle prime donne a laurearsi alla Facoltà di Architettura di Roma nel 1946.

<sup>3</sup> Nel 1943 Adalberto Libera ha lasciato Roma per raggiungere, da sfollato, Villa Lagarina (Trento), dove si è dedicato a uno studio minuzioso sul tema della residenza. Gli studi vanno dall'organizzazione degli spazi a una minuziosa e precisa definizione delle attrezzature, passando per studi antropometrici per il corretto dimensionamento degli elementi di arredo e per schemi distributivi.

<sup>4</sup> *Piano incremento occupazione operaia 1. Suggestivi, norme e schemi per la elaborazione e presentazione dei progetti: Bandi dei concorsi e Piano incremento occupazione operaia 2. Suggestivi, esempi e norme per la progettazione urbanistica: Progetti tipo*, Legge Fanfani del 28-2-49, n. 43.

<sup>5</sup> S. Pilat, *Reconstructing Italy: The INA-Casa neighborhoods of the Postwar Era*, tesi di dottorato, Università del Michigan.

<sup>6</sup> G. Genta, cit., p. 45.

<sup>7</sup> A. Libera, *Gli spazi all'aperto della abitazione nel clima mediterraneo*, in «Architetti», n.12-13, febbraio-aprile, 1952. «Una delle ipotesi limite dell'edilizia moderna, ipotesi che è ancora da tentare, è quella dell'unità d'abitazione ad un sol piano, nella quale tutti gli alloggi siano dotati di spazi all'aperto. Non giardini, non orti [...] ma poche decine di metri quadrati, supponiamo 5x8, in parte pavimentate e in parte a fiori in terra o cassette».

<sup>8</sup> G. Genta, cit., p. 45.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Nel Quartiere Tuscolano III di Adalberto Libera le case a patio sono bassi blocchi formati da quattro abitazioni, ognuna con patio privato e pianta a L, una delle quali ruotata rispetto alle altre, alterando così lo schema classico a corte centrale per motivi legati alla luminosità e generando un sistema di tre case intorno a un patio maggiore e una casa attorno al proprio, con l'interno blocco attorno ad un parco.

<sup>11</sup> Cfr. *Piano incremento occupazione operaia 2. Suggestivi, esempi e norme per la progettazione urbanistica: Progetti tipo*. Legge Fanfani del 28-2-49, n. 43.

<sup>12</sup> Intervista a Giuliana Genta, in P. Capolino, E. Tagliacollo, L. Diodovich (a cura di), *Giuliana Genta: la mia vita da architetto*, Prospettive Edizioni, Roma 2008.

<sup>13</sup> Intervista a Giuliana Genta, in F. Garofalo (a cura di), *Adalberto Libera. Opera Completa*, Electa, Roma 1989.

strictly follows the requirements of the client, to the extent that the family would eventually move in permanently into the holiday home, which in turn resulted in internal partitions and additions that over the years altered the original structure. Libera's Tuscolano model is deconstructed here into three elements; the two sections of the L and the exterior, the latter participating in the splitting of the volume almost as if by fitting into it, thereby demonstrating that for Genta the void is architectural space and as such must take on a function.

This attention to the distributive aspects related to the human condition, together with the conviction that a field of study should be established concerning Mediterranean culture, between crystallised traditions and modern customs, characterises all of Giuliana Genta's work, which she will continue to develop tirelessly until her death in 2005. A "meticulous search for unity in every field"<sup>12</sup> that begins with man as the *Modulor* of architectural space, anticipating the reflections on dwelling that will be developed during the following decades. From Libera, Genta will learn, as "in the Master's workshop, operating under his guidance"<sup>13</sup>, that scaling in a house is not related to the yardstick, but rather to human labour, and that it is the house, through its architecture and its multitude of spaces and functions, that narrates modernity, thus becoming a place-defining element, providing us with an innovative interpretative perspective on the work of one of the masters of Italian architecture.

*Translation by Luis Gatt*

<sup>1</sup> G. Genta, *Una lezione di progettazione*, in «AR», 2005, p. 44. Text prepared by professor G. Remiddi.

<sup>2</sup> Giuliana Genta was born in Rome in 1922 and was one of the first women to graduate from the Faculty of Architecture in Rome in 1946.

<sup>3</sup> Adalberto Libera left Rome in 1943 as a displaced person, for Villa Lagarina (Trento), where he devoted himself to a meticulous study on the theme of housing. His studies range from the organisation of spaces to a meticulous and precise definition of equipment, passing through anthropometric studies for the correct sizing of furniture elements and for distribution layouts.

<sup>4</sup> *Piano incremento occupazione operaia 1. Suggestivi, norme e schemi per la elaborazione e presentazione dei progetti: Bandi dei concorsi e Piano incremento occupazione operaia 2. Suggestivi, esempi e norme per la progettazione urbanistica: Progetti tipo*, Fanfani Act of 28-2-49, n. 43.

<sup>5</sup> S. Pilat, *Reconstructing Italy: The INA-Casa neighborhoods of the Postwar Era*, Ph.D. dissertation, University of Michigan.

<sup>6</sup> G. Genta, Op. cit., p. 45.

<sup>7</sup> A. Libera, *Gli spazi all'aperto della abitazione nel clima mediterraneo*, in «Architetti», n.12-13, February-April, 1952. "One of the threshold hypotheses of modern housing, a hypothesis that is yet to be attempted, is that of the single-story dwelling unit, in which all residences are provided with outdoor spaces. Not gardens, not vegetable gardens [...] but a few dozen square meters, let's assume 5x8, partly paved and partly with flowers planted in the ground or in boxes".

<sup>8</sup> G. Genta, Op. cit., p. 45.

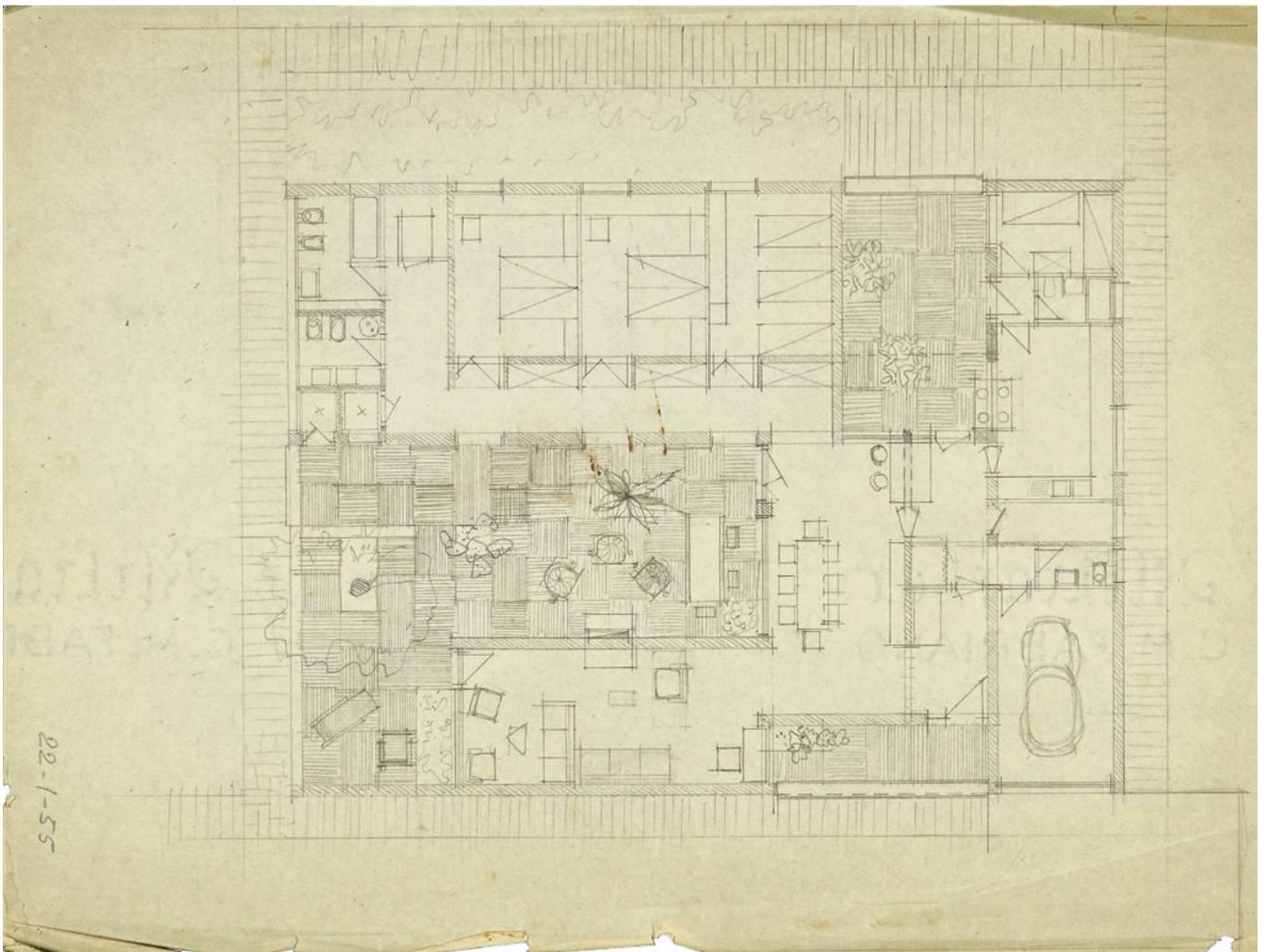
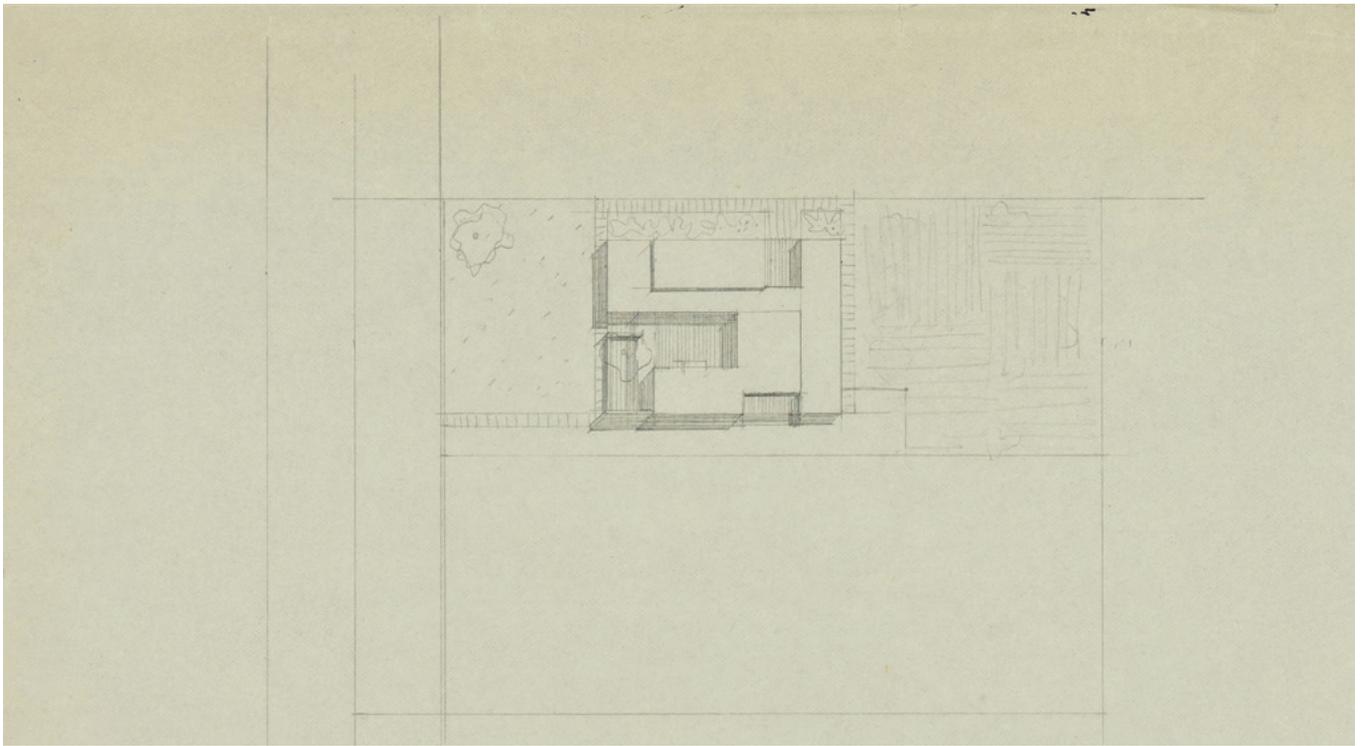
<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> In Adalberto Libera's Tuscolano III District, the patio houses are low blocks made up of four dwellings, each with a private patio and an L-shaped plan. One of these houses is rotated in relation to the others, thus altering the classic central courtyard layout for light-related reasons, thus generating a system of three houses around a larger patio and one house around its own courtyard, with the whole block around a park.

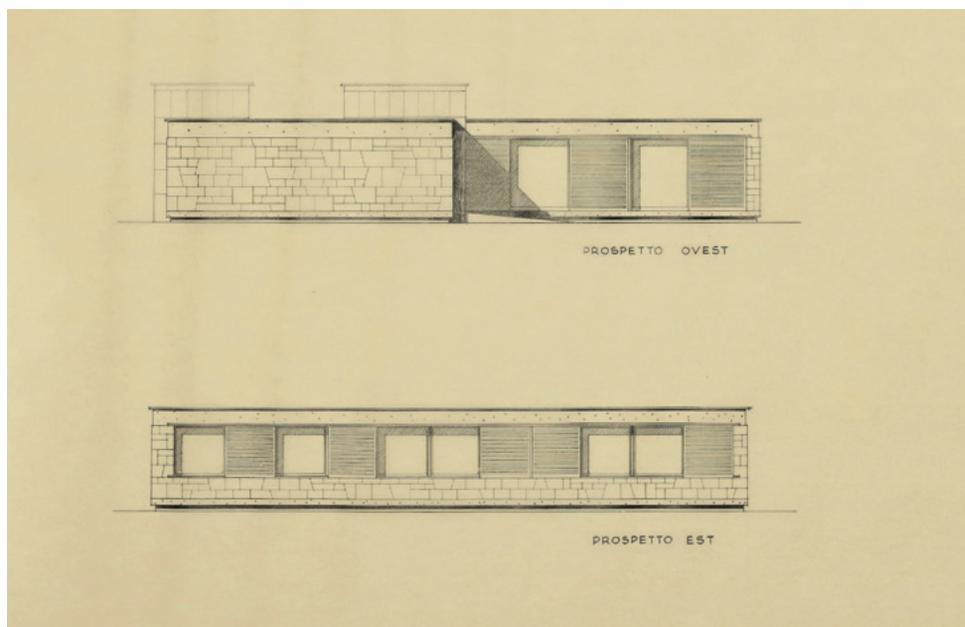
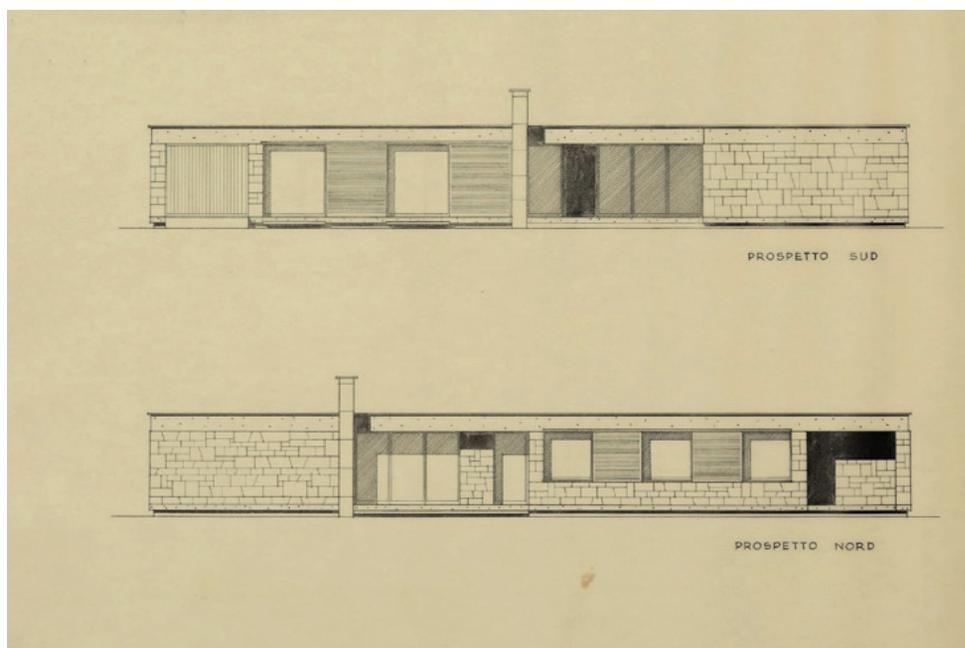
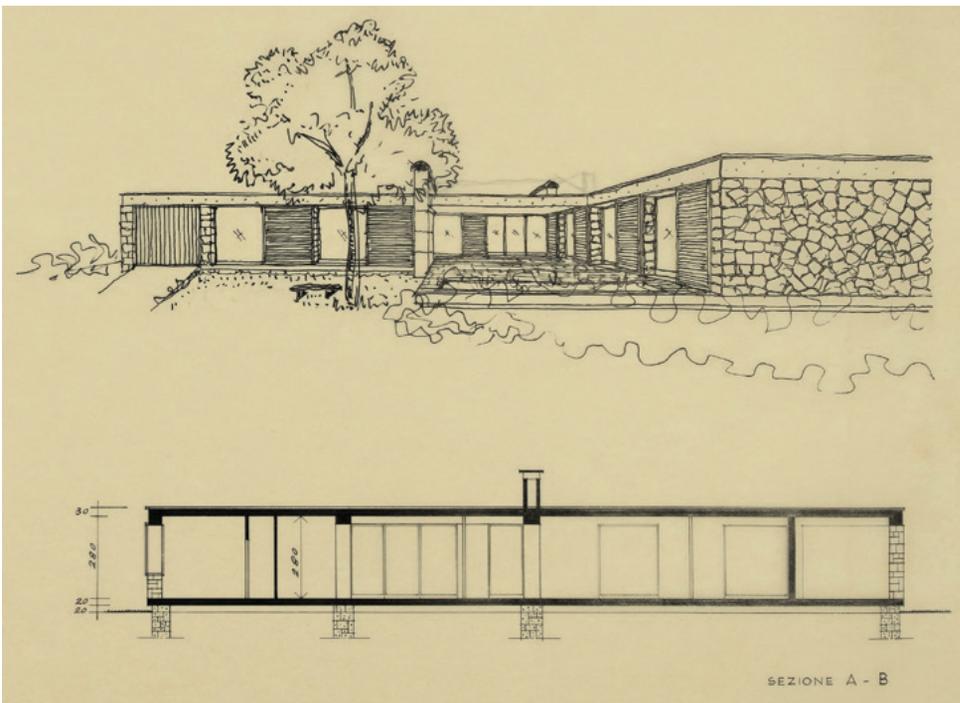
<sup>11</sup> Cf. *Piano incremento occupazione operaia 2. Suggestivi, esempi e norme per la progettazione urbanistica: Progetti tipo*. Fanfani Act of 28-2-49, n. 43.

<sup>12</sup> Interview with Giuliana Genta, in P. Capolino, E. Tagliacollo, L. Diodovich (eds.), *Giuliana Genta: la mia vita da architetto*, Prospettive Edizioni, Rome 2008.

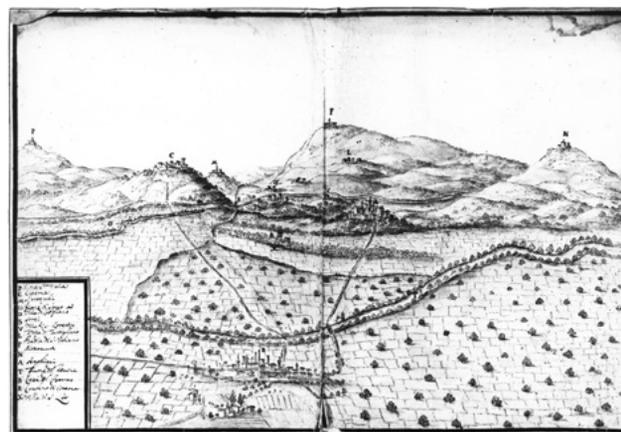
<sup>13</sup> Interview with Giuliana Genta, in F. Garofalo (ed.), *Adalberto Libera. Opera Completa*, Electa, Rome 1989.







The works which Gian Franco Di Pietro carried out on the Valtiberina, on various occasions during in his fifty years of activity, reveal the originality and intellectual depth of his conception of the relationship between architecture, urban settlements and place. A perspective that Di Pietro recomposes in a peculiar approach that is unified and intentionally design-oriented, applied on an urban, urban planning and specifically architectural scale, as much in his research as in his teaching, in his political-cultural commitment and his professional practice.



## Meditazioni sul luogo. La Valtiberina di Gian Franco Di Pietro Meditations on place. Gian Franco Di Pietro's Valtiberina

Caterina Lisini

Un'immagine fotografica scattata da Gian Franco Di Pietro presso Anghiari, nella Valtiberina toscana, ritrae il profilo frontale di un piccolo corpo colonico, inquadrato in un campo esattamente spartito in una metà di cielo e una metà di terra: un volume minuto e compatto, quasi cubico, dove all'intero fronte completamente cieco si sovrappone alla perfezione la diagonale della scala esterna con la loggia di ingresso. Questa immagine, iconica nella sintesi dei valori formali della casa colonica toscana ed esemplare per l'essenzialità e il rigore della figurazione architettonica, può significare da sola, con grande efficacia, l'importanza della pubblicazione che la contiene, *La Valle Tiberina toscana*<sup>1</sup>, straordinario censimento del patrimonio architettonico della valle.

Nella seconda metà degli anni Sessanta l'Istituto di Urbanistica della Facoltà di Architettura di Firenze si fa promotore, sotto la direzione di Edoardo Detti, di un ambizioso programma di ricerca rivolto ai centri antichi e alle strutture edilizie storiche sparse nell'intero territorio della Toscana, da indagare congiuntamente perché inseparabili, per intrinseca costituzione, gli uni dalle altre, forgiati come sono stati da identiche e secolari ragioni storiche, culturali, economiche e produttive. «Fino all'inizio di questo secolo, la campagna toscana, specie nell'edilizia, è stata sempre influenzata dalla città che vi esercitava una sua egemonia amministrativa, economica, morale. [...] La campagna era in Toscana ciò che la 'frontiera' è stata per gli americani: bisognava annetterla, conferirle una sfumatura civica, purificarla dal disordine della naturalezza»<sup>2</sup>.

Proprio queste ricerche sono fondative della personalità

A photograph taken by Gian Franco Di Pietro near Anghiari, in the Tuscan Valtiberina, or Upper Tiber Valley, depicts the facade of a small farmhouse, framed in a field divided exactly into one half of sky and one of earth: a small and compact, almost cubic volume, whose blind front is perfectly superimposed by the diagonal formed by the external staircase and the entrance loggia. This image, iconic in its synthesis of the formal values of the Tuscan farmhouse (*casa colonica*), and exemplary in terms of the simplicity and rigour of the architecture, represents with great effectiveness, the importance of the publication that contains it, *La Valle Tiberina toscana*<sup>1</sup>, in itself an extraordinary survey of the architectural heritage of the valley.

During the second half of the Sixties, the Institute of Urban Planning of the Faculty of Architecture of the University of Florence became the promoter, under the direction of Edoardo Detti, of an ambitious research programme which focused on the ancient urban centres and the historical building structures scattered throughout the entire territory of Tuscany, to be investigated jointly since they are in fact inseparable from each other, by their intrinsic constitution, forged by identical and centuries-old historical, cultural, economic and productive motives. "Until the beginning of this century, the Tuscan countryside, especially regarding construction, had always been influenced by the city, which exercised its administrative, economic, and moral hegemony over it. [...] The countryside was to Tuscany what the 'frontier' was to the Americans: it had to be annexed, given a civic connotation, purified from the messiness of nature"<sup>2</sup>.

This research is fundamental to the development of Gian Franco



scientifico e architettonico di Gian Franco Di Pietro, dove egli mette a punto la propria strumentazione critica e progettuale secondo una personale concezione della cultura del progetto di architettura, indissolubilmente legata alla conoscenza profonda della struttura storica dei luoghi; un rapporto strettissimo, che contrassegna tutta la sua ampia attività di architetto e urbanista. La Facoltà di Architettura era in quegli anni, ha confessato Di Pietro<sup>3</sup>, di una estrema povertà culturale, con poche eccezioni, tra le quali Ludovico Quaroni, amato in maniera incondizionata, e Edoardo Detti con cui condivide, fin da appena laureato, rigore intellettuale, visioni critiche, esperienze di ricerca e di didattica, attività di progetto.

La ricerca sulla Valtiberina, iniziata nel 1966 nel quadro di un finanziamento del CNR, viene condotta a termine diversi anni più tardi sostanzialmente per volontà e impegno diretto degli autori, Gian Franco Di Pietro e Giovanni Fanelli, che suppliscono all'esiguità e poi alla carenza dei fondi percorrendo in prima persona, a più riprese, l'intero territorio, alternando la ricerca sul campo a quella documentaria. Il racconto che ne scaturisce è un intenso ritratto della complessa struttura geografica dell'alto bacino del Tevere, con l'insieme delle valli e vallette dei suoi affluenti, confinate dalla variata morfologia dei crinali dell'Appennino. Un'unità geografica e storica dall'eccezionale articolazione e differenziazione interna: dal margine settentrionale, interessato integralmente da formazioni montuose che segnano lo stretto fondovalle, fino alla 'cerniera' di Pieve Santo Stefano da cui si apre, quasi improvvisamente, l'ampia pianura alluvionale del Tevere con gli opposti fronti delle strutture collinari di Anghiari e di Sansepolcro, l'una «un delicato diaframma rettilineo»<sup>4</sup>, l'altra un sistema unitario ad anfiteatro, ad ascesa continua fino allo spartiacque appenninico dell'Alpe della Luna. La documentazione, di grande ricchezza e precisione, è inquadrata con chiaro rigore metodologico e si alterna ad una successione continua di immagini fotografiche dove riprese aeree e viste d'insieme, spesso con il teleobiettivo, sono seguite da fronti architettonici, viste prospettiche e ravvicinate dei centri antichi, immagini di nuclei rurali e singole case coloniche, dettagli di corredo come stemmi, colonne, rosoni, portali, architravi. Per i centri storici di maggior rilievo il grafico planimetrico catastale odierno è messo a confronto con i documenti catastali ottocenteschi, fornendo un'immediata lettura del processo di espansione urbana; mentre il patrimonio architettonico rurale è accuratamente identificato e localizzato su di una cartografia appositamente predisposta.

Proprio l'ingente quantità del materiale fotografico, con l'immediata forza comunicativa dell'articolazione e stratificazione nel tempo delle architetture, restituisce la tensione conoscitiva che anima la ricerca, come fosse una perlustrazione quasi da reportage fotografico, alla maniera di Cartier-Bresson «cercando per le strade di prendere delle foto dal vivo, come flagranti delitti»<sup>5</sup>. Così lo studio non è soltanto una raccolta di campioni significativi né un semplice censimento dei beni culturali della Valtiberina, ma una vera e propria ipotesi di ricostruzione storica del suo territorio, leggibile e ricomponibile nella sequenza d'insieme dei suoi insediamenti, dai centri maggiori alle case sparse, che ne costituiscono l'intero tessuto culturale.

L'interesse che muove le riflessioni critiche di Di Pietro è interamente orientato alla ricostruzione «della 'originalità irreducibile' di un'area geografica, della specificità del suo processo di formazione storica», concezione che si pone in alternativa alle più diffuse correnti estetico-formali di valutazione delle forme della civilizzazione umana, in particolare alla nozione di 'paesaggio visivo', «fondata sul riconoscimento dei soli segni visibili e dei

Di Pietro's scientific and architectural personality. It is in it that he refines his critical and design tools, according to a personal conception of the culture of architectural design that is inseparably linked to a deep knowledge of the historical structure of places; a very close relationship, which marks all his extensive activity both as an architect and as an urban planner.

There was an extreme cultural poverty in those years at the Faculty of Architecture, Di Pietro<sup>3</sup> confessed, with a few exceptions, such as Ludovico Quaroni, who was unconditionally appreciated, or Edoardo Detti, with whom he shared, ever since graduation, intellectual rigour, critical views, research and teaching experiences, and project activities.

The research on the Valtiberina, which began in 1966 in the framework of a National Research Council grant, was completed several years later essentially as a result of the determination and commitment of the authors, Gian Franco Di Pietro and Giovanni Fanelli, who made up for the scarcity and then eventually the lack of funds by travelling themselves, on several occasions, through the entire territory, alternating between on field and documentary research. The resulting narrative presents an intense portrait of the complex geographic structure of the upper Tiber basin, with the valleys and vales of its tributaries, enclosed by the varied morphology of the Apennine ridges. A geographical and historical continuum with an exceptional internal articulation and extraordinary differences: from the northern fringe, entirely marked by mountain formations which surround the narrow valley floor, to the 'hinge' of Pieve Santo Stefano from which the vast alluvial plain of the Tiber almost suddenly opens, with the opposing fronts of the hilly systems of Anghiari and Sansepolcro, the first "a delicate rectilinear diaphragm"<sup>4</sup>, and the second a single amphitheatre-like system, continuously ascending to the Apennine massif of the Alpe della Luna.

The documentation, vast and precise, is structured with clear methodological rigour and alternates with a series of photographic images where aerial shots and panoramic views, often taken with a telephoto lens, are followed by architectural facades, perspective and close-up views of ancient towns, images of rural settlements and individual farmhouses, as well as by details such as coats of arms, columns, rosettes, portals, and lintels. In the case of the most prominent historic towns, the current cadastral plans are compared with 19th-century cadastral documents, thus providing an immediate insight into the process of urban expansion; while the rural architectural heritage is accurately identified and located on specially drafted maps.

It is precisely the sheer quantity of the photographic material, together with the immediate communicative power of the arrangement and layering over time of the architecture, which conveys the cognitive tension that fuels the research, as if it were an exploration almost in the manner of a photographic reportage, of Cartier-Bresson "searching the streets to take live photographs, like crimes caught in the act"<sup>5</sup>.

The study is, therefore, not only a collection of significant samples nor a simple survey of the cultural heritage of the Valtiberina, but rather an actual hypothesis for a historical reconstruction of its territory, both readable and re-composable in the whole sequence of its settlements, from the major towns to the scattered houses, which constitute its entire cultural fabric.

Di Pietro's critical reflections are focused entirely on the reconstruction of "the 'irreducible originality' of a geographical area, of the specificity of its historical formation process", a view that presents itself as an alternative to the more widespread aesthetic-formal currents of assessment concerning the forms of human civilisation, particularly the notion of 'visual landscape', which is "based on the recognition only of the visible signs and the



fatti sensibili dell'operosità umana»<sup>6</sup>. Una posizione in dichiarata sintonia con le formulazioni più problematiche e aggiornate dei contributi della disciplina della geografia umana, da Lucien Febvre a Fernand Braudel, fino all'opera di Lucio Gambi, per il quale «fondarsi in modo preliminare o esclusivo sul paesaggio visivo – o meglio su quello ricostruito dai vari sensi – per identificare i vari complessi culturali della vita agricola, o ritenere che il paesaggio visivo sia o dia una sintesi vera e piena della vita agricola, significa avere una visione parziale, monca, insufficiente di tale realtà» dal momento che nella comprensione di una struttura storica «ciò che è visibile – cioè il paesaggio – ne è solo una conseguenza o una estrinsecazione, tra diverse»<sup>7</sup>.

Da questo punto di vista, territori, paesaggi, luoghi sono da leggersi *sub specie architecturae*, intesi nel significato più ampio di «modificazione volontaria e integrale della superficie terrestre e materializzazione concreta delle soggiacenti strutture economiche e sociali»<sup>8</sup>, dove morfologia del suolo, organizzazione degli spazi agricoli, forme costruite nel loro differenziato articolarsi nel tempo e nel loro ruolo funzionale, assetto giurisdizionale, vegetazione, idrografia, tracciati di comunicazione, tutto è essenziale e sinergico all'esplorazione conoscitiva.

Alla fine degli anni Settanta Di Pietro viene incaricato della redazione del nuovo Piano per il Centro storico di Sansepolcro per il quale, sulla base delle competenze di ricerca ormai acquisite e dell'esperienza di pianificazione del centro di San Giovanni Valdarno (1977-79) sviluppato in collaborazione con Detti, egli costituisce un gruppo di lavoro disciplinarmente articolato, coinvolgendo in ruoli di responsabilità figure di riferimento nel panorama culturale del tempo, come lo stesso Detti per l'inquadramento urbanistico ed i rapporti con il territorio, oppure Gianfranco Caniggia per l'indagine storico-tipologica, affiancati da giovani docenti della medesima area culturale della Facoltà fiorentina, e chiamando a partecipare anche ricercatori, laureandi e persino studenti, impegnati in indagini di vario tipo e coinvolti operativamente in una originale esperienza formativa e di ricerca.

Se riguardata dall'alto, dal crinale che segna il confine tra Umbria, Marche e Toscana, la Valtiberina sembra ritagliarsi tra quinte di monti «con un vello fitto come una pecora e che ora leggermente cangia sul giallo, e poi altri monti dietro, a lato, davanti: anzi davanti uno dietro l'altro come dipinti su scenari trasparenti. Ma non un largo, una valle, una fuga aerea: tutto sta denso ed erto davanti agli occhi, e i monti sono monti modesti, infatti. [...] In basso il Tevere, naturalmente»<sup>9</sup>. Proprio in basso, sullo sfondo di questo paesaggio, sul margine dove si alzano le prime colline, snodo di percorsi commerciali e produttivi, si sviluppa l'antico Borgo Sansepolcro, come luogo di insediamento e concentrazione dell'aristocrazia agraria e delle classi amministrative della valle, che ne plasmano formalmente la fisionomia. La lettura del territorio permette di comprendere quanto le fortificazioni cinquecentesche costituiscano una componente fondamentale della configurazione formale urbana di Sansepolcro: «il profilo episodico della città nelle visuali dal territorio circostante, scrive con grande acutezza Di Pietro, era risolto, prima delle attuali espansioni esterne, dalle cortine delle mura che definivano, con la loro continuità orizzontale, il rapporto del rettangolo urbano costruito con il sito in cui si inserisce, tra la pianura e le prime pendici collinari»<sup>10</sup>.

Il lavoro sul centro storico, incardinato su una conoscenza già così profonda del territorio, documenta un'operazione innovativa ed originale di comprensione altrettanto profonda del tessuto edilizio medievale: una straordinaria quantità di ricerche di estrema rilevanza qualitativa che vanno ben oltre l'analisi delle

perceptible facts of human activity»<sup>6</sup>. A stance that is clearly in line with the most problematic and up-to-date contributions of the discipline of human geography, including the works by Lucien Febvre, Fernand Braudel and Lucio Gambi, for whom, "relying preliminarily, or exclusively, on the visual landscape – or rather on that which has been reconstructed by the various senses – in order to identify the various cultural complexes of agricultural life, or to believe that the visual landscape is, or provides, a true and full synthesis of agricultural life, is to have a partial, incomplete and insufficient view of that reality", since when understanding a historical structure, "what is visible – that is, the landscape – is only one consequence or expression of it, among several possible ones"<sup>7</sup>. From this perspective, territories, landscapes, and places are to be interpreted from the standpoint of architecture, understood *lato sensu* as the "voluntary and integral modification of the earth's surface and concrete materialisation of the underlying economic and social structures"<sup>8</sup>, in which everything from the morphology of the soil, the organisation of agricultural spaces, built forms in their various articulations and functional roles over time, as well as the jurisdictional regulation, vegetation, hydrography and communication routes, is essential and synergic to the cognitive exploration. At the end of the Seventies, Di Pietro was entrusted with developing the new Plan for the Historic Centre of Sansepolcro. For this purpose, on the basis of the research skills he had acquired as well as of the experience obtained in planning the centre of San Giovanni Valdarno (1977-79), which he had done in collaboration with Detti, he set up a working group divided into several disciplines, involving in roles of responsibility key figures in the cultural panorama of the time, such as Detti himself to work on the urban planning framework and the relations with the territory, Gianfranco Caniggia to lead the historical-typological investigation, with the support of young academics from the above-mentioned Florentine Faculty, and the participation of researchers, graduands and even students, who were engaged in various types of investigations and operationally involved in what was a unique educational and research experience.

When viewed from above, from the ridge that marks the border between Umbria, the Marche and Tuscany, the Upper Tiber Valley seems to carve its way between the backdrops of mountains "with a coat as thick as that of a sheep now slightly changing to yellow, and then other mountains behind, to the side, in front: indeed one after the other as if painted on transparent stage sets. Not a widening, valley or aerial vanishing point: everything stands dense and upright before the eyes, and the mountains are modest mountains, in fact. [...] Below is the Tiber, of course"<sup>9</sup>. Far below, in the background of this landscape, on the rim where the first hills rise, at the crossroads of commercial and production routes, stands the ancient town of Borgo Sansepolcro, a place of settlement and residence of the agrarian aristocracy and administrative classes of the valley, which have given formal shape to its appearance. The interpretation of the territory makes it possible to understand how much the 16th-century fortifications constituted a fundamental component of the formal urban configuration of Sansepolcro: "the sporadic outline of the city in the views from the surrounding area", Di Pietro points out with great insight, "was resolved, before the current external expansions, by the walls which defined, with their horizontal continuity, the relationship of the built urban rectangle with the site in which it is located, between the plain and the first slopes of the hills"<sup>10</sup>.

The work on the historic centre, based on such a deep existing knowledge of the area, documents an innovative and original operation of equally deep understanding of the mediaeval built fabric: an extraordinary amount of research of great qualitative

fonti storiche o catastali, per ampliarsi fino al rilievo integrale degli organismi edilizi, alla documentazione fotografica estesa agli elementi architettonici, costruttivi e decorativi di pregio, alla lettura tipologica comprensiva delle diverse fasi di crescita e di aggregazione delle varie parti, in maniera da restituire, il più fedelmente possibile, ciascuna architettura nella sua individuale peculiarità.

Se per Di Pietro la città medievale costituisce una vera e propria 'invenzione' rispetto alle civiltà precedenti, che deve la sua specificità nell'essere un organismo unitario perfettamente aderente, nella conformazione del proprio spazio fisico, ad una società organizzata gerarchicamente e largamente stratificata tanto da rispecchiarsi in insediamenti strutturati secondo principi ugualmente gerarchici, e articolati in differenziate tipologie residenziali, in questa occasione egli sembra voler saggiare le proprie convinzioni teoriche. Nel Piano per il Centro storico infatti mette a punto un criterio specifico di lettura dell'organismo medievale fondato proprio sulla «individuazione dei differenziati assetti tipologici e della peculiare stratificazione della residenza»<sup>11</sup>, ossia su una specifica, ravvicinata analisi delle tipologie architettoniche, da intendere nel senso più ampio e non nozionistico. Così le indagini coinvolgono l'intero corpo del borgo murato, dai palazzi gentilizi alle minute case a schiera che caratterizzano l'espansione trecentesca, come è documentato nel ricco materiale di archivio che conserva, tra le varie carte dei lavori istruttori, proprio l'insieme dei piccoli cartoncini di rilievo relativi all'edilizia di base, vergati dalla stessa mano di Di Pietro, dove sono annotate graficamente, strada per strada, le informazioni essenziali di ciascuna architettura: dimensioni, aspetto e altezza dei fronti, posizione delle aperture e delle scale, schema planimetrico.

La città di Sansepolcro si rivela sotto questo aspetto come un caso esemplare: la sua condizione di marginalità geografica e storica rispetto ai centri politici ed economici maggiori non solo della Toscana ma anche delle regioni limitrofe – condizione peraltro rilevata a scala maggiore per l'intera Valtiberina – ne ha determinato un'evoluzione originale segnata, per l'intera estensione del suo centro antico, dall'integrazione e dall'alternarsi di residenze signorili e delle classi medie o popolari, e allo stesso tempo ha comportato la permanenza di forme architettoniche tipiche che si sono conservate, attraverso i secoli, pressoché integre nei caratteri architettonici della loro formazione.

Tale studio non ha, come precisa Di Pietro nella relazione di piano, «un carattere esornativo o accademico. Al contrario esso si pone come uno strumento necessario, una sorta di 'istruzioni per l'uso'»<sup>12</sup> da leggersi in chiave operativa, indispensabile ad affrontare il progetto di architettura contemporaneo in un contesto così ricco e denso di stratificazioni storiche. Allo stesso tempo solo in questo modo Sansepolcro, la piccola 'città capitale', che deve la sua specificità all'omogeneità del tessuto edilizio, dove le individualità architettoniche di chiese, conventi, torri e palazzi sono celate negli allineamenti degli isolati antichi, manifesta il suo carattere e la sua diversità rispetto a gran parte delle piccole e medie città toscane.

In quegli stessi anni Settanta Di Pietro affronta anche il tema della riqualificazione delle mura cinquecentesche, investigato con la medesima acribia di ricerche ma soprattutto con l'attenzione al rapporto di natura architettonica che queste intrattengono sia con gli spalti e i vuoti all'interno della città antica, sia con la fascia antemurale di congiunzione con le nuove espansioni urbane. Una serie di fotografie, scattate come strumenti di lavoro proprio all'esterno delle mura, inquadrano criticamente vari episodi dei margini un tempo solcati dal fossato difensivo

relevance that goes far beyond the analysis of historical or cadastral sources, to include the complete survey of the building organisms, the photographic documentation extended to the architectural, constructive and decorative elements of cultural value, the comprehensive typological interpretation of the different phases of development and aggregation of the various parts, so as to represent, as faithfully as possible, the unique peculiarities of each individual architecture.

Whereas for Di Pietro the mediaeval city represents a true 'invention' when compared to previous civilisations, deriving its specificity from the fact of being a unitary organism that perfectly complies, in the conformation of its physical space, to a society that is hierarchically organised and largely stratified, which in turn results in settlements that are structured according to equally hierarchical principles, and articulated in differentiated residential types, on this occasion he seems to wish to test his own theoretical convictions. In the Plan for the Historic Centre, in fact, he develops a specific criterion for interpreting the mediaeval organism based precisely on "the identification of the differentiated typological layouts and the peculiar stratification of residences"<sup>11</sup>, in other words, on a specific, detailed analysis of architectural types, to be understood in the broadest sense. Thus the research involved the entire corpus of the walled village, from the aristocratic palaces to the small terraced houses that characterise the 14th-century expansion, as documented in the abundant archival material that preserves, among the various papers of the preliminary works, the set of small survey cards regarding basic building, hand-drafted by Di Pietro, where the essential information concerning each architectural structure is graphically noted, street by street: dimensions, appearance and height of the facades, position of openings and stairs, and planimetric layout.

The town of Sansepolcro is in this respect an exemplary case: its marginal status in both geographical and historical terms, in relation to the major political and economic centres, not only of Tuscany but also of the neighbouring regions – a condition shared, at a larger scale, by the entire Valtiberina – determined its original evolution, which was characterised, throughout the whole of its ancient centre, by the combination and alternation of stately residences with those pertaining to the middle or working classes, and at the same time has entailed the permanence of traditional architectural forms that have been preserved almost intact through the centuries.

This analysis does not have, as Di Pietro specifies in the plan report, "a descriptive or academic character. On the contrary, it is intended as a necessary tool, as a sort of 'instructions for use'<sup>12</sup>, to be read in an operational key, indispensable to approach contemporary architectural design in such a rich context, dense with historical layers. At the same time, only in this way does Sansepolcro, the small 'capital city,' which owes its specificity to the homogeneous nature of its building fabric, in which the architectural singularities of churches, convents, towers and palaces are concealed in the alignments of the ancient blocks, manifest its character and diversity when compared to most of the small and medium-sized Tuscan towns.

Still in the Seventies, Di Pietro also addressed the theme of the renovation of the 16th-century walls, which he studied with the same precision, but above all focusing on the architectural relationship that they establish both with the bastions and voids within the ancient town and with the strip prior to the walls which connects with the new urban expansion. A series of photographs, taken in support of the work just outside the walls, frame various sections of the margins which were once traversed by the city's defensive moat: Sangallo's bastion of the Fortress, which emerges



pp. 178-179

*Veduta della valle del Tevere: in primo piano Sansepolcro, sullo sfondo Anghiari, sec. XVII, A.S.F., Università di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche (BST) – Archivi di Architettura, Fondo Gian Franco Di Pietro, Faldone 99*  
*G.F. Di Pietro, veduta della pianura del Tevere, anni '60*

p. 181

*G.F. Di Pietro, casa colonica in località I Monti presso Anghiari, anni '60*

pp. 184-185

*G.F. Di Pietro, Sansepolcro, via del Forno da via XX Settembre, anni '60.*  
*G.F. Di Pietro, Sansepolcro, cartoncini di rilievo del tessuto edilizio minore, cm 10x15 ca., Università di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche (BST) – Archivi di Architettura, Fondo Gian Franco Di Pietro, Faldone 100*

pp. 186-187

*G.F. Di Pietro, Sansepolcro, cinta muraria: varco presso Piazza degli Osservanti; bastione nord-ovest troncato in occasione della rettifica della via Tiberina; Fortezza, bastione della Noce di Giuliano da Sangallo; baluardo sud presso la Porta del Ponte, Università di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche (BST) – Archivi di Architettura, Fondo Gian Franco Di Pietro, Faldone 108*

Via S. Gimignano 15 63/548/218

Schiera  
Corpo doppio L

63

Via G. Pisanino 19 41/712/52

16

Via della Fortezza 16 62/528/201

in linea

92

Via G. Pisanino 30 39/694/33  
e 36 39/696/32

3 finestr

5 finestr

B

D

67

69

Via della Fratellanza 3 66/583/136  
con gli finestr  
CASA/PALAZZO

66

Via della Fortezza 42-44 56/4/82

Casa a schiera (2 moduli) post 1820  
verso la linea

Raddoppio laterale  
(unitaria)  
non fusione?

unico alloggiato  
scala un disinquinato

4

66

Via del Forno 7 78/175/200

78

13

Via Agnelli 112-114 11/180/157

Casa a schiera  
finita in ferro

15

5a

1.5

6

7

1.5

1.2

48

Via del Forno 41-43 58/25/63

Casa in linea (aggregazione 1973)

Forse corpo laterale?  
2 volti:  
1. nuovo  
2. casa in linea

1 alloggiato  
(Scala disinquinata  
anche se non lo è  
attualmente)

Prospetto attuale  
(Fronte parzialmente  
integrato)

77



della città: il bastione sangallesco della Fortezza affiorante tra la vegetazione dei contrafforti, i varchi con l'aspetto domestico e quasi rurale delle costruzioni, i 'presentimenti' architettonici dei segnali verticali dei campanili, fino all'insensata 'mutilazione' del bastione nord-ovest. In questo lavoro la maggiore attenzione è rivolta non tanto a definire le norme d'uso della fascia esterna alle mura, quanto all'individuazione di ambiti di particolare importanza, per i quali viene disegnato un vero e proprio progetto di massima, una prefigurazione volumetrica e formale di nuovi possibili inserti architettonici tali da garantire, nei lineamenti essenziali, i risultati spaziali obbligatoriamente da conseguire. La convinzione di Di Pietro è che l'atto della pianificazione debba contenere, insieme a regole di organizzazione dello spazio, anche precisi strumenti di indirizzo e riferimento progettuale, capaci di orientare il senso, l'immagine, la figura dell'architettura nel rapporto con la città, e solo in un secondo momento si possa «riportare a livello dei contenuti normativi le elaborazioni essenziali maturate in un approccio di natura architettonica»<sup>13</sup>. Una visione 'da architetto', quale Di Pietro ha sempre ribadito essere la sua vocazione, prima dell'incontro con Detti, che gli ha consentito fondamentali esperienze di ricerca e di progettazione in ambito urbanistico. Un atteggiamento dove l'occhio dell'urbanista si alimenta positivamente di una visione di sensibilità architettonica e che, rovesciando i termini, sembra informare proprio le sue migliori realizzazioni di architettura come, per citarne solo alcune, i quartieri di Rovezzano (1963-65 e 1985) e il complesso di Compiobbi (1984-87) presso Firenze.

Ancora in anni più recenti, in occasione del Piano Territoriale di Coordinamento della Provincia di Arezzo (2000) il territorio viene riguardato attraverso la lente della sua 'essenza culturale':

among the vegetation of the buttresses, the openings with the domestic and almost rural appearance of the buildings, the architectural 'presentiments' of the vertical signs of the belfries, and finally the senseless 'mutilation' of the north-west bastion. In this work, great attention is given not only to defining the usage regulations for the strip outside the walls, but also, and especially, to identifying areas of particular importance, for which a real preliminary plan is drawn, a volumetric and formal prefiguration of possible new architectural insertions that will ensure, in its essential features, the spatial results that must necessarily be achieved. Di Pietro's belief is that the act of planning must contain, along with rules for the organisation of space, also precise design orientation and reference tools, capable of guiding the sense, the image, and the figure of architecture in their relationship with the city, and only at a later stage can "the essential processes matured through an architectural approach be brought back to the level of regulatory content"<sup>13</sup>. An 'architect's' perspective, which Di Pietro always insisted was his vocation, prior to his association with Detti, which provided fundamental research and design experiences in urban planning. An approach in which the urban planner's eye is positively enriched by a vision of architectural sensibility and that, reversing the terms, seems to influence precisely his best architectural achievements such as, among others, the Rovezzano neighbourhoods (1963-65 and 1985) and the Compiobbi complex (1984-87) in Florence.

Still more recently, on the occasion of the Territorial Coordination Plan of the Province of Arezzo (2000), the territory is seen through the lens of its 'cultural essence': "the landscape", in the specific sense of the identity of each place, writes Di Pietro in the introduction to the Report, is "the only scaffolding that subsists, [...] it is the recognisable place, the dwelling, the great common home,



il paesaggio, nel senso identitario specifico di ciascun luogo, scrive Di Pietro proprio nell'incipit della Relazione, è «l'unica impalcatura che sussiste, [...] è il luogo riconoscibile, la dimora, la grande casa comune, là dove si torna e ci si riconosce, la fonte del senso di appartenenza»<sup>14</sup>.

Gli interventi progettati e realizzati nella Valtiberina, nel tempo divenuta luogo di affezione, disegnano una geografia di predilezioni, quasi un autoritratto di Di Pietro, che fa venire in mente il famoso scritto di Borges dove si narra che un uomo, dopo una vita trascorsa a popolare lo spazio delle più svariate immagini si accorge che «quel paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto»<sup>15</sup>.

the place where one returns and recognises oneself, the source of the sense of belonging”<sup>14</sup>.

The interventions designed and carried out in the Valtiberina, which over time had become for him a place of affective ties, draw a geography of predilections, almost a self-portrait of Di Pietro, which brings to mind Borges' famous writing where he tells the story of a man who, after a life spent filling space with countless varying images realises that “that patient labyrinth of lines traces the image of his own face”<sup>15</sup>.

Translation by Luis Gatt

<sup>1</sup> G.F. Di Pietro, G. Fanelli, *La Valle Tiberina toscana*, EPT Provincia di Arezzo, Firenze 1973.

<sup>2</sup> A. Benedetti, *La società*, in G. Biffoli, G. Ferrara, *La casa colonica in Toscana*, Vallecchi, Firenze 1966, pp. 7 e 10.

<sup>3</sup> Le considerazioni prive di indicazione bibliografica sono state esposte da Di Pietro nel corso di una serie di colloqui registrati nell'estate 2005, nell'ambito del mio Dottorato di Ricerca.

<sup>4</sup> G.F. Di Pietro, *Le strutture territoriali*, in G.F. Di Pietro, G. Fanelli, *La Valle Tiberina toscana*, cit., p. XX.

<sup>5</sup> H. Cartier-Bresson, *L'istante decisivo*, (Parigi, 1952), in Id., *L'immaginario dal vero*, Abscondita, Milano 2005, p. 20.

<sup>6</sup> G.F. Di Pietro, *Le strutture territoriali*, cit., p. XXXIII.

<sup>7</sup> L. Gambi, *Critica ai concetti geografici di paesaggio umano*, in Id., *Una geografia per la storia*, Torino 1973, p. 168.

<sup>8</sup> G.F. Di Pietro, *Le strutture territoriali*, cit. p. XXXIV.

<sup>9</sup> C. Brandi, *Visita a Burri*, in Id., *Terre d'Italia*, Editori Riuniti, Roma 1991, p. 302.

<sup>10</sup> G.F. Di Pietro, *Sansepolcro*, scheda, in E. Detti, G.F. Di Pietro, G. Fanelli, *Città murate e sviluppo contemporaneo, 42 centri della Toscana*, CISCUC, Lucca 1968, p. 337.

<sup>11</sup> G.F. Di Pietro, *Gli insediamenti e gli assetti territoriali medievali in Toscana. Ipotesi per una classificazione*, in E. Detti, G.F. Di Pietro, G. Fanelli, *Città murate e sviluppo contemporaneo*, 42 centri della Toscana, cit., p. 17.

<sup>12</sup> G. F. Di Pietro, *Variante al P.R.G. del Centro Storico di Sansepolcro – Relazione*, p. 264, Fondo G.F. Di Pietro, Faldone 116.

<sup>13</sup> G.F. Di Pietro, *Minuta di relazione manoscritta per la Variante della fascia intorno alle mura di Sansepolcro*, Fondo G.F. Di Pietro, Faldone 103.

<sup>14</sup> G.F. Di Pietro, *PTCP di Arezzo – Relazione*, p. 1, Fondo G.F. Di Pietro, Faldone 183.

<sup>15</sup> J.L. Borges, *Epilogo*, in Id., *L'Artefice*, Adelphi, Milano 1999, p. 197.

<sup>1</sup> G.F. Di Pietro, G. Fanelli, *La Valle Tiberina toscana*, EPT Provincia di Arezzo, Firenze 1973.

<sup>2</sup> A. Benedetti, *La società*, in G. Biffoli, G. Ferrara, *La casa colonica in Toscana*, Vallecchi, Firenze 1966, pp. 7 e 10.

<sup>3</sup> The considerations without bibliographic reference were made by Di Pietro during a series of interviews recorded during the summer of 2005, as part of my Ph.D. research.

<sup>4</sup> G.F. Di Pietro, *Le strutture territoriali*, in G.F. Di Pietro, G. Fanelli, *La Valle Tiberina toscana*, Op. cit., p. XX.

<sup>5</sup> H. Cartier-Bresson, *L'istante decisivo*, (Paris, 1952), in Id., *L'immaginario dal vero*, Abscondita, Milano 2005, p. 20.

<sup>6</sup> G.F. Di Pietro, *Le strutture territoriali*, Op. cit., p. XXXIII.

<sup>7</sup> L. Gambi, *Critica ai concetti geografici di paesaggio umano*, in Id., *Una geografia per la storia*, Turin 1973, p. 168.

<sup>8</sup> G.F. Di Pietro, *Le strutture territoriali*, Op. cit., p. XXXIV.

<sup>9</sup> C. Brandi, *Visita a Burri*, in Id., *Terre d'Italia*, Editori Riuniti, Roma 1991, p. 302.

<sup>10</sup> G.F. Di Pietro, *Sansepolcro*, inset, in E. Detti, G.F. Di Pietro, G. Fanelli, *Città murate e sviluppo contemporaneo, 42 centri della Toscana*, CISCUC, Lucca 1968, p. 337.

<sup>11</sup> G.F. Di Pietro, *Gli insediamenti e gli assetti territoriali medievali in Toscana. Ipotesi per una classificazione*, in E. Detti, G.F. Di Pietro, G. Fanelli, Op. cit., p. 17.

<sup>12</sup> G.F. Di Pietro, *Variante al P.R.G. del Centro Storico di Sansepolcro – Relazione*, p. 264, Fondo G.F. Di Pietro, Faldone 116.

<sup>13</sup> G.F. Di Pietro, *Minuta di relazione manoscritta per la Variante della fascia intorno alle mura di Sansepolcro*, Fondo G.F. Di Pietro, Faldone 103.

<sup>14</sup> G.F. Di Pietro, *PTCP di Arezzo – Relazione*, p. 1, Fondo G.F. Di Pietro, Faldone 183.

<sup>15</sup> J.L. Borges, *Epilogo*, in Id., *L'Artefice*, Adelphi, Milano 1999, p. 197.

Kiefer's *Venice Cycle* is the third act in an eternal re-writing of the Doge's Palace in Venice. Conceived and proportioned for the Sala dello Scrutinio, the place where doges were elected, it is a magnificent "Venetian solstice", a pause in the sun's path to capture the suspension of space and time within the vortex of history.

## Terzo Atto a Palazzo Ducale: il *Venice Cycle* di Anselm Kiefer Third Act at the Doge's Palace: Anselm Kiefer's *Venice Cycle*

*Maria Grazia Eccheli*

«Frammenti di un diario»: questa la risposta di Kiefer a Gabriella Belli che gli chiedeva uno scritto sulla sua mostra a Palazzo Ducale. Un diario che incrocia e trova corrispondenze nella storia di Venezia e nella seconda parte del goethiano *Faust*: il vecchio Faust strappa la terra al mare, mentre i Veneziani hanno costruito sul mare... e ancora: la Venezia sospesa tra oriente e occidente mentre Elena va declinando mondi mitologici indecisi tra il nordico e il greco.

Così come nella scena di Elena, spazi e tempi si compenetrano, così nella Venezia vuota, l'attimo, diventa eternità. Il tempo non vincola il poeta, il pittore; egli, come Elena, è senza tempo [...]. Nella notte di Valpurga del *Faust II*, in un affollatissimo ballo in maschera, appaiono tutte le possibili figure dei tempi più disparati della mitologia. In questo, non c'è dramma nel senso classico, ma soltanto parti; nessuna successione causale, ma soltanto strutture che interagiscono. Viene creato un mondo nel mondo. Dunque non riprodurrò la storia di Venezia cronologicamente, bensì come simultaneità: la simultaneità di un qualcosa e del nulla.

Kiefer dentro il Palazzo Ducale, dove architetti, pittori, scultori – i più grandi – hanno costruito e raccontato la magnificenza della Serenissima. Il Palazzo/Città, «lo sforzo più alto della sua immaginazione» (scrive Ruskin): la stratificazione della sua storia è 'scritta' nelle pietre e sulle pietre la millenaria vita politica e artistica della Repubblica. Il corpo della città, luogo di fasti e ceneri, di fuoco e di rinascita.

L'opera di Kiefer *Venice Cycle* è pensata e misurata per la Sala dello Scrutinio: il luogo deputato all'elezione dei dogi; la sala che aveva ospitato la biblioteca del cardinale Bessarione,

"Fragments of a diary": this was Kiefer's answer to Gabriella Belli when she asked him for a written piece about his exhibition at the Doge's Palace. A diary that finds both cross-references and correspondences with the history of Venice and the second part of Goethe's *Faust*: old Faust reclaims land from the sea, while the Venetians build on the sea... and again: Venice suspended between Orient and the West while Helen inflects mythological worlds hovering between the Nordic and the Greek.

As spaces and times interpenetrate in Helen's scene, so does the moment, in the empty Venice, become eternity. Time does not bind the poet, the painter; he, like Helen, is timeless [...]. During the night of Walpurgis in the second part of the *Faust*, in a crowded masquerade ball, all the possible figures from the most disparate mythological times appear. There is in this no drama in the classical sense, but only parts; no causal succession of events, but only interacting structures. A world within a world is thus created. So I will not reproduce the history of Venice chronologically, but rather as simultaneity: the simultaneity of something and of nothing.

Kiefer inside the Doge's Palace, where architects, painters, sculptors – the greatest – built and narrated the magnificence of the Serenissima. The Palace/City, "the highest effort of his imagination" (wrote Ruskin): the layers of its history, the millenary political and artistic life of the Republic, are 'written' in the stones and on the stones. The body of the city, a place of both splendour and ashes, of fire and rebirth.

Kiefer's work *Venice Cycle* is conceived and proportioned for the Sala dello Scrutinio, the place where doges were elected, the room which had housed Cardinal Bessarione's library,



di luce

prima di essere custodita nella sansoviniana Marciana. Concordava Gabriella Belli con la soprintendente Emanuela Carpani:

È necessaria una scelta coraggiosa nel presentare la proposta della mostra di opere di Kiefer, espressamente pensate per questo luogo. Opere che non avrebbero avuto senso altrove: esse prendono significato proprio nello stare qui, nel sovrapporsi – temporaneamente – ai dipinti del palinsesto decorativo del salone e nel mettersi in dialogo con i valori anche simbolici dello stesso.

I nuovi teleri si sovrapporranno, quindi, ai dipinti che hanno sostituito quelli perduti nell'apocalittico incendio del 1577: teleri che, per volere dei dogi, hanno riscritto i medesimi temi iconografici: così, il *Giudizio Universale* di Jacopo Tintoretto venne riscritto da Palma il Giovane; quello della *Battaglia di Lepanto*, da Andrea Vicentino.

La Sala dello Scrutinio, sospesa tra il cortile e la piazzetta San Marco, rinserrata nell'impensabile muratura che incombe sul piano delle logge, laddove l'iterarsi di colonne, di archi trilobati e quadrilobi, hanno reso filigrana la pietra. Secondo John Ruskin il modo di decorare gli spazi fra un arco e l'altro, «venne risolto d'acchito, e una volta per tutte, dal costruttore del Palazzo Ducale che, ispirandosi ai trafori di luce dell'abside dei Frari – disegnò quella stupenda sequenza di archi che, da allora in poi, divenne, il definitivo modello di ogni costruzione d'una certa importanza in Venezia». La preziosa loggia è sorretta da un portico ad archi incrociati, scanditi dagli scultorei capitelli – ossessivamente numerati e descritti, in ogni loro forma e significato da John Ruskin. Una colonna, di diverso spessore (fatta eccezione della pietra angolare) da quelle che compongono la successione dei portici sulla laguna, demarca l'attacco della Sala dello Scrutinio con la Sala del Maggior Consiglio; segna l'addizione voluta dal doge Francesco Foscari in fregio alla piazzetta San Marco.

Attraversare il Palazzo/Città, per raggiungere la *Venice Cycle* di Kiefer, costituisce una vera esperienza maieutica: il camminare tra pareti che trasudano storia e magnificenza e potere, si trasforma nel passaggio di una architettura, ricca di ricami e di riflessi argentei, in cui la decorazione bizantina coesiste con la sagoma gotica dell'arco e con la semplicità degli archi gotici puri: uno dei fenomeni più notevoli nella storia dell'arte veneziana. La sansoviniana Scala D'oro, sospesa sul loggiato, conduce verso Oriente a l'abitare del Doge. L'ultima rampa sbarca al sovrastante piano della Sala del Collegio, del Senato e del Consiglio dei Dieci... si cammina tra toni cupi e d'oro, tra cicli mitologici e allegorici, tra il Tintoretto e il Veronese.

Vi si narra anche della presenza del Palladio che limita la propria *inventio* a lignei arredi fissi. È noto che Palladio, dopo l'apocalittico incendio, invano presenta alla commissione incaricata della ricostruzione e del restauro, il suo progetto. Il fantasma del Palladio si aggira nel dipinto di Andrea Vicentino dove l'unicità della architettura – declinata nella romanità dei suoi stili – si traduce in un bianco apparato scenografico: un arco trionfale ligneo prelude a una facciata colonnata a ordini sovrapposti. La Scala d'Oro, verso Occidente, introduce alle sale del Maggior Consiglio e dello Scrutinio: sono le sale più grandi e le uniche a doppia altezza. La vista sul paesaggio lagunare, quella vista sull'infinito che si contempla dal piano delle logge, pare preclusa in favore di un interminabile racconto iconografico intriso di sacro e profano, di religione e mito.

Una infinita saga interrotta dalla saletta della Quarantia Civil Vecchia, una pausa a cui viene demandata l'iniziazione a un nuovo ciclo. Sette pannelli, incernierati e sorretti da rotelle, disegnano il frammento di un cerchio: quasi una abside, sulla

before it was moved to Sansovino's Biblioteca Marciana. Gabriella Belli agreed with superintendent Emanuela Carpani:

A courageous decision is necessary when presenting the proposed exhibition of artworks by Kiefer, expressly conceived for this place. Works that would not have made sense elsewhere: their meaning is derived precisely from the fact of being here, from their temporary superimposition onto the paintings of the hall's decorative system and from their placement in dialogue with its symbolic values.

The new canvases will be thus superimposed onto the paintings that replaced those that were lost during the apocalyptic fire of 1577: canvases which, at the doges' request, reproduced the same iconographic themes: thus, Jacopo Tintoretto's *Last Judgment* was repainted by Palma il Giovane; that of the *Battle of Lepanto*, by Andrea Vicentino.

The Sala dello Scrutinio, standing between the courtyard and the Piazzetta San Marco, entrenched in the unthinkable masonry that hangs over the plane of the loggias, where the repetition of columns, of three-foiled and quadrilobed arches, have made filigree out of stone. According to John Ruskin, the way of decorating the spaces between one arch and the next, "was solved abruptly, and once and for all, by the builder of the Doge's Palace who, inspired by the fretwork of light of the Frari apse - designed that wonderful sequence of arches which, from then on, became, the definitive model for every important building in Venice". The precious loggia is supported by a portico of crossed arches, punctuated by the sculptural capitals – obsessively numbered and described, in all their forms and meanings, by John Ruskin. A column, different in thickness (with the exception of the cornerstone) from those that compose the succession of porticoes over the lagoon, marks the connection of the Sala dello Scrutinio with the Sala del Maggior Consiglio; signaling the extension ordered by Doge Francesco Foscari as decoration to the Piazzetta San Marco.

Traversing the Palace/City, to reach Kiefer's Venice Cycle, constitutes a true maieutic experience: walking between walls that exude history and magnificence and power, is transformed into the passage of an architecture, abounding in lacework and silvery reflections, in which Byzantine decoration coexists with the Gothic outline of the arch and the simplicity of pure Gothic arches: one of the most remarkable features in the history of Venetian art.

Sansovino's Scala D'oro, suspended over the loggia, leads toward the Orient in the direction of the Doge's dwelling. The last step reaches the floor above which houses the Sala del Collegio, the Sala del Senato and the Sala del Consiglio dei Dieci... one walks between dark and golden hues, between mythological and allegorical cycles, between the works of Tintoretto and Veronese.

The walk also narrates Palladio's presence, who limited his inventio to fixed wooden furnishings. It is well known that Palladio, after the apocalyptic fire, presented his project in vain to the commission in charge of reconstruction and restoration. The ghost of Palladio wanders in Andrea Vicentino's painting, where the uniqueness of the architecture - depicted in its Roman stylistic features - is translated into a white stage: a wooden triumphal arch stands before a columned façade with superimposed orders.

The Scala d'Oro, facing west, introduces the halls of the Maggior Consiglio and of the Scrutinio: these are the largest and the only double-height rooms. The view of the lagoon, that panorama of infinity contemplated from the level of the loggias, seems to be impeded in favour of an endless iconographic tale that is imbued with the sacred and the profane, with religion and myth.

An endless saga interrupted by the hall of the Quarantia Civil Vecchia, a pause to which the initiation of a new cycle is entrusted. Seven panels, hinged and supported by casters, form the fragment of a circle: almost an apse, on which a childish writing an-

quale una scrittura infantile annuncia: «Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce», parole di Andrea Emo che – alchimia delle parole – s'imprimono su bianche pennellate. Sopra, cieli dorati squarciati da plumbee nuvole, al di sotto, la scrittura, quale pietra filosofale a interrompere prospettive di pali (briccole?) cauterizzati. Sulla pittura, che sa di cenere e/o di acqua malata, aggettanti sculture, sopravvissuti libri intrisi di polvere, fuliggine e fumo, memorie che affiorano dal fuoco, dalla distruzione.

Nella Sala dello Scrutinio, le finestre sono velate e cancellano la vista sul cortile e sulla piazzetta San Marco. Il bianco accecante degli astratti quadri illumina la struttura di cantinelle, l'antica tecnica usata in scenografia: abilmente assemblate, le aste compongono una 'quinta' che si stacca dagli antichi teleri: li maschera, li protegge e li tramuta nella messa in scena di Kiefer. Le tele grandi sono otto, sei le piccole poste sopra porte e finestre. La Sala dello Scrutinio (53 x 25 m) era stata ricostruita da Kiefer ridotta alle dimensioni 42x16 m, tenendo conto dell'intervallo delle cantinelle tra l'antico e il nuovo, nel suo atelier/studio a Barjac, nei pressi di Avignone: un modello della sala a scala reale su cui l'artista ha misurato le nuove tele, creato stratificazioni di memorie, impresso una storia nelle storie.

Le tele (di diversa larghezza) raggiungono l'altezza di otto metri e cinquanta, e si fermano sotto il fregio scandito dai ritratti dei dogi, a completamento di quello del Maggior Consiglio restaurati e reinventati dopo il fuoco da Domenico Tintoretto.

Il soffitto, realizzato da Cristoforo Sorte, rammenta il primo atto scenografico: il disegno geometrico che, compartito in cornici, veniva affidato a intagliatori e doratori, poi agganciato alle capriate con chiodi e viti tiranti da abili carpentieri e falegnami. Eccessi dorati accolgono dipinti su fondo nero e paiono non disdegnare di partecipare all'apparato scenografico, ideato con nuove ma anche arcaiche tecniche da Kiefer: emulsione, acrilico, olio gommalacca, piombo, filo metallico, legno cauterizzato, tessuti e terra, terra e paglia, acciai, resina, carta cerata, carbone, scarpe e foglia d'oro: «uso l'oro per motivi diversi. Una volta è l'oro di Venezia. Poi l'oro originale del soffitto».

Una astratta linea percorre tutta l'opera: una frattura geologica, un confine tra narrazione e acque malate. Onde schiumose, nervose, tormentate, e isole acquitrinose e fango cretato concorrono a disegnare un orizzonte, un limite che sembra parafrasare quell'assenza di narrazione tra il pavimento e l'imposta degli (occultati) antichi teleri.

Sopra quell'orizzonte di acque tormentate, la Venezia immaginifica di Kiefer è senza un inizio, è senza una fine. Il suo sguardo si pone fuori dal tempo: scava nei vasti territori della memoria e guarda il passato come pensiero. Fa incontrare un tempo con l'eterno presente.

La sua opera pare modellata da scelte chirurgiche, archeologiche. La sua poetica è nel frammento, nei lacerti, nei solchi tracciati da altri. Qualcosa che ha che fare con schegge del passato sovrapposte a immagini di presente/futuro.

Ci sono assenze e icone nel quadro dorato (lungo 9.50 m) che copre e sfida *Il giudizio finale* di Palma il Giovane: fissata nelle barene, una scala accidentata si stacca dalla tela e sale fino a bucare il cielo. Nel sogno di Giacobbe: «una scala poggiava sulla terra, mentre la sua cima raggiungeva il cielo; ed ecco, gli angeli di Dio salivano e scendevano su di essa» (Gen. 28, 10-12). Scarpe e indumenti in caduta libera verso terre acquitrinose. Ai lati, sopra le porte, eleganti figure alate completano il sogno. Non lontana, nella Scuola Grande di San Rocco, la scala di Giacobbe abitata dagli Angeli di Jacopo Tintoretto.

Su una tela (660 cm), grigia come gli spettri di cenere sui muri

nounces: "These writings, when they are burned, will finally give off some light", words by Andrea Emo which – alchemy of words – are inscribed with white brushstrokes. Above, golden skies torn by leaden clouds; below, writing, like a philosopher's stone to obstruct views of cauterised poles (scraps?). On the painting, which has a hint of ash and/or sick water, protruding sculptures, books that have survived caked in dust, soot and smoke, memories emerging from fire, from destruction.

In the Sala dello Scrutinio, the windows are veiled and block out the view of the courtyard and of the Piazzetta San Marco. The blinding white of the abstract paintings illuminates the structure of the cantinelle, the ancient wooden slat technique used in set design: skilfully assembled, the poles make up a 'backdrop' that detaches itself from the ancient canvases: it conceals, protects and transforms them into Kiefer's *mise en scène*. There are eight large canvases, as well as six small ones placed over doors and windows. The Sala dello Scrutinio (53 x 25 m) had been reconstructed by Kiefer in his workshop/studio in Barjac, near Avignon, reducing it to 42x16 m, taking into account the interval of the cantinelle between the old and the new: a full-scale model of the hall against which the artist measured the new canvases, created layers of memories, and imprinted a story onto the stories.

The canvases (of varying widths) reach a height of eight and a half metres and stop below the frieze punctuated by portraits of the doges, which complements that of the Sala del Maggior Consiglio, that had been restored and reinvented after the fire by Domenico Tintoretto.

The ceiling, designed by Cristoforo Sorte, recalls the first scenic act: the geometric design that, divided into frames, was then entrusted to engravers and gilders, and finally attached to the trusses with nails and screws by skilled carpenters and woodworkers. An excessive gilding receives the paintings on a black background, and seems not to mind participating in the scenic apparatus, devised by Kiefer using new, but also archaic techniques: emulsion, acrylic, shellac oil, lead, wire, cauterised wood finishing, fabric and earth, earth and straw, steel, resins, waxed paper, charcoal, shoes and gold leaf: "I use gold for different reasons. Sometimes it is the gold of Venice. Others it is the original gold from the ceiling".

An abstract line runs throughout the piece: a geological fracture, a boundary between narrative and sick waters. Foamy, rippling, tormented waves, swampy islands and cracked mud combine to design a horizon, a boundary that seems to paraphrase that absence of narrative between the floor and the arrangement of the (concealed) ancient canvases.

Above this horizon of tormented waters, Kiefer's imagined Venice has no beginning, no end. His gaze lies outside time: it burrows into the vast territories of memory and looks at the past as Thought. It brings together a specific time with the eternal present. His work seems to be modelled by surgical, archaeological choices. His poetics lies in the fragment, in the lacerations, in the grooves made by others. Something that has to do with splinters of the past being superimposed onto images of the present/future. There are absences and icons in the gilded painting (9.50 m long) that both covers and challenges Palma il Giovane's *Last Judgment*: anchored to sandbars, a rickety ladder detaches itself from the canvas and rises to pierce the sky. In Jacob's dream, "behold, a ladder was set up on the earth, and its top reached to heaven; and there the angels of God were ascending and descending on it" (Gen. 28, 10-12). Shoes and clothing in free fall to swampy ground. On the sides, above the doors, elegant winged figures complete the dream. Not far away, at the Scuola Grande di San Rocco, is Jacob's Ladder inhabited by Angels, as depicted by Jacopo Tintoretto.

On a canvas (660 cm) as grey as the ashen ghosts on the walls

di Hiroshima, compone e sovrappone forme, incastona icone e immagini scultoree: in zinco il Sarcofago scoperto e vuoto «ovviamente è stato ispirato da: *Messa in salvo del corpo di San Marco* di Tintoretto, un quadro famoso in cui il corpo del santo viene trafugato»... intorno si aggirano lemuri grigi e intrecci di rami metallici a parafrasare la teoria delle stringhe (le vibrazioni delle quali danno origine sia alla materia che all'energia) e, ancora incisi, appena leggibili tratti a ricordare i mattoni con i quali è stata costruita la chiesa di San Marco.

In un continuo gioco di un passato futuribile, la processione dei carrelli della spesa colmi di vesti dorate e nere, narra dell'abbondanza della Serenissima: «oggi abbiamo a che fare con una globalizzazione oggettiva primitiva. Per questo ho collocato anche i carrelli della spesa e a ognuno ho applicato il nome di un doge su una targhetta di zinco [...], poi ho realizzato i miei personali carrelli della spesa; e adesso ce n'è uno con il carbone, uno con la paglia [...]. Sai, un artista è anche un bambino». Tempo e spazio accartocciati nella tela (lunga 15,20 m) attraversata al centro dalla facciata di Palazzo Ducale. Immagine frammentata da pennellate di fuoco, fumo e acqua; sopra in foglia d'oro, la bandiera con il Leone di San Marco, maestoso come quello di Vittore Carpaccio nella vicina abitazione del doge... Sotto l'orizzonte d'acqua, il *fil rouge* che attraversa l'intera opera, è interrotto, nascosto da una moltitudine di tute: uniformi di soldati o orde di turisti?

Kiefer muta i metalli in sostanza aurea, spiritualizza materiali arcaici e usa spatole gigantesche per sovrapporli e mescolarli con altre sostanze, incide le tele con la scure per distruggere e per rimodellare la propria visione. Una danza di materiali: stratificazioni d'oro e cumuli neri, parlano di cieli sospesi tra oriente e occidente, spesso squarciati dal piombo «che racchiude una scintilla di luce che sembra appartenere a un altro mondo». Il piombo è quasi ovunque, come nei sette palazzi celesti che abitano l'oscurità dell'Hangar Bicocca a rappresentare le rovine d'occidente, ma anche una possibile rinascita, dopo la seconda guerra mondiale. «Ho lavorato tanto sull'alchimia e c'è un quadro con del piombo che scorre verso il basso, come un'emanazione; poi nella laguna, che si trova nel mezzo, ed è disseminata di pozze di piombo». Collage, accumulo di strati geologici, catastrofi ecologiche nella laguna ma potrebbero essere altre immagini delocalizzate che per l'artista si sovrappongono: laguna ma anche i corsi d'acqua nei prati di Alvernia. È un quadro nero, il nero quintessenza tra i colori, il ritratto negato di Marino Falier. Nella contigua sala del Maggior Consiglio tra i ritratti dei dogi, un drappo nero ricorda il doge decapitato per crimini.

Nella Sala dello Scrutinio, il terzo ciclo di Kiefer è una messa in scena in un palcoscenico che trasuda storia: dentro quel sacro luogo, l'artista sa cogliere la magia dello spazio. E la sua arte pare ritornare eternamente all'origine.

È «un solstizio veneziano», una pausa del cammino del sole (scrive Salvatore Settis): «Catturati dall'intensità dell'invenzione ancor più che dalla monumentalità dell'esecuzione, ci chiediamo se sia un cosmico solstizio che abbiamo davanti, o la pausa inevitabile del nostro respiro individuale». Kiefer «cattura come fosse un solstizio, la fuggevole sospensione dello spazio e del tempo che nega e condensa il vortice della storia».

Sono parole di Anselm Kiefer, dove non si cita l'autore, estrapolate da: G. Belli, J. Sirén (a cura di), *Anselm Kiefer. Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce*, Marsilio arte, Venezia 2022; A. Kiefer, *L'arte sopravvivrà alle sue rovine*, Feltrinelli, Milano 2018. Letture: J. Ruskin, *Le Pietre di Venezia*, Mondadori, Milano 1982; L. Puppi (a cura di), *Palladio e Venezia*, Sansoni, Firenze 1982; G. Romanelli, *Palazzo Ducale a Venezia*, Skira, Milano 2011.

of Hiroshima, he composes and superimposes forms, embeds icons and sculptural images: in zinc the open and empty coffin, "obviously inspired by *The Removal of the Body of St. Mark*, by Tintoretto, a famous painting in which the saint's body is stolen"... around it grey lemurs wander and tangles of metallic branches pile up to paraphrase string theory (the vibrations of the strings in question give rise to both matter and energy) and barely legible engraved strokes that recall the bricks with which St. Mark's church was built.

In a continuous play with a futuristic past, the procession of shopping carts filled with golden and black robes speaks of the abundance of the Serenissima: "we are dealing today with a primitive objective globalisation. This is why I also placed the shopping carts, affixing to each one the name of a doge on a zinc plate [...], then I made my own personal shopping carts; so now there is one with coal, one with straw [...]. You know, an artist is also a child". Time and space crumpled on a canvas (15.20 m long), traversed through its centre by the facade of the Doge's Palace. An image fragmented by brushstrokes of fire, smoke and water; above it, in gold leaf, the flag with the Lion of St. Mark, as majestic as that of Vittore Carpaccio in the doge's rooms nearby... Below it the horizon of water, the common thread running through the entire work, is interrupted, concealed by a multitude of jumpsuits: soldiers' uniforms or hordes of tourists?

Kiefer transforms metals into golden substance, spiritualises archaic materials and uses gigantic spatulas to superimpose and mix them with other substances, carves canvases with a hatchet to both destroy and reshape his own vision. A dance of materials: layers of gold and black heaps tell of skies suspended between East and West, often torn apart by lead, "which encloses a spark of light that seems to belong to another world". Lead is almost everywhere, as in the seven celestial palaces that inhabit the darkness of Hangar Bicocca, representing the ruins of the West, but also its possible rebirth, after World War II. "I have worked a lot with alchemy, and there is a painting with lead flowing downward, like an emanation; then into the lagoon, which is in the middle, riddled with pools of lead". A collage, an accumulation of geological layers, of ecological catastrophes in the lagoon, yet it could also be other delocalised images which overlap for the artist: the lagoon, but also watercourses in the meadows of Auvergne.

The painting is black, which is the quintessential colour, it is the denied portrait of Marino Falier. In the adjoining Sala del Maggior Consiglio, among the portraits of doges, a black drape serves as a reminder of the doge which was beheaded for his crimes.

In the Sala dello Scrutinio, Kiefer's third cycle is a *mise en scène* on a stage that exudes history: within that sacred place, the artist is capable of capturing the magic of space. And his art seems to eternally return to the source.

It is "a Venetian solstice", a pause in the path of the sun (writes Salvatore Settis): "Enthralled by the intensity of the invention even more than by the monumental nature of the execution, we wonder if it is a cosmic solstice before us, or the inevitable pause in our own individual breathing". Kiefer "captures like a solstice, the fleeting suspension of space and time that negates and condenses the vortex of history".

*Translation by Luis Gatt*

These are words by Anselm Kiefer, in which the author is not quoted, taken from: G. Belli, J. Sirén (eds.), *Anselm Kiefer. Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce*, Marsilio arte, Venice 2022; A. Kiefer, *L'arte sopravvivrà alle sue rovine*, Feltrinelli, Milan 2018. Suggested reading: J. Ruskin, *Le Pietre di Venezia*, Mondadori, Milan 1982; L. Puppi (ed.), *Palladio e Venezia*, Sansoni, Florence 1982; G. Romanelli, *Palazzo Ducale a Venezia*, Skira, Milan 2011.

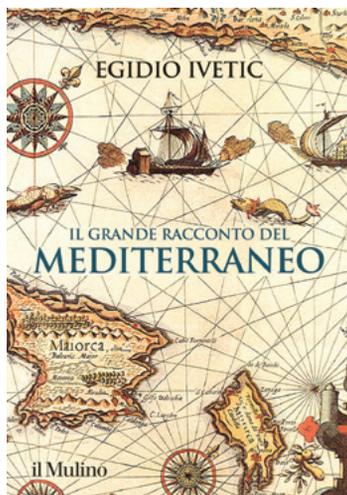












# letture

**Egidio Ivetic**  
*Il grande racconto del Mediterraneo*  
Il Mulino, Bologna, 2022  
ISBN 9788815299970

Egidio Ivetic, professore di Storia moderna, Storia dell'Europa orientale e Storia del Mediterraneo presso l'Università di Padova, presenta questo suo ultimo saggio sotto la forma di un viaggio: un itinerario strutturato in dieci capitoli attraverso le culture e le civiltà che hanno abitato le terre affacciate su questo «mare perfetto», uno spazio indagato attraverso le arti, i costumi, le vicende che nel tempo si sono qui cumulate: «il Mediterraneo è il punto mediano di un unico continente afro-euro-asiatico, l'epicentro della grande storia che qui transita e da qui scaturisce». Se nella filosofia hegeliana il Mediterraneo è l'asse che determina la storia europea, il passaggio da Levante verso Ponente, il libro-percorso di Ivetic segue il perimetro di questa «pianura fluida» poiché «la storia del Mediterraneo è [la] storia dei suoi litorali, porti, isole e penisole, e poi delle diverse genti e civiltà». A partire quindi dalla sua geografia, «il periplo» principia dallo Stretto di Gibilterra toccando le coste e le regioni che hanno costruito il paesaggio mediterraneo, fatto di «cipressi, vigneti, olivi e fichi» sempre in felice rapporto con le architetture e i sedimenti delle civiltà passate. La ricerca di Ivetic mette in rilievo la relazione profonda e continua tra il mare e i popoli che lo hanno navigato. «Il rosso, la porpora, è il colore che ha unito le sponde estreme del Mediterraneo», espressione che rimanda al mondo Fenicio. Dalle origini preistoriche, passando per la Grecia classica, l'impero romano e bizantino, la civiltà islamica ed ebraica, sino ai conflitti mondiali del Novecento, l'autore segue gli eventi che hanno definito l'identità del *Mare Nostrum* rinvenendo i molteplici modi del suo 'uso': per millenni prezioso mezzo per lo scambio e il commercio, oggetto di sovranità nazionale e studi scientifici durante l'Ottocento, ideale romantico e meta per artisti e letterati e infine risorsa soggetta allo sfruttamento in epoca recente. Il ricco apparato iconografico che accompagna le pagine – dai ritagli di *Caccia al ladro* (Alfred Hitchcock, 1955), ai manufatti, alle pitture, alle cartografie – si offre come patrimonio vivo che assieme alle innumerevoli mitologie dà costruito a quel «Mediterraneo immaginario» fulcro dell'argomentare iveticiano e di una sua visione futura di questo mare remoto: «il Mediterraneo già da oggi è il museo necessario».

Valerio Cerri

**Teresa Cunha Ferreira, Luís Martinho Urbano**  
*No Place is Deserted*  
**Ávaro Siza**  
*Ocean Swimming Pool (1960-2021)*  
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto 2022  
ISBN 9789723619317

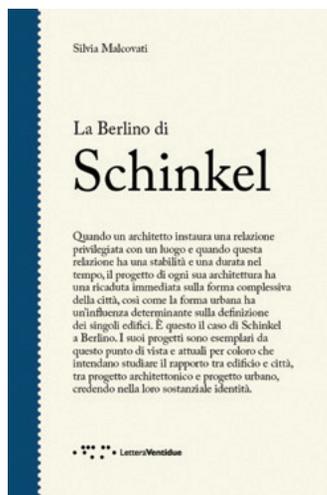
«Nelle prime maree primaverili l'oceano portò via un pezzo di muro, correggendo ciò che non andava bene», ammette Siza. Tra le prime pagine di *No place is deserted*, di Teresa Cunha Ferreira e Luís Martinho Urbano, si scopre che forse la principale preoccupazione del maestro portoghese, nei lunghi anni durante i quali collabora con il paesaggio della costa nord di Porto per la costruzione della *Piscina de Marés*, era semplicemente «scoprire cosa fosse disponibile e pronto a ricevere una geometria», con una certa fiducia, di fondo, che il mare avrebbe eventualmente portato via «o que não é essencial».

Il volume, catalogo dell'omonima mostra tenutasi presso la Facoltà di Architettura di Porto lo scorso anno, celebra sei decenni di progetti per il celebre complesso balneare, proponendo, insieme ad inedite serie di disegni e fotografie, una narrazione critica dei processi di progettazione, costruzione e conservazione dell'opera. La *Piscina de Leça da Palmeira* non è infatti stata progettata in un unico momento, bensì è il risultato di molteplici commissioni, interventi e revisioni che hanno dettato una crescita graduale di un organismo che sembra aver voluto assecondare, in ogni suo passo, la specifica topografia del luogo e le sue continue mutazioni sotto il lavoro dell'oceano.

Di fatto, come riconosce Siza e come ci raccontano i due autori, «i percorsi erano là, la piscina era là» e il compito dell'architetto si poteva limitare a rinvenirli, sceglierli, ritagliando negli scogli il passaggio più adeguato tra le tre lunghe, strette linee orizzontali che formano questo paesaggio: quella tra strada e spiaggia, quella tra spiaggia e mare e quella tra mare e cielo.

*No place is deserted* ci accompagna tra esse, svelando la nascita e la storia di un progetto che si è sostanziato proprio nell'attraversamento di tali linee, di tali «mondi», in un rituale di passaggio fatto di luci e ombre, catturate magistralmente insieme all'acqua, tra queste rocce.

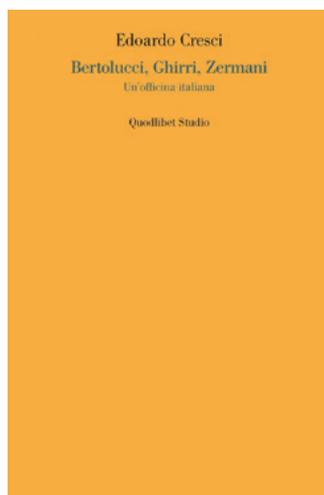
Edoardo Cresci



Silvia Malcovati  
*La Berlino di Schinkel*  
Lettera Ventidue Edizioni, Siracusa 2022  
ISBN 9788862425780

Ho ritrovato Silvia Malcovati parecchi anni orsono in un corridoio del Politecnico Federale di Zurigo, mentre stava avviando la ricerca sulla Berlino di Schinkel nell'ambito di una borsa seguita da V.M. Lampugnani e G. Grassi. Pur con sfalsamenti generazionali abbiamo in comune lo stesso Maestro, Giorgio appunto, che ci aveva avviato allo studio di Schinkel da architetti e non da storici. Una passione di lunga lena quella che adesso prende corpo in questo volume, sgombrando il campo da alcune visioni monocordi che hanno talvolta travisato il lavoro di Schinkel. La città neoclassica è qui intesa come progetto, «frutto immaginativo e costruzione intellettuale» capace più di analogia che di archeologia, distanziandosi nei fatti dall'architettura neoclassica che piuttosto lavorava sulla restituzione dell'antichità. Dunque le opere come architetture della città capaci di stabilire una riorganizzazione dello spazio e del paesaggio (i *Solitäre* come dispositivo). La nota definizione di Schinkel dell'«architettura quale messa in opera della natura», trasforma i vecchi borghi prussiani che componevano la costellazione Berlino in luoghi urbani per eccellenza, dove gli edifici e i monumenti si guardano a distanza e si mettono in sistema, spesso intrecciandosi con gli antichi tracciati, con le preesistenze monumentali, correggendo il vecchio tessuto assolutista barocco e volgendo lo sguardo alla progettazione della città a venire. È doveroso rammentare il ruolo di Friedrich Gilly, a sua volta Maestro di Schinkel, nei cui magistrali schizzi, si ritrova la potenzialità della nuova architettura tra rivoluzione e classicismo. Ed è merito di Malcovati riportare alla politica il lavoro di Schinkel, laddove ipotizza che la città neoclassica coincida con «la città borghese nel tentativo di definire una nuova urbanità, diversa da quella barocca, scenografica e bidimensionale, e costruita invece sull'individualità delle architetture, sull'identità dei luoghi e sul valore delle istituzioni e degli edifici che le rappresentano». Innovazione tipologica (i nuovi edifici come i musei e le strutture commerciali) e trasformazione della città corrono di pari passo e i nuovi volumi non sono più figli del collegare del piano barocco, quanto invece impianti riconoscibili e tipi definiti, cioè promesse di forma capaci di stabilire relazioni con l'intorno. La Bauakademie, che nei primi disegni assecondava il lotto, diviene poi solido regolare, che ha un suo retro pensiero forse in Palazzo Medici Riccardi, tante volte disegnato da Schinkel e memoria dei viaggi di apprendistato a Firenze. Tutto torna dunque, dai viaggi come materiale da costruzione per il progetto fino all'ultimo capitolo dedicato al mondo di forme schinkeliano che restituisce l'attualità oggi di questo Maestro.

Francesco Collotti



Edoardo Cresci  
*Bertolucci, Ghirri, Zermani. Un'officina italiana*  
Quodlibet Studio, Macerata 2022  
ISBN 9788822908698

«Forse non sono adatto a questa contemporaneità che vorrei non schiava dell'amnesia», mi ha confessato Paolo Zermani, guardando lontano, ben oltre le finestre del suo studio. Si trattava di uno sguardo indagatore alla ricerca di ciò che persiste nella storia della nostra civiltà. Edoardo Cresci ha cercato e trovato quel preciso sguardo profondo, attraverso la ricerca del *pattern* che connette il lavoro dei tre protagonisti del suo libro. Un lavoro messo in evidenza da frammenti di realtà che affiorano in superficie, provenendo dagli abissi delle discipline di cui ognuno dei tre protagonisti è maestro. Bertolucci, Ghirri e Zermani sono cresciuti nella medesima cultura italiana disseminata lungo le principali vie di comunicazione che innervano il territorio padano. Se il poeta ci insegna a scorgere le meraviglie che si disvelano ascoltando il respiro dei giorni feriali e il fotografo cattura per sempre la bellezza nascosta nella realtà, l'architetto celebra il sacro manifestando le trame della struttura fisica di un territorio. In tutto questo l'autore interroga le opere in profondità, scoprendo che i punti di contatto sono così tanti che le discipline risultano mischiate in un flusso comune per cui: che si tratti di poesia, di fotografia o di architettura non fa più alcuna differenza. Il valore di questa trattazione consiste nel riconoscere la profonda relazione fra le arti. Quest'*agnizione* avviene attraverso un ritmo appropriato reso evidente nel percorso tracciato. Con tale epifania si stabilisce la distanza giusta fra ricerca, artisti e vita. Quella distanza che garantisce l'imparzialità scientifica senza impedire una personale passione. In un momento in cui tutto sembra inafferrabile, irrimediabilmente aizzato da un'indomabile precocità, Edoardo Cresci sembra suggerirci la necessità di ritornare alla profondità della riflessione, nel coltivare l'ascolto, lo sguardo, la misura. In questo percorso si scoprono i riferimenti della terra d'origine, una terra in grado di essere crogiolo di culture d'Europa in cui possiamo riconoscere, sepolti da strati di macerie, il suo fondamentale contributo all'invenzione della cultura d'Occidente. In questo intrigante percorso, non sempre lineare ed a tratti avventuroso, troviamo riferimenti simili alle pietre miliari che costellano le vie di percorrenza. Capisaldi tanto del pensiero quanto del territorio, resistenti alle trasformazioni della storia e del tempo, indispensabili per l'individuazione di una precisa identità.

Vittorio Uccelli



Ulrich Brinkmann  
*Matera moderna – La rivoluzione urbana nelle cartoline del Miracolo Economico*  
DOM publishers, 2022  
ISBN: 9783869228266

Due sono le cartoline che, tra tutte, forse rappresentano più compiutamente l'intera vicenda narrata: in primo piano uomini e muli, simboli di un mondo contadino che volge al tramonto, e sullo sfondo un paesaggio che sta cambiando, con strade che diventano asfaltate, abitate da macchine e cieli dove si infittiscono i fili della luce. C'è un'opera di Carlo Levi che ritrae con nostalgica ironia Rocco Scotellaro – che di quei luoghi è il più tragico degli eroi – a fianco di un mulo: vi è *in nuce* il racconto di quel totale ed irrimediabile cambiamento. *Matera moderna* è il recente lavoro di Ulrich Brinkmann, secondo capitolo di un viaggio nel paesaggio italiano condotto attraverso la raccolta ed il commento di cartoline storiche, e che dal Lazio ha raggiunto Matera proprio in occasione della sua nomina di Capitale europea della cultura. Un'antologia di 229 cartoline che rappresentano una straordinaria testimonianza della trasformazione di Matera e dei piccoli centri della sua provincia realizzata nel dopoguerra. Un mutamento culturale e sociale che, come nelle Murge Materane, anche in gran parte dell'Italia si è compiuto attraverso un'azione pesante sul paesaggio, con interventi di distruzione e di massiva ricostruzione. La narrazione di questo cambiamento si apre con una cartolina di Metaponto, nella quale le antiche vestigia del tempio greco di Hera fanno da sfondo ad una Lancia Appia che scorre in primo piano. Un'evocazione inconsapevole, eco dell'utopia corbusiana della *machine à habiter* e dell'audace accostamento tra il Partenone e l'automobile presentato in *Vers une architecture* come esaltazione dei nuovi processi di standardizzazione dell'epoca moderna. L'iconografia delle cartoline, nella retorica della rappresentazione della modernità, pone sempre in primo piano 'il nuovo', con le automobili, le fabbriche, le costruzioni e lascia sullo sfondo un paesaggio rurale che è destinato progressivamente a perdersi. L'aspetto più interessante è in fondo proprio in questo secondo piano: nelle tracce di un passato inconsciamente mai rimosso e che diventano, nel loro mutare, la vera trama di questo racconto. Immagini che, come fotogrammi, compongono nel loro insieme una visione poetica e lucida di uno dei momenti cruciali del nostro Paese. Ogni cartolina racconta un pezzo di storia di una provincia d'Italia ed è un frammento di microstoria, intesa come lettura lenticolare capace di sintetizzare il mutamento di un'intera nazione e forse di rivelare i meccanismi del suo compiersi.

Giuseppe Cosentino



Enrico Bordogna, Tommaso Brighenti  
*Terremoti e strategie di ricostruzione. Il sisma in Centro Italia del 2016*  
LetteraVentidue, Luglio 2022  
ISBN 9788862427623

Di fronte agli eventi catastrofici del sisma del Centro Italia del 2016, gli autori, stimolati dalle richieste degli studenti, affrontano, con lo strumento di una ricerca accademica pluriennale, il tema di come l'architettura debba intervenire di fronte alla improvvisa distruzione e ricostruzione di un paesaggio. I temi che convergono sono complessi e di natura molto diversa tra loro: economici, amministrativi, urbanistici, architettonici, ingegneristici, storici, sociali; questioni marcatamente multidisciplinari, sia teoriche sia operative, da riconnettere in unità nel progetto di architettura, inteso come unico punto di vista capace di assicurare la sintesi.

Il volume si struttura in una serie di saggi introduttivi a firma di Bordogna e Brighenti, che, muovendo dal reale, affrontano con rigore analisi storico-critiche e approfondimenti scientifici pratici e teorici, partendo dalla lettura di esperienze di ricostruzione novecentesche, nella ricerca di definizione di un pensiero concettuale e metodologico.

Lungo la sequenza del «concreto-astratto-concreto», gli autori conducono poi alla necessaria verifica dell'azione progettuale, intesa come apertura di un ragionamento, piuttosto che come definitiva soluzione. La lettura degli esiti pratici della ricerca – esami e tesi di laurea – è così fornita per temi geografici e funzionali, con le rispettive peculiarità e necessità di ricostruzione: dal singolo edificio alla città, dall'inserimento nel tessuto costruito all'edificazione di nuova centralità, dalla *tabula rasa* all'innesto. Il testo che si compone, accompagnato da un ricco corredo illustrativo, offre una riflessione nuova e meditata, un metodo 'infradisciplinare', più che 'interdisciplinare', inteso non come sommatoria di punti vista autonomi, ma come pluralità di apporti che insieme interagiscono, nel fine ultimo di un progetto credibile. Il particolare carattere di rilevanza, indipendentemente dagli esiti formali dei singoli lavori, consiste nelle due facce di una medesima medaglia: se da un lato si aggiunge un necessario punto di vista teorico, evitando un «atteggiamento praticistico, tecnocratico e tecnologico», alla questione della ricostruzione – troppo spesso in Italia affrontata, con la giustificazione dell'emergenza, senza critica e visione d'insieme – dall'altro vi è il merito di portare all'interno della ricerca accademica un tema operativo profondamente contemporaneo, rimasto ai margini dei dibattiti scientifici e universitari proprio per la sua complessità, superando il limite, frequente nelle Scuole di architettura, di «arrestare il processo formativo alle soglie dell'atto compositivo».

Giulia Fornai



Renato Capozzi  
*L'esattezza di Jacobsen*  
LetteraVentidue, Siracusa, 2017  
ISBN 9788862422253

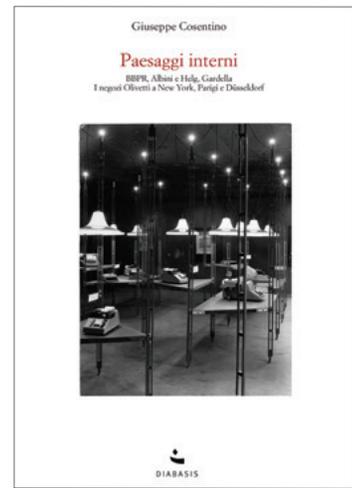
La densa, seppur breve, pubblicazione che Renato Capozzi dedica a Jacobsen è un tassello che si aggiunge ad un'indagine iniziata con un primo scritto (*Arne Jacobsen, La ricerca dell'astrazione*, 2012) dedicato all'opera dell'architetto danese.

Quest'ultimo lavoro segue una struttura agevole, suddivisa in sezioni accompagnate da alcune immagini e disegni lucidamente schematizzati allo scopo di trasformarli in maneggevoli strumenti di sintesi delle architetture trattate. La pubblicazione, che trova il suo espediente narrativo in un *Voyage du Nord* compiuto dall'autore poco dopo la laurea, affronta i temi dell'accuratezza e della precisione, ricorrenti nell'opera di Jacobsen, quali strumenti essenziali per verificare l'appropriatezza della composizione, la correttezza dei rapporti, utili dunque al raggiungimento di una qualche forma di bellezza. L'itinerario raccontato attraverso precise tappe geografiche dislocate nei tre paesi scandinavi e scorre rapidamente un certo numero di opere di alcuni Maestri del Moderno nordico; ma la mappa più interessante suggerita dal saggio emerge in filigrana e unisce alcune opere iconiche sotto il comune denominatore della razionalità e intelleggibilità delle forme e dei costrutti formali, ricorrendo alla logica compositiva di questi lavori alla lezione di Mies van der Rohe. Il metodo del confronto sostiene a tutta l'esposizione con l'effetto di sottolineare la non linearità del processo ideativo del progettista che recupera da fonti diverse e paragona soluzioni esemplari procedendo per analogie col passato per rispondere alla contemporaneità.

L'esperienza del lavoro di Jacobsen viene anticipata da quelle sui contributi di Lewerentz e Asplund le cui opere in particolare si rivelano interessanti anticipazioni di quello che l'autore chiama «influsso riduttivo miesiano» e che individua come cifra comune tra il Maestro svedese e il danese.

La ricerca dell'«esattezza», la parola tagliente con cui Capozzi decide di qualificare il lavoro di Jacobsen, attraversa trasversalmente le questioni di scala e passa dalla casa privata al quartiere popolare, dall'edificio pubblico al grande insediamento direzionale, sempre con l'intenzione di dimostrare che la chiarezza degli impianti, la composizione tra le parti e la scelta dei dettagli sono in Jacobsen lontani dal cercare una sintesi tra gli stili del Modernismo e il sapore della tradizione locale, ma sono invece il programma di una disciplina solida, di un'intenzione di purezza che cerca i suoi mezzi espressivi guardando alla «stereometria dei corpi e alla uniformità e ripetibilità dei caratteri seriali congiunte alla chiara distinzione dei tipi edilizi».

Chiara De Felice



Giuseppe Cosentino  
*Paesaggi interni. BBPR, Albini e Helg, Gardella. I negozi Olivetti a New York, Parigi e Düsseldorf*  
Diabasis, Parma 2022  
9791255160144

Fra stalattiti di pietra, scenografie teatrali, macchinari dell'ingegno e, nondimeno, fra enormi *sand-casting* di Costantino Nivola, sculture di Andrea Cascella, quadri di Paul Klee e molti altri grandi artisti del XX secolo, questo libro ci guida alla scoperta di un incontro fondamentale, che vede protagonisti l'imprenditore Adriano Olivetti e una generazione di architetti italiani. I negozi Olivetti non sono mai stati semplici luoghi di vendita. Sono stati, invece, luoghi di esposizione e rappresentazione, dove le macchine da scrivere entravano all'interno di un più ampio discorso sulla cultura italiana e la sua impronta essenzialmente umanistica.

Giuseppe Cosentino indaga gli intrecci di umane relazioni e aspirazioni che hanno segnato una stagione ricca di scambi fra le arti e le industrie, sotto la regia di un imprenditore, agitatore culturale e mecenate che mirava a costruire, attraverso i negozi, «un fatto di cultura prima ancora che di vendita». All'interno di questo panorama d'eccezione, l'autore punta l'attenzione su tre negozi Olivetti all'estero, costruiti negli anni '50 e non più esistenti, nei quali prende forma la rappresentazione del *made in Italy*, attraverso l'ingegno di BBPR, Gardella, Albini e Helg. Perciò il libro è aperto dalle parole illuminanti che Giuseppe Pagano dedica alla 'scuola' che gli architetti italiani laureati alle soglie degli anni '30 – esclusi dagli incarichi rappresentativi del regime fascista – hanno trovato nelle esposizioni. Fucina effimera, eppure quanto mai incisiva, dove i progettisti milanesi hanno appreso l'«arte di porgere», ovvero la capacità di coinvolgere il visitatore e guidarne l'attenzione sull'oggetto, attraverso l'allestimento della scena e dei suoi macchinari.

A fronte di tema e tipo architettonico comune, i negozi Olivetti di New York, Parigi e Düsseldorf sono luoghi d'invenzione profondamente diversi fra loro, dove le «macchine espositive» messe in campo, si protendono verso un contesto che, di volta in volta, detta diverse necessità di comunicazione. Il luogo, la sua interpretazione, o persino «invenzione», è infatti la chiave che l'autore sceglie per parlare di queste effimere architetture. I «paesaggi interni» evocati da Cosentino ci mostrano quindi, da un lato, l'importanza e la ricchezza che il luogo assume nell'interpretazione sensibile degli architetti che hanno dato corpo al concetto di «presistenze ambientali». Dall'altro, documenti e disegni d'archivio mostrano le diversità che esistono fra i progettisti, pur nell'unione d'intenti. Le personali strategie progettuali lasciano affiorare quella soggettività e sensibilità dell'architetto che Rogers ci ha invitato a riconoscere fra le qualità, e non i difetti, di un'opera d'architettura, che deve essere razionale ed emotiva insieme.

Claudia Cavallo



Ingeborg Bachmann  
*Quel che ho visto e udito a Roma*  
 Quodlibet, Macerata 2022  
 ISBN 9788822908452

«Ho provato solo ad andare in cerca delle 'formule' della città, della sua essenza, così come si mostra molto concretamente in certi momenti»: così Ingeborg Bachmann riguardo a quell'«opera un po' strana dal punto di vista formale» che ha per titolo *Quel che ho visto e udito a Roma* (*Was ich in Rom sah und hörte*). Il testo, pubblicato originariamente sulla rivista «Akzente» nel 1955, è stato riedito con la traduzione di Anita Raja nella collana «Storie» da Quodlibet assieme alla raccolta delle cronache che la poetessa austriaca realizzò per Radio Bremen tra il 15 luglio 1954 e il 9 giugno 1955 e per la «Westdeutsche Allgemeine Zeitung» di Essen tra il 9 novembre 1954 e il 23 settembre 1955, quest'ultime tradotte da Kristina Pietra.

Bachmann arrivò a Roma nell'autunno del 1953 dopo un breve soggiorno trascorso con il musicista Hans Werner Henze tra Ischia e Napoli e dove grazie a una segnalazione di Herbert Westermann iniziò un'attività di corrispondente estero per l'emittente anseatica. Un passaggio italiano che si rivelò divenire il cardine di quella che poi l'autrice chiamò la sua doppia vita, *Doppelleben*, che si concluse nell'ottobre del 1973 a seguito di circostanze drammatiche. Una fedeltà all'urbe tenace seppure scevra da ogni accento sentimentale o intimista («Concesso che la vita qui è come ovunque [...] né un Colosseo né un Campidoglio aiutano ad andare oltre...») o di lucida intenzionalità («Concesso che io non so più perché vivo qui...») che forse trova radice nella volontà di «diventare vedenti» e che la luce del meridione sembra favorire: «in Italia ho imparato a servirmi degli occhi, ho imparato a guardare». Così se nelle quaranta *Römische Reportagen* il proscenio è del tutto occupato dallo sfilare dei personaggi che segnano il paesaggio politico-antropologico del paese sul suo sfondo si profila l'interesse per una città eternamente incompiuta e che tuttavia è cumulo incrinato di temporalità, dove le molteplici età premono e si riverberano sul presente sfuggendo ad accordi e determinazioni definitive. D'altra parte del tutto fisiologica appare la seduzione del fatto urbano per una poetessa-pensatrice che, sulle orme di Wittgenstein, aveva riconosciuto nel corpo della città gli stessi labirinti che costituiscono la lingua: «Se si potesse paragonare la lingua a una città, ci sarebbe allora un centro antico, e poi verrebbero parti più recenti, e alla fine le pompe di benzina, gli svincoli e forse le periferie della città apparirebbero orrende in confronto al centro; eppure fanno parte anch'esse della città» (I. Bachmann, *In cerca di fra-si vere*, Laterza, Bari 1989).

Fabrizio Arrigoni



Fabio Fabbrizzi  
*Lezione italiana. Allestimento e museografia nelle opere e nei progetti dei maestri del dopoguerra*  
 Edifir – Edizioni Firenze, Firenze 2021  
 ISBN: 9788892800755

Nel suo Elogio dell'architettura pubblicato su «Casabella-continuità» nel maggio del 1964, E.N. Rogers sosteneva che il «compito della scuola deve essere quello di indicare i vasti orizzonti e di mostrare le molte strade possibili [...] favorendo la responsabilità della libera scelta, congeniale a ciascuno». Fabio Fabbrizzi nel costruire questo volume sembra far sua la raccomandazione del maestro milanese, presentando un vasto corpus di casi-studio selezionati all'interno di quella straordinaria ed eterogenea esperienza progettuale italiana che, dalla ricostruzione postbellica fino alla fine degli anni settanta, si è concretizzata come uno degli ambiti di ricerca disciplinare più prolifici e innovativi a livello internazionale. Nella scrittura dell'autore, progetti e opere realizzate, sono oggetto di altrettante letture operative in cui la narrazione diviene occasione per riflettere sugli statuti della disciplina progettuale, dando al lettore la possibilità di stabilire liberamente un autonomo itinerario d'indagine. Oltre all'opera di Albini e Helg, Scarpa, Gardella, quella dei Castiglioni e dei BBPR, l'autore fa emergere figure ancora poco rappresentate all'interno del dibattito sulla disciplina allestitiva e museografica, quali Eugenio Carmi, Ferdinando Reggiani, Ezio Bruno De Felice, soffermandosi ampiamente sugli importanti contributi di Luciano Baldessari e Franco Minnisi e dedicandosi con attenzione alle esperienze fiorentine, citando tra gli altri i lavori di Leonardo Savioli e Leonardo Ricci, così come quelli di Giuseppe Giorgio Gori, Archizoom e Edoardo Detti. Lo studio delle fonti e la attenta selezione iconografica svolta su oltre trenta fondi archivistici, il puntuale inquadramento storico-culturale, le accurate descrizioni degli spazi allestitivi a tutte le scale del progetto, si condensano in un itinerario tematico di immediata consultazione, ordinato in cinque parti, coerentemente suddivise in capitoli monografici, organizzati secondo precise sequenze cronologiche.

Di questa «Lezione italiana», in cui l'ambito circoscritto e prezioso dello spazio dell'esposizione diviene esso stesso opera architettonica compiuta, Fabbrizzi esorta a fare nostri «i suoi nuclei propulsori, i suoi temi più precipi, le sue intenzioni più manifeste», evidenziando come la capacità di dialogare sensibilmente con i luoghi, pur concretizzandosi in strategie anche molto differenti tra loro, sia il tratto che unisce gli *exempla* qui raccolti e presentati come «pezzi unici di un comune sentire progettuale».

Simone Barbi



Lina Malfona  
*La condizione manierista*  
 Lettera Ventidue, Siracusa, 2021  
 ISBN 9788862425681

«Se è vero che nella biblioteca fiorentina sono contenuti i fondamenti delle opere successive di Michelangelo, è anche vero che la Laurenziana appare come l'estrema antitesi del non finito. Come ha sottolineato Paolo Portoghesi, la biblioteca Laurenziana è un'opera 'organica', dove arredo, decorazioni, soffitto, banchi, pavimenti sono inscindibili dalla configurazione spaziale della sala. Essa è l'estrema ritardata testimonianza dell'edonismo intellettualistico della giovinezza di Michelangelo, un'opera finita e compiuta» che può essere ritenuta «il paradigma stesso del manierismo in architettura». Emblematicamente il celebre episodio della Biblioteca Laurenziana appare più volte nel saggio di Lina Malfona, che riesce con abilità a intrecciare la lettura critica di esempi storicizzati con intuizioni anamorfose contemporanee, rinvenendo la ciclicità con la quale il manierismo si manifesta, e rileggendo questi ritorni con l'intenzione di liberare l'osservazione di tale fenomeno «da una lente esclusivamente postmodernista».

Così, travalicata l'inevitabilità di un momento manierista che ogni tendenza o corrente artistica nel suo corso esperisce, quella che l'autrice intende rintracciare è una condizione tutta umana, la personale fase di ricerca che ciascun artista sperimenta prima della maturazione.

In questo senso il caso della Laurenziana diviene paradigmatico di tale condizione, mirabile evento prima che Michelangelo maturi l'ammissione della «sconfitta della forma rispetto alla vita».

Introdotta da una prefazione di Paolo Portoghesi, il corpo del testo è poi articolato in sei capitoli che nella loro autonomia risultano mutevolmente complementari nell'argomentare di Malfona la quale rivolge al lettore sia un invito alla riprova di quanto asserito, sia un'esortazione a personali intuizioni attraverso l'osservazione critica di un accurato repertorio di immagini abbinate secondo le tematiche dei capitoli precedenti.

Con queste illustrazioni, arricchite da fotografie che ritraggono l'impegno progettuale dell'autrice, la stessa prosegue la sua ricerca componendo una rappresentazione analoga a quanto espresso nel testo e offre a questo impegno teorico una personale declinazione costruita.

Mattia Gennari



ISSN 1826-0772



9 771826 077002 >