

FIRENZE architettura

1-2 2023



tempo

קנין
FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

Periodico semestrale
Anno XXVII n.1-2
€ 14,00
Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:
Volterra, 1982
© Giovanni Chiaramonte



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 XXVII n. 1-2 2023

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

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997

Direttore Responsabile - Giuseppe De Luca

Direttore - Paolo Zermani

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

Coordinamento - Maria Grazia Eccheli

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

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

Grafica e Dtp - Elia Menicagli - DIDA Dipartimento di Architettura

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

Copyright: © The Author(s) 2023

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

published by

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

via Cittadella, 7, 50144 Firenze Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

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

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

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

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

chiuso in redazione dicembre 2023 - stampa Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (CZ)

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

FIRENZE architettura

1-2 2023

editoriale	Tempo <i>Paolo Zermani</i>	3
tempo	El tiempo de la vida y el tiempo de la arquitectura <i>Luis Fernández-Galiano</i>	18
	Il tempo delle abitudini <i>Barbara Carnevali</i>	26
	João Luís Carrilho da Graça – Museo Convento de Jesus, Setubal, Portogallo <i>Giulio Basili</i>	30
	Tuñón Arquitectos – Museo d'Arte Contemporanea Helga De Alvear, Cáceres, Spagna <i>Riccardo Butini</i>	42
	Pierre-Louis Faloci – Scuola di danza e musica nel castello di Laboissière, Fontenay-aux-Roses, Francia <i>Giuseppe Cosentino</i>	54
	Studio Zermani Associati – Nuova uscita del Museo delle Cappelle Medicee, Firenze <i>Andrea Volpe</i>	66
	Giuseppe Gurrieri Studio – Casa ACO, Martina Franca <i>Federico Gracola</i>	80
	Groupwork + Amin Taha – 15 Clerkenwell Close, Londra, Regno Unito <i>Alberto Pireddu</i>	92
	Juan Creus e Covadonga Carrasco – Rampa nel Camino di Santiago, Santiago di Compostela, Spagna <i>Caterina Lisini</i>	104
	Atelier Deshaus – Chostro Superiore in Aranya, Jinshanling, Cina <i>Simone Barbi</i>	116
	Neri&Hu – The House of Remembrance, Singapore <i>Michelangelo Pivetta</i>	128
	Il cimitero di Parabita di Anselmi e Chiatante nella lettura fotografica di Paolo Barbaro <i>Fabrizio Arrigoni</i>	140
	L'architettura anonima ampezzana nello sguardo di Edoardo Gellner <i>Claudia Cavallo</i>	152
	Hans Döllgast – Ricostruzione della Alte Pinakothek, Monaco, Germania <i>Antonio Acocella</i>	162
	Rudolf Schwarz – Wallraf-Richartz-Museum, Colonia, Germania <i>Edoardo Cresci</i>	174
	Lo Stadio Panatenaico tra il tempo dell'archeologia e il tempo dell'architettura <i>Francesca Mugnai</i>	186
	Sigurd Lewerentz – Centro parrocchiale Sankt Petri, Klippan, Svezia <i>Chiara De Felice</i>	198
	Jørgen Bo & Vilhelm Wohlert – Louisiana Museum, Humlebæk, Danimarca <i>Emiliano Romagnoli</i>	210
	Louis Kahn – Four Freedoms Park, New York, USA <i>Gabriele Bartocci</i>	222
	Archeologia del futuro: il teatro Andromeda di Lorenzo Reina <i>Agostino De Rosa, Alessio Bortot</i>	234
letture	<i>Giuseppe Cosentino, Francesca Mugnai, Francesca Belloni, Michelangelo Pivetta, Federico Gracola, Alessio Caporali, Edoardo Cresci, Alberto Pireddu, Fabrizio Arrigoni, Luisa Ferro, Irene Pecorini</i>	244
extra	Paolo Portoghesi. In ricordo	248

Tempo Time

Quasi quarant'anni fa, tra il 1980 e il 1983, nel libro *Dove il tempo finisce* il filosofo Jiddu Krishnamurti e lo scienziato David Bohm, sviluppano un dialogo in tre conversazioni a partire dalla considerazione che «L'umanità è ormai giunta a una svolta rovinosa» e si chiedono «Cos'è che produce divisione, conflitto e distruzione senza fine?»

In questo confronto il tempo, in quanto entità definita dall'uomo come discriminatore della propria esistenza, delle proprie scelte e delle proprie azioni, assume inevitabilmente un ruolo determinante.

Come precisava David Skitte «La stessa immensità di tempo e spazio nell'universo sembra render quasi insignificante ogni tentativo di sondarne l'entità da parte di menti che abitano sul terzo sasso a partire dal sole».

Il tema suscita tuttavia nel filosofo e nello scienziato una lunga occasione di dibattito motivato dal fatto che il condizionamento del già stato e l'attesa riposta nel futuro rappresentano i due termini nodali in cui si inserisce il disagio dell'uomo d'oggi.

DB «Per andare oltre, vede, credo si debba negare la nozione stessa di tempo nel senso di aspettarsi il futuro, e negare tutto il passato».

JK «Proprio così».

DB «Cioè il tempo, globalmente».

JK «Il nemico è il tempo. Affrontarlo e oltrepassarlo».

DB «Negare che abbia una esistenza indipendente. Vede, penso che abbiamo l'impressione che il tempo esista indipendentemente da noi. Noi siamo nella corrente del tempo e perciò ci sembrerebbe assurdo negarlo, perché è questo quel che siamo».

Almost forty years ago, between 1980 and 1983, in their book *The Ending of Time*, philosopher Jiddu Krishnamurti and scientist David Bohm undertook a dialogue in three conversations starting with the consideration that "Humanity has taken a wrong turn", and ask themselves "What is it that causes endless division, conflict and destruction?"

In this discussion, time, as an entity defined by humans as the discriminator of their existence, choices and actions, inevitably takes on a crucial role.

As David Skitte pointed out, "The very immensity of time and space in the universe seems to render almost meaningless any attempt to probe its extent by minds living on the third rock from the sun".

The topic, however, triggers in both the philosopher and the scientist the opportunity for a long debate motivated by the fact that the conditioning of what has already been and the expectation placed on the future represent the two nodal terms in which the malaise of today's man is embedded.

DB: "You see, to go further, I think that one has to deny the very notion of time in the sense of looking forward to the future, and deny all the past".

JK: "That's just it".

DB: "That is, the whole of time".

JK: "Time is the enemy. Meet it, and go beyond it".

DB: "Deny that it has an independent existence. You see, I think we have the impression that time exists independently of us. We are in the stream of time, and therefore it would seem absurd for us to deny it because that is what we are".

JK: "Yes, quite, quite. So it means really moving away – again this

JK «Sì, certo, certo. Così ciò significa allontanarsi realmente di nuovo – sono soltanto parole – da tutto ciò che l'uomo ha messo insieme come una espressione di eternità [...].»

DB «Noi cominciamo immediatamente ad ergere l'intera struttura del tempo, l'intera nozione di tempo è presupposta prima di incominciare».

JK «Sì, certo, ma in che modo comunica tutto questo a un altro. Come fanno io, Lei o 'X' a comunicarlo a un uomo che è impigliato nel tempo e vi resisterà, lo combatterà, perché dice che non esiste un altro modo? Come glielo comunicherà?»

Ribaltare la nozione di tempo, nel dialogo tra DB e JK sembrerebbe implicare dunque, in primo luogo, la negazione del passato quale portatore di illusioni e attese, secondo il principio per cui altrimenti la vita non avrebbe significato: sarebbe soltanto una ripetizione continua dello stesso schema.

Trasferita all'architettura la discussione sulla presunta colpevolezza del tempo e sul proprio essere causa di infelicità e di rovina perché elemento di trasmissione degli errori arcaici, evocherebbe la necessità di liberarsene da parte della nostra civiltà contemporanea.

Secondo la logica sopraesposta, nell'ambito di un pensiero alto di riconquista di una purezza depurata dai peccati originali e da quelli successivi indotti dalla storia, l'uomo del XXI secolo dovrebbe sacrificare la propria esperienza, perché intrisa di negatività, sull'altare di un rinnovamento prima interiore e poi esteriore.

L'uomo, la società, la città dovrebbero depurarsi, per organizzarsi attorno a un nuovo ordine cosmico, che è quello dell'universo, un ordine regolare e costante, ma aperto, rinunciando al contributo dell'esperienza, prescindendo dall'apporto critico che essa è in grado di indurre.

Ciò risulterebbe improponibile.

È evidente come la proposta di DB e JK non sia da intendersi nella sua accezione di *tabula rasa*, ma di purificazione dalle scorie del passato ancora attive quali negatività che condizionano presente e futuro. Non negazione, ma sintesi estrema del processo di distillazione necessario.

È ciò su cui oggi, probabilmente, la società mondiale, ma quella occidentale in particolare, devono interrogarsi.

L'architettura, in tal senso, ci è maestra e suggerisce che il tempo non è eliminabile perché, nei suoi stessi termini costitutivi essa stessa è definita da un continuo processo del riformarsi.

L'architettura consapevole riassume, di per sé, la legge riproduttiva del cosmo proprio in riferimento a staticità, dinamicità e apertura.

Su questo processo l'architettura, o perlomeno l'architettura europea, può porre in atto il proprio ennesimo rinnovamento, assumendo l'esperienza come elemento fondativo.

Quando Bohm e Krishnamurti, in un processo più ampio riguardante la mente e il cervello dell'uomo, evocano uno stato di meditazione capace di eliminare l'impurità che attraversa le azioni dell'uomo contemporaneo inquinandone la lucidità, chiedono, in fondo, un programma critico esprimendo il concetto attraverso una radicalità che va interpretata.

Questo significa avere consapevolezza del tempo e dello spazio che rimane, assumere cioè il tempo come nuova misura delle cose affinché non si ripetano stancamente o in modo degenerato, ma si riproducano diversamente, in modo consapevole.

Per propria natura l'architettura agisce infatti, anche quando nuova, su ciò che le preesiste.

Analogamente essa può compiere il proprio corso, perché conserva nella sua stessa definizione il valore del tempo: coincide con il tempo e in assenza del tempo non avrebbe vita e senso.

is only words – from everything that man has put together as a means of timelessness [...].”

DB: “We start out immediately by setting up the whole structure of time; the whole notion of time is presupposed before we start”.

JK: “Yes, quite. But how will you convey this to another? How will you, or 'X', convey this to a man who is caught in time and will resist it, fight it, because he says there is no other way? How will you convey this to him?”

In the dialogue between DB and JK, overturning the notion of time would seem to imply, first of all, the negation of the past as the bearer of illusions and expectations, according to the principle that otherwise life would have no meaning: it would be only a continuous repetition of the same pattern.

Transferred to the field of architecture, this discussion concerning the alleged culpability of time and its being the cause of unhappiness and ruin, since it is an element which transmits archaic errors, would suggest the need for our contemporary civilisation to free itself from it.

According to the reasoning presented above, as part of a high-minded thought aimed at regaining a purity cleansed from original sins, as well as from subsequent historical ones, the 21st century man should sacrifice his own experience, since it is imbued in negativity, on the altar of a renewal, first interior and then exterior. Man, society, the city, should be purified to then be reorganised around a new cosmic order, that of the universe, a regular and constant, yet open order, giving up the benefits of experience, foregoing the critical contribution that it provides.

This would be impracticable.

Evidently DB and JK's proposal is to be understood not as a sort of *tabula rasa*, but as a process of purification from the debris of the past which is still active as negative elements which condition both present and future. Not negation, but rather extreme synthesis of the necessary distillation operation.

This is something which global, but especially Western society should probably inquire into today.

In this sense, architecture is our teacher and suggests to us that time is not dispensable because it is defined, in its very constitutive terms, by a continuous process of reforming itself.

Mindful architecture inherently embodies the reproductive law of the cosmos, precisely in reference to staticity, dynamism and openness.

On this process, architecture, or at least European architecture, can bring about yet another renewal, taking experience as its foundational element.

When Bohm and Krishnamurti, within a wider process which involves the human mind and brain, evoke a state of meditation capable of eliminating the impurities that permeate the actions of contemporary man, polluting its lucidity, they are in fact demanding a critical programme, albeit expressing the concept in a radical form that requires interpretation.

This means being aware of the remaining time and space, that is of time as a new measure of things, so that they are not repeated either to exhaustion or in a degenerate way, but are instead reproduced in a different, conscious manner.

By its very nature, architecture in fact acts, even when new, on the pre-existing context.

Likewise, it can follow its own course because it retains, in its very definition, the value of time: it coincides with time and in the absence of time would have no life and no meaning.

A stone placed on an existing trace, a stone placed on another stone, determine today the status of our practice, a status of constructive and conceptual progressiveness, in the same way as they determined it two thousand years ago.

Una pietra poggiata su una traccia esistita, una pietra poggiata su un'altra pietra, definiscono oggi lo statuto del nostro fare, uno statuto di progressività costruttiva e concettuale, come lo definivano duemila anni orsono.

Una pietra non può stare sospesa sull'impurità, ma nemmeno può poggiarsi sul nulla.

Nel momento in cui si sovrappone a una superficie, sia essa un prato, un campo coltivato o un terreno inquinato, la pietra raccoglie, inevitabilmente, la vita di chi la ha preceduta e alla sensibilità del posatore è affidata la possibilità di disporla nel modo adeguato.

Sovente, poi, l'impurità si cristallizza e diviene essa stessa basamento.

L'inevitabilità del tempo è dunque un dato che deve guidare il nostro percorso di affrancamento o di adesione dal già stato.

La grande architettura, come sempre la grande arte, riformandosi, assume e riassume il tempo, spesso anticipandolo nella propria evoluzione, ma anche l'arte corrente, se è tale, seleziona il tempo buono dal tempo cattivo e ne argina o trasmette il contenuto.

Paolo Zermani

A stone cannot hover suspended on impurity, but neither can it rest on nothingness.

The moment it is laid on a surface, whether it is a lawn, a cultivated field or polluted soil, the stone inevitably captures the life that preceded it, while the opportunity to adequately place it is entrusted to the sensibility of he who lays it down.

However, the impurity often crystallises and becomes itself a foundation.

The inevitability of time is thus a given that must guide our path of emancipation from, or adherence to, what already has been.

Great architecture, like great art throughout the ages, by reforming itself both assumes and synthesises time, often anticipating it in its own evolution, but even present-day art, if it is indeed great, sorts the good time from the bad and either checks or transmits its content.

Paolo Zermani

Translation by Luis Gatt



Giovanni Chiaramonte
Frammenti per un Impero
Kasino Klein-Glienicke, Berlino, 1984
© Giovanni Chiaramonte



Giovanni Chiaramonte
Caduta del Muro
Niederkirchner Strasse, Berlino, 1990
© Giovanni Chiaramonte



45

Fotografia Alinari
Pisa, 1982
© Giovanni Chiaramonte



Istanbul, 1988
© Giovanni Chiaramonte



Evora, 1996
© Giovanni Chiaramonte



Assisi, 1981
© Giovanni Chiaramonte



Pietà bianca
Sant'Antimo, 1982
© Giovanni Chiaramonte



*Pier Giovan Battista Piranesi
Castel Gandolfo, 1990
© Giovanni Chiaramonte*



Volterra, 1982
© Giovanni Chiaramonte



*Piazza San Marco
Venezia, 2005
© Giovanni Chiaramonte*



Constructions, like all matter ordered in space, in the end are no different than the organism or the book in relation to time. In all cases they require information to obtain their form, in all cases they inhabit time and in all cases they suffer a process of decay that ruins what was built, decomposes what was alive, and disperses thought. Yet this expiration in time is the ultimate foundation of the value that we attribute to our ephemeral transience

El tiempo de la vida y el tiempo de la arquitectura. Un dibujo y cuatro acuarelas

The time of life and the time of architecture. A drawing and four watercolours

Luis Fernández-Galiano

Santa Teresa pensaba que «la vida es una mala noche en una mala posada», y para quien escribiera «que tan alta vida espero que muero porque no muero», parece lógico asimilar la existencia en el tiempo a una noche insomne y agitada, porque la eternidad aguarda al otro lado; pero los que escribimos libros y engendramos hijos mostramos tal confianza en la vida perecedera, y en nuestra capacidad para prolongarla en el tiempo con palabras y prole, que quizá conviene iniciar esta reflexión temporal con una memorable declaración de otro santo escritor, San Agustín de Hipona: «¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé». La perplejidad del obispo y filósofo no le impide concluir que la naturaleza del tiempo exige la existencia del pasado, porque de otra manera el presente coincidiría con la eternidad, y es posible que esta fórmula no sea irreconciliable con la de la física, que asocia el tiempo a la irreversibilidad de los procesos y a la imposibilidad de viajar al pasado. Arthur Eddington describía la entropía como «la flecha del tiempo», porque es el segundo principio de la termodinámica el que establece la asimetría del tiempo que es fundamento del devenir y la vida. Así que Teresa y Agustín coinciden con los físicos al oponer eternidad y tiempo, y aquí no cabe sino señalar la paradoja de que, si la entropía marca la dirección del tiempo, un libro o un hijo son reductos de negentropía que revierten el proceso de degradación térmica y por ende informativa, consumiendo energía para hacerlo y dando lugar al milagro de la conciencia y la vida. El tiempo nos arrastra en su flujo, y no sabemos si somos dueños de su transcurso o víctimas de esa corriente que nos

Saint Teresa believed that “life is like a bad night in a bad inn”, and for someone who wrote that “such a lofty life I expect that I am dying because I do not die”, it seems logical to liken temporal existence to a sleepless and agitated night, since eternity awaits on the other side; yet those of us who write books and father children show such confidence in perishable life, and in our ability to extend it in time through words and progeny, that perhaps it is appropriate to begin this temporal reflection with a memorable utterance by another writer-saint, Augustine of Hippo: “What then is time? If no one asks me, I know what it is. If I wish to explain it to him who asks, I do not know”. The perplexity of the bishop and philosopher does not prevent him from concluding that the nature of time requires the existence of the past, since otherwise the present would coincide with eternity, and it is possible that this approach may be compatible with that of physics, which associates time to the irreversibility of processes and the impossibility of travelling into the past. Arthur Eddington described entropy as “the arrow of time”, because it is the second principle of thermodynamics that establishes the asymmetry of time, which in turn is the foundation of life and of becoming. It is thus that Teresa and Augustine coincide with physicists in opposing eternity and time, and here we can only remark the paradox that, if entropy marks the direction of time, a book or a child are pockets of negentropy that reverse the process of thermal, and therefore also informative, decay, consuming energy in order to do so and giving rise to the miracles of consciousness and life. Time carries us along in its flow, and we do not know if we are masters of its course or victims of the current that sweeps us,



Venice: Sunset, c. 1839
Joseph Mallord William Turner, Tate
Accepted by the nation as part of the Turner Bequest 1856
Photo: Tate

lleva, deteriorando tejidos y desdibujando mensajes. Escribiendo a su discípulo Lucilio, que buscaba cambiar de vida desplazándose a otras geografías, Séneca le advierte – *animum debes mutare non caelum* – sobre lo infructuoso de la mudanza, y le hace ver la condición ajena de posesiones y bienes: *omnia aliena sunt, tempus tantum nostrum est*. Solo el tiempo nos pertenece, asegura el filósofo, vinculando el despojamiento material con el dominio temporal, una riqueza estoica que únicamente se compadece con la serenidad ante el devenir. Ese tiempo del que somos dueños es el tiempo detenido, porque el tiempo en movimiento nos conduce con violencia hasta el desenlace inevitable. Vivimos en el espacio pero morimos en el tiempo, ha escrito el epicúreo Emilio Lledó, y Borges quiso conjurar ese transcurso ominoso deteniendo el tiempo en su *Historia de la eternidad*, porque el tiempo cíclico equivale a la negación de su flujo, y en la *Nueva refutación del tiempo*, que se cierra con unas líneas innumerables citadas: «El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego». Señores del tiempo como quiere Séneca o arrastrados por él como razona Borges, al cabo nuestros trabajos y nuestros días se dibujan en su curso y se disuelven en su condición. Las construcciones, como materia ordenada en el espacio, no son al cabo diferentes del organismo o el libro en la relación con el tiempo. En todos los casos requieren información para obtener su forma, en todos los casos habitan en el tiempo y en todos los casos sufren un proceso de degradación que arruina lo edificado, descompone lo vivo y dispersa el pensamiento. Pero esa caducidad en el tiempo es el fundamento último del valor que atribuimos a nuestro efímero transcurso: animales conscientes de su inevitable muerte, levantamos obras que se deterioran sin remedio y producimos contenidos simbólicos que se deshilachan sin pausa. Pese a ello, otorgamos respeto a la experiencia acumulada en el cuerpo ajado, buscamos la belleza de la pátina en la construcción agrietada, y perseguimos la sabiduría oculta en el palimpsesto amarillento. El tiempo craquelado, pero – como sabía Goya – también pinta: agrieta la piel del rostro, el revestimiento del muro y la pintura del lienzo, otorgando a organismos vivos y artificios simbólicos la distinción y la marca de la caducidad. Si contradecimos a la mística de Ávila resistiéndonos a juzgar la vida «una mala noche en una mala posada», seguiremos escribiendo libros, engendrando hijos y levantando arquitecturas perecederas: arquitecturas que muestran las huellas del tiempo porque pertenecen a la historia natural antes que a la historia sagrada; que conservan la memoria colectiva porque al intervenir en lo existente protegen nuestro patrimonio materno; que insertan lo heredado en el flujo de la vida porque la mutación funcional rejuvenece y hace nuevo al monumento; y que construye mientras altera y violenta, expresando la continuidad del tiempo en la fusión del pasado con el presente.

1. Historia sagrada

Pocas ilusiones tan persistentes como la recuperación del pasado. La memoria personal y colectiva, sin embargo, lejos de funcionar como un registro notarial, filtra selectivamente aquellos episodios de lo vivido que deseamos inscribir en nuestra historia social e individual. No recordamos el pasado: lo reconstruimos de acuerdo con los intereses del presente. No descubrimos la historia: la elegimos. Cuando el arquitecto se enfrenta a la restauración de los edificios antiguos, su actitud no es muy distinta a la del

deteriorating tissues and distorting messages. Writing to his disciple Lucilius, who was seeking to change his life by moving to other geographical areas, Seneca warns him – *animum debes mutare non caelum* – about the futility of moving, and makes him see the alien condition of both possessions and goods: *omnia aliena sunt, tempus tantum nostrum est*. Only time belongs to us, the philosopher assures us, linking material dispossession to temporal dominion, a stoic richness that only commiserates with serenity in the face of becoming. That time which we possess is the time that has stopped, because time in movement leads us with violence toward the inevitable end. We live in space but we die in time, wrote the epicurean Emilio Lledó, and Borges wished to conjure that ominous course by stopping time in his *History of Eternity*, because cyclical time is tantamount to the negation of its flow, and in the *New Refutation of Time*, which concludes with some lines that have been quoted innumerable times: “Time is the substance of which I am made. Time is a river that sweeps me along, but I am the river; it is a tiger that mangles me, but I am the tiger; it is a fire that consumes me, but I am the fire”. Masters of time, as Seneca wishes, or swept by it, as Borges believes, in the end our work and our days are drawn in its course and dissolve in it. Constructions, like all matter ordered in space, in the end are no different than the organism or the book in relation to time. In all cases they require information to obtain their form, in all cases they inhabit time and in all cases they suffer a process of decay that ruins what was built, decomposes what was alive, and disperses thought. Yet this expiration in time is the ultimate foundation of the value that we attribute to our ephemeral transience: as animals who are aware of their inevitable death, we build works that deteriorate without remedy and produce symbolic contents that constantly crumble away. In spite of this, we respect the experience accumulated in the battered body, we look for the beauty of the patina in the weathered construction, and we pursue the wisdom hidden in the old yellowing manuscript. Time forms craquelures, but – as Goya well knew – it also paints: it wrinkles the skin of the face, the coating of the wall and the picture on the canvas, conferring on both living organisms and symbolic artifices the distinction and the mark of perishability. If we oppose the mystic from Ávila and refuse to consider life as “a bad night at a bad inn”, we will continue to write books, father children and build perishable architectures: architectures which show the traces of time because they belong to natural history before being part of sacred history; which preserve the collective memory because by intervening on the existing they protect our maternal heritage; which insert what has been inherited into the flow of life because functional mutation rejuvenates and renews the monument; and which construct as they alter and disrupt, expressing the continuity of time through the fusion of the past with the present.

1. Sacred History

Few illusions are as persistent as the recovery of the past. Personal and collective memory, however, far from working as a notarial record, selectively filter those episodes from our lived experience which we wish to register in our social and individual history. We do not recall the past: we rebuild it in accordance with our present interests. We do not discover history: we select it. When the architect faces the restoration of ancient buildings, his stance is not much different from that of the historian before the documentary remains from the past: both must fashion, using some fragments from the past, an interpretation that serves contemporary interests. Restoration is a branch of architecture in the same way that history is a branch of literature. During the 19th century, the French architect Eugène Viollet-le-

historiador ante los restos documentales del pasado: ambos deben conformar, utilizando algunos fragmentos del pretérito, una interpretación que sirva a los intereses contemporáneos. La restauración es una rama de la arquitectura en el mismo sentido en que la historia es una rama de la literatura.

Durante el siglo XIX, el arquitecto francés Eugène Viollet-le-Duc y el crítico de arte británico John Ruskin personificaron los polos del debate restaurador. Para Viollet, el arquitecto tenía derecho a reconstruir el monumento mejorando el original, como él mismo haría en Notre Dame de París y tantas otras catedrales góticas; para Ruskin, tales reconstrucciones ficticias equivalían a falsificaciones intolerables, juzgando preferible la ruina emocionante a la impostura.

Aunque desde la perspectiva actual Viollet y Ruskin aparecen como facetas diversas de un mismo talante romántico, que celebra un pasado heroico o melancólico, sus escritos alimentaron la polémica de las primeras décadas del siglo entre conservadores y restauradores, y subyacen también a la ambigüedad de su segunda mitad, que vio coexistir una legislación meticulosamente conservacionista con una práctica restauradora a menudo laxa en su rigor.

En España, la democracia trajo las restauraciones como lenguaje moderno y el crecimiento exponencial del número de arquitectos dedicados a la reparación de la historia construida. Como sucede con los clásicos representados en traje de calle, que sorprenden e interesan la primera vez y hastían la enésima, las restauraciones a la moderna han pasado de vigorosos manifiestos vanguardistas a una reiteración fatigosa de *autos sacramentales* en jeans, y acaso la erosión que ocasiona esta desgana no sea ajena a la perplejidad metodológica contemporánea. Apagados ya los ecos del debate entre conservadores y restauradores, y aceptado también por casi todos el carácter arbitrario de la historia, el plano de la polémica se ha desplazado de lugar. Nuestro escepticismo contemporáneo, en efecto, nos describe al arquitecto restaurador como un fabulador, un narrador de historias tranquilizadoras o inquietantes, un constructor de relatos que desdibujan las fronteras entre el recuerdo y la invención, entre lo nuevo y lo existente. Pero esas fábulas arquitectónicas, en las que habrán de anclarse los mitos esenciales de la historia colectiva, padecen una vacilación interior, una fractura oculta que señala los términos del debate de hoy. Esa grieta es la que separa la caducidad material de la arquitectura de su tenaz permanencia simbólica.

Las virtudes nutricias de la restauración favorecen por igual a las fábricas perecederas y a las imágenes exhaustas, sometidas ambas a la usura del tiempo y la costumbre: pero resta obstinadamente por decidirse – y ese es nuestro principal dilema crítico – si las historias que la arquitectura construye subrayarán la mortalidad necesaria de la cultura o la intemporalidad cristalina de los símbolos; si los edificios restaurados exhibirán las cicatrices del tiempo o procurarán hurtarse a él como cuerpos embalsamados; si los monumentos se inscribirán en la historia natural o en la historia sagrada.

II. Patrimonio materno

La restauración de edificios se realiza con arreglo a diferentes géneros: géneros literarios, pero géneros también gramaticales. De esta forma, se hacen restauraciones masculinas, que corresponden al ámbito de la poesía épica; restauraciones femeninas, inevitablemente asociadas a la poesía lírica; y restauraciones del género neutro, que resulta conveniente entender como poesía dramática. Más allá de los géneros, aunque quizá bien descritas por el género epiceno,

Duc and the British art critic John Ruskin epitomised the two extremes of the restoration debate. For Viollet, the architect had the right to rebuild the monument as long as he improved on the original, as he himself would do in the case of Notre Dame de Paris and so many other Gothic cathedrals; for Ruskin, instead, such fictional reconstructions amounted to intolerable forgeries, and considered the thrill of the ruin as preferable to imposture.

Although from the present perspective Viollet-le-Duc and Ruskin appear as different sides of the same romantic disposition, which celebrates a heroic or melancholy past, their writings fuelled the controversy of the first decades of the century between conservators and restorers, and also underlie the ambiguity of the debate during the second half of the century, which saw the coexistence of a meticulously conservationist legislation with an often lax restorationist practice.

In Spain, democracy introduced restorations as a modern language and saw an exponential growth in the number of architects devoted to the repairing of built history. As is often the case when classics are represented in street clothes, something which generates surprise and interest the first time around, yet tire the audience after endless repetitions, modern restorations have gone from being vigorous avant-garde manifestos to become a tiresome reiteration of *autos sacramentales* in jeans, and perhaps the erosion caused by this reluctance is to some extent related to contemporary methodological perplexity.

Now that the echoes of the debate between conservators and restorers has been muted, and the arbitrary nature of history accepted by almost everyone, the plane of the controversy has shifted. Our contemporary scepticism, in fact, describes the restorer architect as a story-teller, a narrator of appeasing or disturbing stories, a weaver of tales that blur the boundaries between remembrance and invention, between the new and the already existing. These architectural fables, however, in which the fundamental myths of collective history are anchored, suffer of an inner hesitancy, a hidden fracture that sets the terms of the present debate. That fault is what separates the material transience of architecture from its relentless symbolic persistence.

The nurturing virtues of restoration favour both transient buildings and exhausted images, both of which are subject to the wear and tear of time and custom: yet it remains stubbornly to be seen – and this is our main critical dilemma – whether the stories that architecture constructs will underline the necessary mortality of culture or the pristine timelessness of symbols; whether the restored buildings will show the scars of time, or else attempt to evade it like embalmed corpses; whether the monuments will be part of natural history or of sacred history instead.

II. Maternal heritage

The restoration of buildings is carried out in accordance to different genres: literary genres, for example, but also grammatical genders. In this way, there are masculine restorations, which correspond to the realm of epic poetry; feminine restorations, inevitably associated to lyric poetry; and neuter restorations, which it is convenient to consider as dramatic poetry. Beyond genres, however, though perhaps well described by the epicene gender instead, are restorations that shift their emphasis from poetry to prose, generally of a didactic nature.

For each of these gender-related architectures (masculine, feminine, neuter and epicene) an example and a brief commentary will be presented. The relationship of the generic to the specific aims to shed some light on the obscure preliminary references, but does not set out to untangle the confusing terminological tangle of the field of restoration, which oscillates wearily between conservation

se encuentran las restauraciones que desplazan su énfasis de la poesía a la prosa, generalmente didáctica.

De cada una de estas arquitecturas de género (masculino, femenino, neutro y epiceno) se ofrecerá un ejemplo y un breve comentario. La relación de lo genérico con lo específico espera arrojar alguna luz sobre las oscuras menciones preliminares, pero no se propone desenredar el confuso barullo terminológico del mundo de la restauración, fatigosamente oscilante entre la conservación y la rehabilitación, la reparación o la intervención, el mantenimiento y la reconstrucción. Esta ambigua familia de términos descriptivos puede quizá con ventaja reducirse a la taxonomía genérica que aquí se propone.

Para enumerar los géneros de la restauración resulta paradójicamente imprescindible desembarazar el concepto de patrimonio de su naturaleza genérica, marcadamente masculina o patriarcal, por su asociación con la herencia de los bienes materiales por vía patrilínea. La expresión 'patrimonio materno' feminiza la herencia, al asociarla con la transmisión de los bienes culturales, el principal de los cuales es sin duda la lengua, que recibe significativamente el adjetivo de 'materna'. Si nos referimos a la herencia monumental como 'patrimonio materno', la vinculamos simultáneamente a los bienes materiales masculinos y a los bienes culturales femeninos, neutralizando su carga semántica y permitiendo el comentario analógico de su restauración en términos de género.

Así, la restauración masculina será la que opere en la dimensión épica de la gran cirugía de reconstrucción y trasplante, implantando órganos o añadiendo prótesis hasta los extremos artificiosos y blindados de Robocop, la fantasía cinematográfica en la que la cirugía transforma un cuerpo destrozado en un poderoso hombre mecánico. El contraste vigoroso entre lo existente y lo nuevo, e incluso la exageración de la diferente naturaleza de lo insertado a través de materiales inesperados o formas reducidas a su abstracción geométrica, es característica de este género.

Similarmente, la restauración femenina se podría asociar a la dimensión lírica y reparadora de la cirugía estética, que alivia los estragos del tiempo a través del *lifting* y de la silicona, en operaciones de conservación y mantenimiento que extienden la vida útil de los edificios, mejorando su aspecto sin alterarlo de forma significativa. En estos casos, el mantenimiento del carácter y los rasgos distintivos conduce a elecciones arquitectónicas de índole analógica, donde se procura que tanto los materiales empleados como los elementos nuevos pasen desapercibidos para todos excepto el observador atento.

Completando la tríada genérica, llamaríamos restauraciones neutras a las que intervengan en clave dramática sobre arquitecturas fenecidas, que se rehabilitan para su uso ulterior a través del embalsamamiento o la taxidermia, y que exigen el vaciado de las cavidades y la extracción de los órganos, manteniendo siempre el aspecto exterior. El diálogo dramático se establece entonces entre el revestimiento epitelial, que se conserva y maquilla, y la nueva conformación interna, funcional y resistente al deterioro.

Por último, en un ámbito más lejano, que a falta de mejor denominación he llamado restauraciones del género epiceno – para hacer referencia a su carácter indiferenciado, ya que el mismo término designa géneros distintos – se encuentra la prosa didáctica de las reinstauraciones que fabrican *ex novo* arquitecturas monumentales, enteramente nuevas en los materiales o incluso en los emplazamientos, pero puntillosamente fieles a las formas documentadas. Un poco a la manera de los museos de cera, donde la misma sustancia representa personajes

and renovation, repair or intervention, and maintenance and reconstruction. It may be advantageous to reduce this ambiguous set of descriptive terms to the generic taxonomy proposed here. In order to list the genders of restoration, it is paradoxically essential to free the concept of heritage from its gender-related nature, which is markedly masculine or patriarchal due to its association with the inheritance of material goods through patrilineal channels. The expression 'maternal heritage' feminises heritage by associating it with the transmission of cultural assets, the most important of which is undoubtedly language, which significantly is given the epithet of 'mother'. If we refer to the built heritage as 'maternal heritage', we are linking it simultaneously to masculine material assets and to feminine cultural assets, thus neutralising its semantic load and allowing the analogical commentary of its restoration in terms of gender.

Thus, the masculine restoration will operate in the epic dimension of the great reconstruction and transplantation surgery, implanting organs or adding prostheses as in the artificial and armoured extremes of a Robocop, the cinematic fantasy in which surgery transforms a broken body into a powerful mechanical man. The stark contrast between the already existing and the new, including the magnification of the different nature of the added insertion through unexpected materials or forms reduced to their geometrical abstractions, is typical of this genre.

Likewise, female restoration could be associated with the lyrical and restorative dimension of plastic surgery, which mitigates the ravages of time through face lifting procedures and the use of silicone, in conservation and maintenance operations that extend the useful life of buildings, improving their appearance without significantly altering it. In those cases, maintaining the character and distinctive traits leads to architectural decisions of an analogical nature, in which an effort is made so that both the materials used and the new elements go unnoticed by all except for the expert observer.

To complete the gender-related triad, we would deem neuter restoration those that intervene in a dramatic key on dead architectures, which are rehabilitated for further use through processes of embalming or taxidermy, and which require the emptying of the cavities and the removal of the organs, while always maintaining the external appearance. A dramatic dialogue is then established between the epithelial layer, which is preserved and made up, and the new interior layout, functional and resistant to decay.

Finally, in a more distant field, which for lack of a better denomination I have called restorations of the epicene gender – to refer to its undifferentiated character, since the same term designates different genders – we find the didactic prose of the 'reinstatements' which build monumental architectures *ex novo*, that is entirely new in terms of materials or even in new sites, yet scrupulously faithful to the documented original forms. In a way somewhat similar to wax museums, where the same substance represents different historical characters, or perhaps to surimi, the minced meat of lesser fish which is used to produce plausible imitations of elvers or crab legs, epicene restorations cultivate the monumental simulacrum demanded by the tourist industry through a process of replication.

Our built maternal heritage, which is as useful and fertile as our material and natural resources, and as essential for our emotional survival as language and customs, is currently undergoing a process of deterioration in which the aspect of physical degradation is not as worrying as that of intellectual denaturation: the culture of the facsimile is more harmful to the monument than the aggressions of time and the neglect of men. When this maternal heritage has extended beyond private devotion to become a public cult



CCCXVII - 15

The Salute, c.1839
Joseph Mallord William Turner, Tate
Accepted by the nation as part of the Turner Bequest 1856
Photo: Tate

históricos diversos, y quizá como sucede en el popular surimi, que comercializa verosímiles imitaciones de angulas o patas de cangrejo elaboradas con la carne triturada de pescados menos apreciados, las restauraciones epicenas cultivan el simulacro monumental que demanda la industria turística a través de la réplica.

El patrimonio materno formado por nuestra herencia construida, tan útil y fecundo como nuestros recursos materiales y naturales, y tan imprescindible para la supervivencia emotiva como el lenguaje y los hábitos, se encuentra hoy sometido a un proceso de deterioro en el que no resulta tan preocupante la degradación física como la desnaturalización intelectual: la cultura del facsímil daña más el monumento que las agresiones del tiempo y la incuria de los hombres. Cuando ese patrimonio materno ha desbordado la devoción privada para convertirse en un culto público – acaso la única religión de Estado en nuestro tiempo –, la construcción artificial de la memoria, que cada generación aborda a través de la historia cristalizada en la edificación monumental, deviene un debate inevitable y urgente.

III. Monumento nuevo

Todos los monumentos son monumentos nuevos. Nuevos en sus fábricas, interminablemente recompuestas a medida que el tiempo o el azar las desbaratan; nuevos en sus usos, continuamente cambiantes con las transformaciones de la economía y la sociedad; nuevos, al fin, en sus significados, permanentemente alterados por las retinas que los contemplan y las culturas que los interpretan. En esa triple mudanza – material, funcional y simbólica – reside la eterna juventud del monumento.

Cada generación recibe el patrimonio monumental como una rica herencia que dilapida o acrecienta. Sometidas al pertinaz desafecto del tiempo, las construcciones del pasado no pueden aspirar a congelarlo, sobreviviendo inanimadas en una atmósfera de gases inertes: la arquitectura detenida es una arquitectura muerta. Como en la evangélica parábola de los talentos, el monumento enterrado no da fruto, y es mal administrador quien se propone conservarlo – más intangible que intacto – en una gota de ámbar.

En tanto que arte útil, la arquitectura participa de la condición mudable de los flujos económicos y las organizaciones sociales. Colocada, como ellos, en el telar de Penélope que rige un movimiento histórico uniformemente acelerado, la construcción monumental se teje y se desteje para formar el dibujo material de las relaciones inmateriales. El autorretrato social que ofrecen la urdimbre de las necesidades y la trama de los usos es cambiante como un rostro de humo: los monumentos inmóviles se mueven.

Los edificios y conjuntos monumentales poseen un valor simbólico y emotivo tan elevado que su naturaleza de testimonio y documento se colorea siempre por el interés o la pasión. En el palimpsesto caleidoscópico que son las construcciones históricas, nadie renuncia a añadir su propia línea interpretativa o su peculiar matiz cromático. Así, el significado cultural del monumento se renueva y rejuvenece de continuo, escrito como está en palabras de tiza sobre una pizarra que reiteradamente se borra y se reescribe.

Nuevos en la construcción, en los usos o en los significados, los monumentos poseen una actualidad permanente, provocadora y fresca, que contrasta con la imagen vetusta que tantos poseen de ellos. Sea un teatro romano o un castillo medieval, una casa gótica o un convento renacentista, un palacio barroco o una ópera neoclásica, el viejo monumento aparece siempre como arquitectura joven.

– perhaps the only State religion of our time –, the artificial construction of memory, which each generation approaches through history crystallised by the building of monuments, becomes an urgent and necessary debate.

III. New monument

All monuments are new monuments. New in their structure, endlessly recomposed as time or fate takes them apart; new in their uses, continually changing as a result of the transformations of the economy and society; new, finally, in their meanings, permanently altered by the eyes that contemplate them and the cultures that interpret them. In this triple change – material, functional and symbolic – resides the eternal youth of the monument.

Each generation receives its monumental heritage as a rich inheritance that it either squanders or increases. In the face of the stubborn indifference of time, the constructions of the past cannot aspire to stop it, surviving inanimate in an atmosphere of inert gases: architecture that stands still is dead architecture. As in the evangelical Parable of the Talents, the buried monument bears no fruit, and he who wishes to preserve it in a drop of amber – more intangible than intact – is a poor administrator.

Being a useful art, architecture participates in the changing condition of economic flows and social organisations. Positioned, like the latter, on Penelope's loom, which governs a uniformly accelerated historical process, the construction of monuments weaves and unweaves itself to form the material fabric of immaterial relations. The social self-portrait offered by the weft of needs and the warp of uses is as changeable as a face of smoke: stationary monuments move.

Monumental buildings and complexes have such a high emotional and symbolic value that their nature as testimony and document is always tinged by interest or passion. In the kaleidoscopic palimpsest of historical constructions, no one forgoes adding their own interpretative stance or peculiar chromatic nuance. The cultural meaning of the monument is thus continually renewed and rejuvenated, since it is written in chalk on a slate like words that are repeatedly erased and rewritten.

New in terms of construction, usage or meaning, monuments possess a permanent state of actuality, provocative and fresh, which contrasts with the hoary image that so many have of them. Be it a Roman theatre of a mediaeval castle, a Gothic house or a Renaissance convent, a Baroque palace or a Neoclassic building, the old monument always appears like a youthful architecture.

The modern avant-garde movements condemned the monument and the museum to be antiquarian pursuits, only to later rescue their infancy and claim the monumental condition for themselves. Yet it is not only a question of remembering – as Le Corbusier exhorted us to do – that cathedrals were once white, but rather of understanding that they still are, endlessly regenerated through physical, functional and interpretative changes. Under the misleading patina of time, all monuments are white monuments.

IV. Present past

The history of architecture is a history of violence. It builds against the past in order to project itself into the future, and between these two opposite pulsions the present precipitates over a landscape of rubble. Swept away by what Walter Benjamin called the wind of history, and drawn in the direction of the thermodynamic 'arrow of time', we build with violence on the natural environment, the existing city and life itself: we defile the territory with the scars of quarries and deforestation, not to mention the impact of large public works or the effect on the planet of the bulimic consumption of materials, water and energy; we violate our inherited cityscapes

Las vanguardias modernas condenaron el monumento y el museo como intereses de anticuario, para rescatar después su infancia y reclamar para sí la condición monumental. Pero no se trata solo de recordar – como nos instara Le Corbusier – que las catedrales fueron un día blancas, sino de comprender que lo son todavía, inagotablemente regeneradas por cambios físicos, funcionales e interpretativos. Bajo la pátina equívoca del tiempo, todos los monumentos son monumentos blancos.

IV. Pasado presente

La arquitectura es una historia de violencia. Construye contra el pasado para proyectarse hacia el futuro, y entre esas dos pulsiones el presente se precipita sobre un panorama de escombros. Arrebatados por lo que Walter Benjamin llamaba el viento de la historia, y arrastrados en la dirección que señala la termodinámica ‘flecha del tiempo’, edificamos ejerciendo violencia sobre el entorno natural, la ciudad existente y la vida misma: violentamos el territorio con las cicatrices de las canteras y las talas, por no hablar del impacto de las grandes obras públicas o del efecto en el planeta del consumo bulímico de materiales, agua y energía; violentamos la urbanidad heredada con los medios técnicos que cada generación o cada época tiene de ventaja sobre la anterior, imponiendo las nuevas trazas sobre las antiguas en un áspero palimpsesto; y violentamos el propio curso pausado de los trayectos individuales y sociales con el estado de excepción de la obra, que trastoca los hábitos cotidianos con el confuso desorden de sus procesos.

Para construir debemos demoler: herir la tierra, fracturar los restos, aventar la memoria. Ese empeño indómito suscita una angustia que intentamos paliar con sostenibilidad compensatoria, anestilosis analgésicas e historicismos narcóticos. Pero no hay arquitectura sin destrucción, como no hay carpintero sin leñador ni cocinero sin matarife, y en esa condición violenta reside su grandeza culpable. Al cabo, el organismo construido requiere la mutación para acomodarse al cambio de forma no demasiado distinta al invertebrado que muda el exoesqueleto cuando este dificulta el crecimiento, y sus cáscaras vacías no tienen otro destino que la descomposición y el reciclaje, roídas como ruinas vejadas por el tiempo y dócilmente entregadas a la cadena del flujo de información y de materia al que llamamos vida. Y acaso también, al igual que la conciencia exige el olvido para lograr sobrevivir en el presente, la arquitectura practica la gimnasia de la amnesia para evitar perecer bajo el peso grave de la memoria minuciosa.

Con todo, el ejercicio de la invención no anula el tiempo testarudo que Alberti describía como trastornador de las obras, ni la no menos tenaz inercia de la materia que guía la construcción por el camino de la persistencia. La ansiedad que nos mueve a congelar el curso de las cosas para detener la vida en su torrente resulta al cabo tan inerme como el impulso taumatúrgico que se propone domesticar esa corriente, separándola de sus querencias naturales: ni la historia convertida consoladoramente en un parque temático de sí misma ni la tabula rasa de la ambición demiúrgica pueden dar cuenta cabal de ese conflicto entre construcción y destrucción donde se coreografía el diálogo entre la memoria y el olvido. El pasado reside en el presente como el presente es un molde del futuro, y esa continuidad del devenir en el tiempo reúne la violencia traumática del cambio con la resistencia perezosa a la mudanza. «Soy un fue, y un será, y un es cansado»: el endecasílabo de Quevedo conviene al proyecto de arquitectura, y a su autor.

with the superior technical means that each generation or each era has over the previous one, roughly imposing new traces on the old ones; and we disturb the leisurely course of individual and social itineraries by the state of exception of the worksite, which disrupts daily habits through the confusing disorder caused by its processes.

In order to build we must demolish: wound the earth, fracture the remains, blow away the memory. This indomitable endeavour generates an anguish that we try to alleviate through compensatory sustainability, analgesic anastylosis and narcotic historicisms. Yet there is no architecture without destruction, just like there is no carpenter without a woodsman, no cook without a butcher, and it is in that condition of violence that its guilty greatness resides. After all, the constructed organism requires mutation in order to accommodate to changes in form in a manner similar to that of the invertebrate who sheds its exoskeleton when it becomes an obstacle to growth, and its empty shells have no other end than that of decay and recycling, eaten away like ruins weathered by time and tamely surrendered to the flow of information and matter we call life. And perhaps also, just as consciousness requires oblivion to survive in the present, architecture practices the gymnastics of amnesia to avoid perishing under the heavy weight of meticulous memory.

All things considered, the practise of invention does not erase the obstinate time that Alberti described as disruptive of construction works, nor the no less tenacious inertia of the matter that guides the construction along the path of persistence. The anxiety that leads us to freeze the flow of things in order to stop the stream of life is ultimately as vulnerable as the thaumaturgical impulse that intends to tame the said stream, separating it from its natural inclinations: neither history, comfortingly turned into a theme park, nor the tabula rasa of demiurgic ambition can provide a full account of this conflict between construction and destruction, in which the dialogue between memory and forgetfulness is choreographed. The past resides in the present in the same way that the present is a mould for the future, and this continuity of becoming in time gathers together the traumatic violence of change with the lazy resistance to modification. “I am a was, and a will be, and an is tired”: Quevedo’s hendecasyllable suits the architectural project and its author.

Translation by Luis Gatt

The time of architecture is the time of the iterative present, understood as a system of habits, as the form of everyday life: this is the aspect of time on which it is worth reflecting during the age of environmental crisis. Indeed, repetition shapes life through an aesthetic, formal component, transforming it from a sequence of contingent events into what can be defined as a form (or style) of life.

Il tempo delle abitudini The time of habits

Barbara Carnevali

Spetta alla consuetudine dar forma alla nostra vita, come le piace: in questo può tutto. È il filtro di Circe, che muta la nostra natura come le pare. (Montaigne)

Non sarà il passato – tempo della memoria, dell'architettura come monumento e come testimonianza; e non sarà il futuro – tempo della speranza, dell'architettura come progetto e come utopia. Il tempo di questo editoriale sarà quello del presente iterativo: il tempo dell'architettura come sistema di abitudini, come forma della vita quotidiana. Meno enfatica, più prosaica e ordinaria ma non meno decisiva, è questa la dimensione del tempo su cui riflettere all'epoca della crisi ambientale.

In italiano, come in altre lingue, due tempi verbali contengono un aspetto iterativo. Il primo è l'imperfetto quando, usato per narrare azioni passate ripetute e prolungate, rende il senso della persistenza delle abitudini e della loro indefinita durata. Il secondo è il presente, quando indica un'azione riferita all'ora ma in realtà protesa intenzionalmente anche verso il passato e il futuro. È la modalità della routine, cui ricorriamo per descrivere le nostre abitudini personali e collettive, il modo in cui viviamo non nello stato di eccezione ma in quello di normalità. Al singolare: mi sveglio a una certa ora, lavoro alla scrivania, faccio lezione un determinato giorno, in una certa aula e poi ricevo nel mio studio al primo piano. Al plurale impersonale, in quello che Heidegger avrebbe definito il «man», la forma dell'«innanzitutto e per lo più»: accendiamo il riscaldamento a novembre, prendiamo l'auto per attraversare la città, usiamo imballaggi di plastica. Sono azioni indicate al presente ma che si sono già svolte in

Custom has the ability to shape our lives as it pleases: in this it can do anything. It is Circe's potion, which transforms our nature at will. (Montaigne)

It will not be the past – the time of memory, of architecture as monument and as testimony; and it will not be the future – the time of hope, of architecture as project and as Utopia. The time of this editorial will be that of the iterative present: the time of architecture as a system of habits, as the form of everyday life. Less emphatic, more prosaic and ordinary, yet no less decisive, this is the aspect of time on which it is worth reflecting during the age of environmental crisis.

In Italian, as in other languages, two verb tenses contain an iterative aspect. The first is the imperfect which, when used to narrate repeated and prolonged past actions, renders the sense of the persistence of habits and their indefinite duration. The second is the present tense, when it indicates an action that refers to the now, yet is also intentionally tending towards both the past and future. This is the routine mode, to which we recur in order to describe our personal and collective habits, the normal, not exceptional, way in which we live. In the singular: I wake up at a certain time, work at my desk, teach a class on a given day, in a certain classroom and then see students in my office on the first floor. In the impersonal plural, which Heidegger would define as “*man*”, the form of the “first and foremost, for the most part”: one turns on the heating in November, one takes the car for driving across town, one uses plastic packaging.

Actions which are indicated in the present, yet have happened



Turner's Bedroom in the Palazzo Giustinian (the Hotel Europa), Venice, c.1840
Joseph Mallord William Turner, Tate
Accepted by the nation as part of the Turner Bequest 1856
Photo: Tate

passato e che si ripeteranno ancora, e ancora. Dall'uso di entrambi i tempi si evince come la ripetizione plasmi la vita attraverso una componente estetica, stilistico-formale, trasformandola da sequenza di eventi contingenti in quella che si definisce appunto una 'forma (o uno 'stile') di vita'.

Il concetto di forma di vita è profondamente ambivalente. Lo mostrano due scrittori come Flaubert e Proust, che hanno fatto dell'imperfetto narrativo la cifra del loro stile e della loro visione del mondo: Flaubert per restituire la soffocante monotonia delle giornate di Emma Bovary, Proust per rievocare il paradiso dell'infanzia, perduto e poi ritrovato dal protagonista della *Recherche*. Quest'uso polarizzato dell'imperfetto svela come la ripetizione possa caratterizzare la temporalità dell'idillio quanto quella dell'infelicità senza via di fuga, l'esperienza dell'estasi come quella della condanna all'ergastolo. La ripetizione dilata l'esperienza trasformando un evento puntuale, immerso nel divenire, in una condizione, uno 'stato': la contingenza smette allora di essere tale e assume un'aura di necessità, e dunque di eternità: un'idea per definizione non umana, come suggerisce Nietzsche con la sua provocatoria immagine dell'eterno ritorno. Chi se non un Dio vorrebbe davvero continuare a ripetere all'infinito gli stessi gesti, a rivivere esattamente la stessa giornata?

Il tempo delle abitudini è il tempo dell'architettura perché iterativa è, per eccellenza, la modalità dell'abitare. Ce lo ricordano le parole *habitat* e *habitus*, che rappresentano i poli complementari di ogni antropologia architettonica: da un lato il termine esterno, oggettivo, del mondo-ambiente abitato; dall'altro il termine interno, soggettivo, della disposizione psico-corporea dell'abitante. I due concetti sono speculari, vanno sempre pensati in un rapporto di costante influenza reciproca. *L'habitat* è prodotto in modo determinante dalle abitudini, la cui ripetizione trasforma lo spazio estraneo e potenzialmente ostile in un ambiente accogliente e familiare: un prolungamento spontaneo della nostra persona, un luogo protetto e sicuro in cui ci sentiamo esonerati¹, cioè sgravati dalla paura e dall'angoscia, dall'insicurezza nei confronti dell'imprevisto, dall'eccesso di stimoli nuovi. Il reiterarsi delle abitudini istituisce a sua volta *l'habitus*, quello schema di comportamenti e attitudini regolari, già testati dall'esperienza passata, che ci permette di navigare con il pilota automatico nella vita di tutti i giorni e di rendere più prevedibili le sue incognite future. Anche in questo caso è cruciale il sollievo dell'esonero: più l'abito è confortevole più ci scordiamo di averlo indossato, finendo per considerarlo una seconda pelle. Il potere dell'abitudine, come hanno messo in luce i suoi più acuti interpreti, da Montaigne a Proust, da Hume a Dewey, è quello di un Giano bifronte: la stessa sensazione di *comfort* che ci fa sentire 'a casa' può renderci ottusi e schiavi di noi stessi. A incatenarci non sono solo fattori psichici soggettivi come la pigrizia, la fatica, il timore dell'ignoto o della stessa possibilità di cambiare, ma anche i fattori oggettivi, materiali e ambientali: quando dimentichiamo l'origine storica e contingente dell'*habitat*, quando *l'habitus* diventa una corazza di acciaio, allora la seconda natura si spacca per natura prima, «taken for granted», reprimendo ogni residua libertà e apertura al possibile. Solo tenendo conto di questa costitutiva ambivalenza si capisce perché il concetto di abitudine sia il fondamento di ogni filosofia dell'abitare, ma serva anche, e soprattutto, a ripensarne la dimensione normativa, etica e politica: ciò che vogliamo che il mondo comune sia e possa essere in futuro.

Se c'è infatti un insegnamento chiaro e inequivocabile della crisi ambientale è quello che riguarda il nostro modo di vivere la quotidianità. È stato detto mille volte ma non lo si ripeterà mai abbastanza: «dobbiamo cambiare le nostre abitudini», dobbia-

already in the past and will be repeated again, and again. The use of both verbal tenses illustrates the way in which repetition shapes life through an aesthetic, stylistic-formal component, transforming it from a sequence of contingent events into what is precisely referred to as a 'way (or 'style') of life'.

The concept of way of life is profoundly ambivalent. This is clearly evident in two writers such as Flaubert and Proust, who turned narrative in the imperfect tense into the cornerstone of both their style and their worldview: Flaubert in order to describe the suffocating monotony of Emma Bovary's days, Proust to evoke the paradise of childhood, first lost and then recovered by the main character in *La Recherche*.

This polarised use of the imperfect tense reveals the way in which repetition can characterise the temporal nature of bliss as well as that of inescapable unhappiness, the experience of ecstasy and that of being sentenced to life. Repetition dilates the experience, turning a specific event, immersed in becoming, into a condition, a 'state': contingency ceases to be such and takes on a halo of necessity, and therefore of eternity: an idea that is, by definition, not human, as Nietzsche suggests with his provocative idea of the eternal recurrence. Who other but a God would really want to continue repeating the same gestures infinitely, to relive exactly the same day, again and again?

The time of habits is the time of architecture because dwelling is quintessentially iterative. We are reminded of this by the words *habitat* and *habitus*, which represent the complementary poles of any architectural anthropology: on the one hand the external, objective term for the inhabited world-environment; and on the other the internal, subjective term for the psycho-corporal condition of the inhabitant. The two concepts mirror each other and are always conceived in a relationship of constant reciprocal influence. The *habitat* is produced to a significant degree by habits, which by being repeated transform the alien and potentially hostile space into a hospitable and cosy environment: a natural extension of ourselves, a protected and safe place where we feel free¹, unburdened of fear and anguish, of feelings of insecurity before the unexpected, of the excess of new stimuli. The repetition of habits, in turn, establishes the *habitus*, a pattern of regular behaviours and attitudes, already tested by past experience, which allows us to navigate on autopilot through our everyday life and to make the unknown future more predictable. Also in this case the solace of relief is crucial: the more comfortable the habit, the more we forget we are wearing it, eventually treating it like a second skin.

The power of habit, as highlighted by its most perceptive interpreters, from Montaigne to Proust, from Hume to Dewey, is that of a two-faced Janus: the same sensation of comfort that makes us feel 'at home' can also make us dull and become slaves to ourselves. What fetters us are not only subjective factors related to the psyche, such as sloth, weariness, fear of the unknown, or even of the possibility of change, but also objective material and environmental factors: when we forget the historical and contingent origin of our *habitat*, when the *habitus* becomes a steel armour, then our second nature masquerades as our primary nature, is "taken for granted" and represses any remaining freedom and openness to the possible. Only by bearing in mind this inherent ambivalence is it possible to understand how the concept of habit is the cornerstone of every philosophy of dwelling, while it also serves, above all, to rethink its regulatory, ethical and political dimension: what we want the common world to be and what it can be in the future.

If there is indeed a clear and unambiguous lesson to be learned from the environmental crisis, it regards the way in which we experience everyday life. It has been said a thousand times, and it will never be repeated enough: "we must change our habits", we must transform

mo trasformare il nostro modo di abitare il mondo. Dobbiamo abituarci a consumare di meno e diversamente, a usare mezzi di trasporto meno inquinanti, a costruire con più rispetto per il paesaggio e per gli altri esseri viventi; dobbiamo cambiare i nostri gusti in materia di alimentazione e di abbigliamento, imparare a servirci di certi materiali e abbandonarne altri. Per conquistare una nuova forma di vita dobbiamo insomma cancellare mille automatici gesti malsani, e acquisirne di nuovi, che ci sembrano tanto più odiosi e scomodi quanto più inusitati.

Ma come si cambiano le abitudini? L'impresa non è impossibile se, come credo, Peter Sloterdijk ha ragione contro Pierre Bourdieu². L'*habitus*, l'automa che ci portiamo dentro, l'anonimo navigatore dell'esistenza, non è inerte e imm modificabile. Benché sia in gran parte ereditato, non deriva solo dal passato, e non replica esclusivamente i rapporti di forza esistenti. Grazie alla plasticità delle abitudini, al contrario, le nostre disposizioni soggettive possono schiudersi in ogni momento alla novità, prendere qualsiasi forma, in qualsiasi direzione, correggendosi e ispirandosi alle fonti più varie come modelli di perfezionamento. La ripetizione è il segreto di ogni apprendimento, di ogni educazione: gli esseri umani sono infatti «esseri esercitanti» che possono raggiungere qualsiasi obiettivo attraverso un costante e paziente lavoro su se stessi. «Devi cambiare la tua vita» significa essenzialmente proponiti di cambiare abitudini ed esercitati fino a quando non sarai una persona nuova³.

Tuttavia, il limite delle soluzioni individualistiche come quella di Sloterdijk è che nessuna iniziativa singola, per quanto rivoluzionaria, eroica, esemplare, potrà mai influire davvero sul mondo comune senza una risposta collettiva, di massa. Ed è qui che entrano in gioco l'architettura, la progettazione, il design: perché la testimonianza individuale produca azioni efficaci, perché il volontarismo si traduca in trasformazione concreta della realtà, sono necessarie due cose: la coordinazione collettiva e progettante, ossia quella 'politica' che Aristotele definiva significativamente «scienza architettonica» proprio per la sua capacità di articolare e gerarchizzare i fini in vista del bene comune; e la collaborazione della tecnica. È impossibile infatti trasformare i nostri gesti in assenza di ambienti e di cose concepiti apposta per incoraggiarli. L'ottimismo della volontà non può nulla se non riesce a incarnare le abitudini nel mondo materiale, nella persistenza dei corpi e degli oggetti. Come ho scritto in un altro contesto a proposito della trasformazione delle consuetudini linguistiche, la forza delle abitudini è uno dei grandi misteri dell'antropologia umana⁴. È un mistero doloroso perché responsabile della servitù involontaria che ci rende incapaci di trasformare il nostro modo di essere e quello del mondo; ma anche mistero gaudioso, come mostra l'entusiasmo con cui le persone più giovani sono sempre pronte ad assimilare e mettere in atto i cambiamenti più audaci. La cultura umana, ossia quella seconda natura che costruiamo nella dimensione iterativa delle abitudini, è come il pongo: una pasta malleabile e persistente dalle infinite potenzialità metamorfiche. Spetta a noi modellarla nello spirito della commedia *Groundhog day*⁵, deliziosa parabola su come l'incubo della ripetizione possa essere convertito in una chance di libertà: ricominciando da capo, imparando dagli errori passati e correggendo per piccoli aggiustamenti, con infinita costanza, il copione già scritta della nostra forma di vita.

¹ Nel senso del concetto tedesco di *Entlastung* elaborato da A. Gehlen in *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, trad. it., Mimesis, Milano 2010.

² P. Bourdieu, *Il senso pratico*, trad. it., Armando, Roma 2005; P. Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita*, trad. it., Milano, Raffaello Cortina Editore, 2019.

³ P. Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita*, cit.

⁴ *La forza delle abitudini. In difesa della lingua inclusiva*, in «Micromega», 5, 2021, pp. 19-33.

⁵ *Ricomincio da capo (Groundhog Day)*, commedia del 1993 diretta da Harold Ramis e interpretata da Bill Murray e Andie MacDowell.

our way of inhabiting the world. We must get used to consuming less, and differently, to use less polluting forms of transportation, to build with greater respect for both the landscape and other living beings; we must change our preferences in terms of food and dress, learn to use certain materials and forsake others. In order to achieve a new way of life we must, in brief, eliminate thousands of unwholesome automatic gestures and acquire new ones, which now seem as detestable and uncomfortable as they are unusual. But how does one go about changing a habit? The task is not impossible if, as I believe, Peter Sloterdijk is right and Pierre Bourdieu² is wrong. The *habitus*, that automaton we carry within us, the anonymous navigator of our existence, is not inert and immutable. Although it is largely inherited, it is not derived exclusively from the past, nor does it merely replicate existing power relations. Thanks to the malleability of habits, on the contrary, our subjective attitudes can open up at any time to the new, take on any form, move in any direction, correcting themselves and drawing inspiration from a variety of sources as models for improvement. Repetition is the secret behind all learning, all education: human beings are, in fact, "practising beings" who can achieve any goal through a constant and patient work on themselves. "You must change your life" basically means to set out to change your habits and practise until you are a new person³.

The limitation of individualistic solutions such as those proposed by Sloterdijk, however, is that no individual initiative, no matter how revolutionary, heroic, or exemplary, can ever truly influence the common world without a collective, mass response. And this is where architecture, planning and design enter the scene: for the individual experience to produce effective actions, for voluntarism to turn into the effective transformation of reality, two things are necessary: collective planning and coordination, in other words, the 'politics' that Aristotle significantly defined as "architectural science", precisely due to its capacity to articulate and hierarchise ends in view of the common good; that and the contribution of technology. It is indeed impossible to transform our actions in the absence of environments and things specifically conceived to encourage them. The optimism of the will can achieve nothing if it fails to embody habits in the material world, in the persistence of bodies and objects.

As I have already written in another context concerning the transformation of linguistic customs, the power of habits is one of the great mysteries of human anthropology⁴. It is a painful mystery because it is responsible for the unintentional servitude which makes us incapable of changing both our way of being and that of the world; yet it is also a joyful mystery, as can be seen in the enthusiasm with which younger people are always ready to take on and bring about the most daring changes. Human culture, in other words that second nature which we construct through the iterative dimension of habits, is like modelling clay: a malleable and durable paste with endless metaphorical potential. It is up to us to model it in the spirit of the comedy film *Groundhog Day*⁵, a delightful parable on how the nightmare of repetition can be turned into an opportunity for freedom: by starting over, learning from past mistakes and improving through small adjustments, and with constant perseverance, the existing script of our lives.

Translation by Luis Gatt

¹ In the sense of the German term *Entlastung*, developed by A. Gehlen in *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Italian edition, Mimesis, Milano 2010.

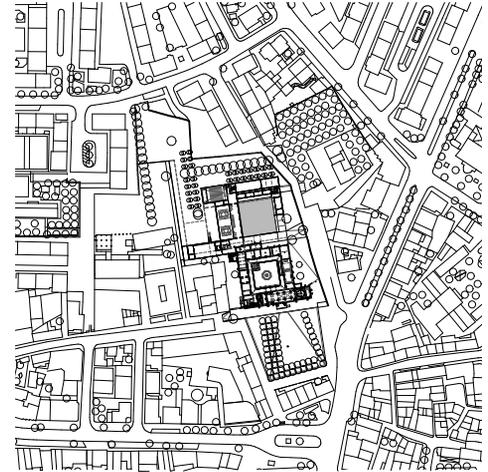
² P. Bourdieu, *Il senso pratico*, Italian edition, Armando, Roma 2005; P. Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita*, Italian edition, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019.

³ P. Sloterdijk, *Op. cit.*

⁴ "La forza delle abitudini. In difesa della lingua inclusiva", in *Micromega*, 5, 2021, pp. 19-33.

⁵ *Groundhog Day* is a comedy film from 1993 with Bill Murray and Andie MacDowell, directed by Harold Ramis.

In the project for the recovery and conversion of the Convento de Jesus into the city museum in Setúbal, João Luís Carrilho da Graça highlights the qualities of the existing building, surveying the measurements of the built and 'suspending' the new structures in such a way as to protect the ancient ones and maintain a continuity between the past and the present.



João Luís Carrilho da Graça

Museo Convento de Jesus, Setubal, Portogallo
Convento de Jesus Museum, Setubal, Portugal

Giulio Basili

Nel progetto d'architettura la costruzione dello spazio sottintende la volontà di ordinare le forme inseguendo equilibrio e armonia tra tempo e luogo, attraverso uno scambio che presuppone trasformazioni continue e irreversibili che devono avvenire per integrazione e non per semplice addizione.

Nel lavoro di João Luís Carrilho da Graça il concetto di luogo si traduce nella ricerca continua di una maglia modulare, una metrica, desunta dalla lettura degli elementi naturali e dello spazio antropico, supportata da una concezione del tempo architettonico che è interpretato come una dimensione di colloquio e convivenza tra il nuovo e l'antico, sia nel caso di un intervento di restauro e conservazione che nel caso di una ri-costruzione. A proposito del rapporto tra tempo e spazio, in un suo celebre saggio del 1962, Fernando Távora scrive:

In architettura, sia sul lungo che sul breve periodo, il tempo ha un ruolo fondamentale, non soltanto in quanto parametro di osservazione, ma anche come dimensione propria dell'opera; infatti naturalmente, ogni edificio, così come un quadro o una scultura, ha una vita, ma nel suo caso essa è resa maggiormente complessa perché lo svolgimento di specifiche funzioni pratiche può costringere a una sua attualizzazione, o a un suo abbandono; fatti questi che ne alterano la natura di spazio organizzato. [...] Tuttavia, poiché lo spazio è continuo e il tempo è una delle sue dimensioni, anche lo spazio risulta essere irreversibile. Ragione per cui, considerato lo scorrere costante del tempo e tutte le implicazioni a esso connesse, uno spazio organizzato non può tornare mai a essere ciò che è già stato e dunque possiamo

In the architectural project, the construction of space entails the will to order forms by pursuing a balance and harmony between time and place, by way of an interaction that implies continuous and irreversible transformations which, however, must occur through integration and not merely by simple addition.

In João Luís Carrilho da Graça's work, the concept of place is translated into the continuous search for a modular grid, a metric, derived from the interpretation of both natural elements and anthropic space, supported by a conception of architectural time understood as a space for dialogue and interaction between the new and the ancient, both in the case of a restoration and preservation intervention, as in one involving a reconstruction.

Regarding the relationship between time and space, in a well-known essay from 1962, Fernando Távora writes:

In architecture, both in the long and short term, time plays a fundamental role, not only as a parameter for observation, but also as a dimension belonging to the work; naturally, in fact, every building, like every painting or sculpture, has a lifespan, but in this case it is made more complex because the performance of certain specific practical functions may make its updating necessary, or else its abandonment; facts which alter its nature as organised space. [...] However, since space is continuous and time is one of its dimensions, also space is irreversible. This is why, considering the constant flow of time and all the implications of this, an organised space can no longer return to being what it already was, and thus we can affirm that space is in a state of constant becoming.

For example, when during the restoration of a monument using a



affermare che lo spazio si trova in costante divenire. Quando, per esempio, nel restaurare un monumento con criterio 'scientifico' (o pseudo-scientifico) passa per la mente di qualcuno l'idea di restituire a tale monumento l'aspetto che esso ha avuto in un'epoca più o meno passata, si cade nell'utopia di supporre che ciò che è stato può nuovamente tornare a esistere, dimenticando che l'irreversibilità dello spazio non ammette tale ipotesi. Per inciso, gli antichi avevano piena coscienza di ciò, difatti i loro 'restauri' – ai quali certamente davano un nome differente – erano realizzati secondo un criterio più concreto e un'interpretazione più dinamica dello spazio organizzato¹.

Nel progetto di riconversione del Convento de Jesus a Setúbal, João Luís Carrilho da Graça dimostra una straordinaria sensibilità nella lettura del luogo e del carattere dell'edificio, che è abilmente trasformato per accogliere il programma funzionale del nuovo museo della città, mettendo in luce la qualità del manufatto esistente, rilevando le misure del costruito e 'sospendendo' le nuove strutture a protezione di quelle antiche senza soluzione di continuità tra il tempo passato e il tempo presente:

Lavoro per rivelare ed enfatizzare l'armonia che appartiene ad un determinato luogo, allo stesso modo in cui una buona educazione aiuta qualcuno a rivelare le proprie qualità innate. Le persone, come i luoghi, possiedono già quella vita, e quel contenuto intenso, specifico. L'azione dell'architetto dovrebbe contribuire all'evoluzione e al miglioramento della potenza innata di ogni luogo, un processo che a volte è quasi una metamorfosi, come le mutazioni che ci insegna la biologia, che trasforma un bruco in farfalla. Ciò che mi interessa veramente in tutti i miei progetti è cercare di rivelare il potenziale innato del luogo².

Il Convento sorge su di un terreno alluvionale alle spalle della città antica di Setúbal che si affaccia sull'estuario del fiume Sado, ai piedi della Serra de Arrabida. La storia del complesso è abbastanza travagliata, la sua nascita risale almeno al 1490, quando Justa Rodrigues, balia di quello che sarebbe poi diventato re Dom Manuel I, ottenne, da Dom João II e successivamente dal Papa, l'autorizzazione a costruire un chiesa e un convento di clausura femminile. Il progetto è dell'architetto di origine francese Jacques Boytac che disegna l'impianto claustrale e la chiesa a tre navate con il soffitto caratterizzato dai costoloni delle volte in pietra, sorretti da contrafforti che scandiscono le facciate laterali prospettanti sul chiostro e sulla piazza principale nella quale è posto il portale d'ingresso. Le modifiche più importanti all'assetto originario sono introdotte tra il XVI e il XVII secolo da António Rodrigues che restaura e trasforma la Sala Capitolare; ma è nel XX secolo che il convento subisce le alterazioni più invasive per il suo adattamento a ospedale.

Il progetto di Carrilho da Graça prende avvio con il concorso vinto nel 1998. La proposta prevede, oltre al ripristino della logica spaziale e costruttiva dell'edificio originario, la costruzione di un nuovo chiostro delle stesse dimensioni di quello antico e perfettamente allineato a questo attorno al quale, modificando la topografia del terreno, vengono disposti, a quote diverse, l'auditorium, la galleria per le mostre temporanee, l'amministrazione e la biblioteca, mutuandone così la regola tipologica. Tra i due chiostri l'ingresso è posto tangente al nartece e i nuovi volumi, in parte sotto la quota del terreno a nord e in parte affioranti, ruotano intorno al vuoto centrale riempito emblematicamente da un velo d'acqua e definito da muri perimetrali pieni staccati da terra da una potente linea d'ombra testimone della compattezza e della leggerezza di questa nuova architettura.

"scientific" (or pseudo-scientific) criterion it crosses someone's mind to restore it to the appearance it had in a more or less past era, there is a lapse into the Utopia of supposing that what once was can come again into existence, forgetting that the irreversibility of space does not allow this scenario. The ancients, by the way, were fully aware of this, in fact their "restorations" – which they certainly called by a different name – were carried out according to a more concrete criterion and a more dynamic interpretation of organised space¹.

In the project for the conversion of the Convento de Jesus in Setúbal, João Luís Carrilho da Graça shows an extraordinary sensibility in interpreting the site and the character of the building, which is skilfully transformed to accommodate the necessary functions for the city's new museum, highlighting the qualities of the existing building, surveying the metric of the built and 'suspending' the new structures in such a way as to protect the ancient ones and maintain a continuity between the past and the present:

I work to reveal and emphasise the harmony that belongs to a particular place, in the same way that a good education helps someone to reveal their innate qualities. People, like places, already possess that life, and that intense, specific content. The architect's efforts should contribute to the evolution and enhancement of the inherent power of each place, a process that is sometimes almost a metamorphosis, like the mutations that we learn from biology, which turn a caterpillar into a butterfly. What really interests me in all my projects is to try to reveal the inherent potential of place².

The Convent stands on alluvial land to the rear of the old city of Setúbal overlooking the estuary of the Sado River, at the foot of the Serra de Arrabida. The history of the complex is quite eventful, its origin dating at least as far back as 1490, when Justa Rodrigues, wet nurse to who would later become King Dom Manuel I, obtained permission from Dom João II and later from the Pope, to build a church and a cloistered convent for women. The project is by the French architect Jacques Boytac, who designed the layout of the cloister and the three-naved church, whose ceiling features stone vault ribs supported by buttresses that rhythm the side facades overlooking the cloister and the main square where the entrance portal is located. The most notable modifications to the original layout were made between the 16th and 17th centuries by António Rodrigues, who restored and transformed the Chapter House, yet it was during the 20th century, when it was converted into a hospital, that the convent suffered the most radical alterations. Carrilho da Graça's project began taking shape with the competition won in 1998. His proposal envisages, in addition to the restoration of the spatial and constructive rationale of the original building, the construction of a new cloister equal in size to the old one and perfectly aligned with it, around which, by shaping the topography of the terrain, an auditorium, a gallery for temporary exhibitions, offices and a library are distributed at different heights, thus adopting the typological standard. The entrance is located between the two cloisters and at a tangent relative to the narthex, whereas the new volumes, partly located below ground level to the north and partly above ground, are distributed around the central void, emblematically filled by a water veil and determined by solid perimeter walls detached from the ground by a powerful shadow line that testifies to the compact and light features of this new architecture.

Of the entire project, what has been carried out so far is the rehabilitation of the convent spaces and their conversion into a museum.

The architect's work, as in other projects in which he has tackled

Di tutto il programma oggi sono stati realizzati il recupero degli spazi conventuali e la loro conversione in museo.

Il lavoro dell'architetto, come in altri progetti in cui si è confrontato con monumenti e rovine, parte dalla rilettura dello spazio interno ed esterno, eliminando per prima cosa tutti quegli elementi ritenuti incongrui come, ad esempio, i solai in cemento che gravavano sulle mura antiche. Nel chiostro, sotto il portico, l'operazione più significativa è stata quella di scavare per andare a ritrovare l'originaria quota di calpestio, nel tempo sopraelevata per contrastare i fenomeni alluvionali ed ora ridefinita dalla nuova pavimentazione in pietra calcarea.

Le murature perimetrali sono state ricoperte con intonaco bianco a base di calce che lascia in vista, come frammenti, solo gli elementi lapidei più significativi. La purezza e la nitidezza dello spazio espositivo sono garantite dal completo occultamento di tutti i sistemi impiantistici: il condizionamento si trova sotto il nuovo pavimento in microcemento, l'illuminazione è posta all'interno del nuovo sistema di traviature del soffitto. L'ingresso al museo si trova nel lato ovest raggiungibile attraversando le rovine del vecchio cortile dei frati, mentre le sale espositive recuperate, poste su i due piani nei bracci nord, est e ovest, ruotano attorno al chiostro centrale alternate dagli ambienti di servizio. L'attitudine progettuale dell'architetto portoghese stabilisce differenze e contrasti radicali utilizzando vari piani di lettura del manufatto architettonico, accostando le candide e lisce superfici nuove a quelle più scabre ed antiche, ma allo stesso tempo separando le une dalle altre. La struttura lignea delle coperture, oltre a sottolineare la continuità con metodi e tradizioni costruttive del passato, caratterizza gli ambienti principali insieme alle pareti di calce bianca, ai colori tenui e caldi dei materiali utilizzati che, esposti alla luce diffusa proveniente da poche e puntuali aperture, restituiscono allo spazio un'atmosfera rarefatta che richiama alla memoria le parole di Gonçalo Byrne:

È possibile scorgere in Carrilho da Graça la presenza delle sue radici alentejane. Le grandi distese della pianura dell' Estremadura portoghese, la sua luminosità avvolgente, la sua colorazione e il dinamismo che la vibrazione della sua enorme quiete trasmette rispecchiano in qualche modo l'avidità di spazio che i suoi progetti respirano, creano intorno a sé o organizzano al loro interno³.

I dettagli, o meglio le soluzioni architettoniche adottate, creano una tensione tra gli elementi della costruzione innescando precise relazioni, come stratificazioni che producono una discontinuità fisica e, allo stesso tempo, una continuità temporale. Il lavoro dell'architetto non espone dunque solo le opere d'arte, ma anche l'architettura antica che si fonde con la nuova.

Nel disorientamento del mondo contemporaneo che confonde la realtà con la sua rappresentazione, la raffinatezza compositiva di Carrilho da Graça riporta in luce l'autenticità del fare architettura ribadendo la centralità di luogo, tempo e materia come principali elementi della costruzione.

¹ C. Torricelli (a cura di), *Fernando Tavora. Dell'organizzazione dello spazio*, Nottetempo, Milano 2021, pp. 87, 93. Titolo originale: *Da Organização do Espaço*.

² A.J. Torrecillas, *La poesia del pragmatismo. Conversazione con João Luís Carrilho da Graça*, in «El Croquis», n. 170, p. 33.

³ G. Byrne, *Strange Lightness*, in J. Carrilho da Graça, *Carrilho da Graça*, Editorial Gustavo Gili, Barcellona 1996, p. 6.

monuments and ruins, begins with a reinterpretation of the interior and exterior spaces, eliminating first of all any elements considered as incongruous such as, for example, the concrete slabs that weighed down on the ancient walls. In the cloister, the most significant operation was to excavate under the portico to return to the original walking level, which had been raised through time to counteract alluvial phenomena and has now been set with a new limestone pavement.

The perimeter walls have been coated with white lime-based plaster that leaves only the most significant stone elements visible as fragments. The purity and clarity of the exhibition space is provided by completely concealing all installation systems: air conditioning is located under the new micro-cement finished floor, while lighting is placed within the new ceiling truss system. The entrance to the museum is located to the west and is accessible by traversing the ruins of the old monastery courtyard, while the recovered exhibition rooms, placed on both levels of the north, east and west wings, surround the cloister, alternating with service areas.

The design approach of the Portuguese architect determines, with a certain degree of radicalism, differences and contrasts by using various levels of interpretation of the architectural structure, both juxtaposing and separating at the same time the pristine, smooth new surfaces with the rougher and older ones. The timber structure of the roofs, in addition to underlining a continuity with building methods and traditions from the past, also typifies the main spaces, along with the whitewashed walls, with the soft, warm colours of the materials used which, exposed to the diffused light from a few well-placed openings, give the space a rarefied atmosphere that brings to mind the words of Gonçalo Byrne:

It is possible to perceive in Carrilho da Graça the presence of his Alentejo roots. The great expanses of the plains of Portuguese Estremadura, their all-embracing luminosity, their colours and the dynamism that the vibration of their great stillness transmits, somehow mirror the hunger for space that his projects exude, create or organise within them³.

The details, or rather the architectural solutions adopted, generate a tension between the building elements by activating specific relationships, like layerings which produce both a physical discontinuity and a temporal continuity. The architect's work not only exhibits works of art, but also ancient architecture blending with the new. In our disoriented contemporary world, which confuses reality with its representation, Carrilho da Graça's compositional refinement brings to light the authentic nature of architectural practice by reaffirming the central role of place, time and matter as main elements of construction.

Translation by Luis Gatt

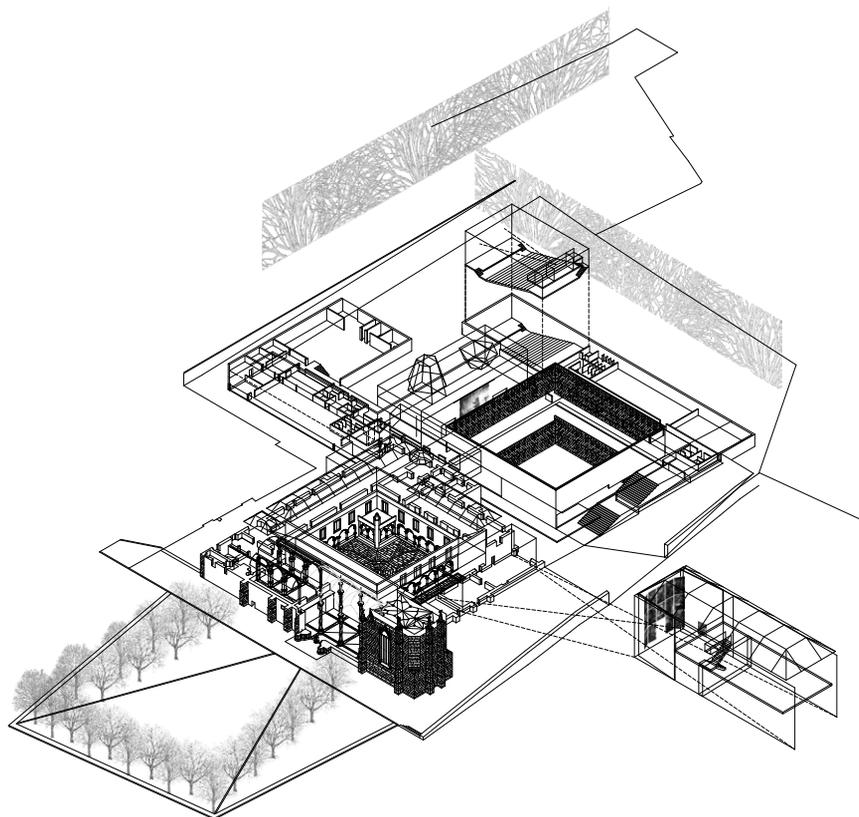
¹ C. Torricelli (ed.), *Fernando Tavora. Dell'organizzazione dello spazio*, Nottetempo, Milan 2021, pp. 87, 93. Original title: *Da Organização do Espaço*.

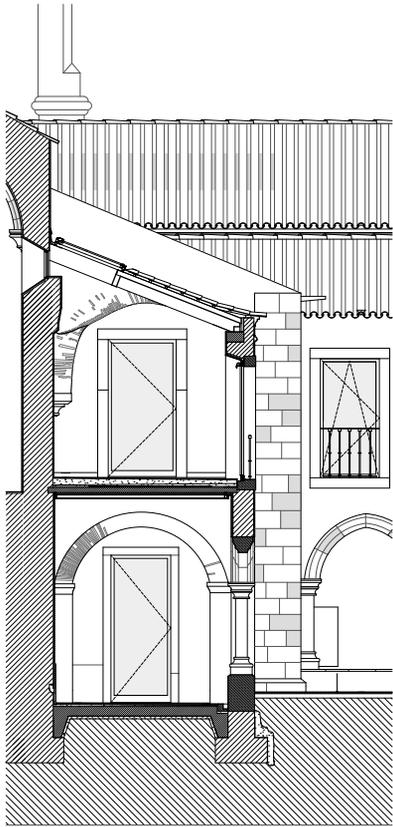
² A.J. Torrecillas, "La poesia del pragmatismo. Conversazione con João Luís Carrilho da Graça", in *El Croquis* n. 170, p. 33.

³ G. Byrne, "Strange lightness". Introduction to the book: *Carrilho da Graça*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1996, p. 6.

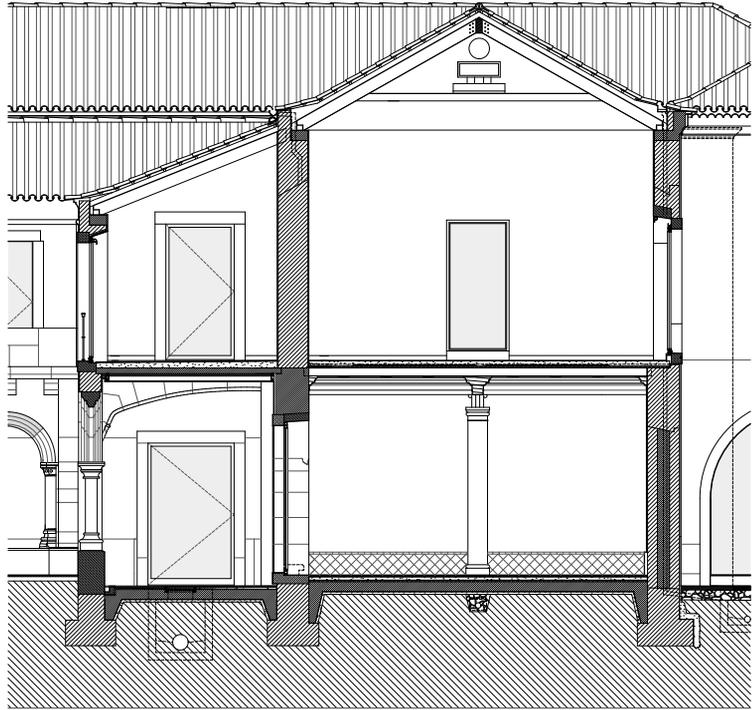


Museo Convento de Jesus, Setubal, Portugallo
Progetto: João Luís Carrilho da Graça
Gruppo di progettazione:
1998-2001 – João Trindade, Susana Rato, João Alves, Pedro Oliveira,
Giorgio Santagostino, Mónica Margarido, Filipe Homem, Inês
Cortesão, Inês Vieira da Silva, Patricia Ramalho, architetti
João Rosário, Nuno Pinto, grafiche
2008-2018 – Francisco Freire, coordinatore
Luís Cordeiro, Susana Rato, Filipe Homem, João Pinto, Ana Teresa
Hagatong, Berenice Levy, Margarida Lima Belo, architetti
João Aragão, interni
Nuno Pinto, grafiche
Paulo Barreto, modelli
Architettura del paesaggio:
João Luís Carrilho da Graça and GLOBAL, Arquitectura Paisagista
João Gomes da Silva, landscape architect
Strutture: AFA, Consultores de Engenharia – Adão da Fonseca
Impianti idraulici: AFA, Consultores de Engenharia – Paulo Silva
Impianti elettrici: Rúben Sobral
Impianti termici: AEROPROJECTO – José Galvão Teles
Museologia (1998-2001): João Seabra de Carvalho
Museografia (2008-2018): P06-atelier, Nuno Gusmão
Fotografie: Rita Burmester

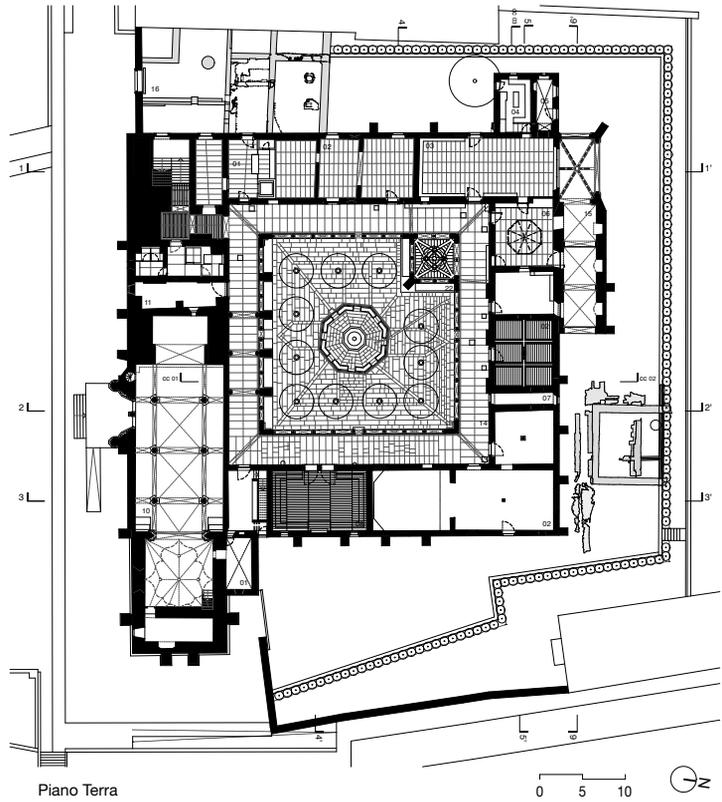




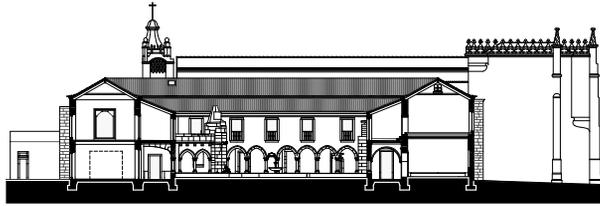
Sezione di dettaglio 02 - Chiostrò ala sud



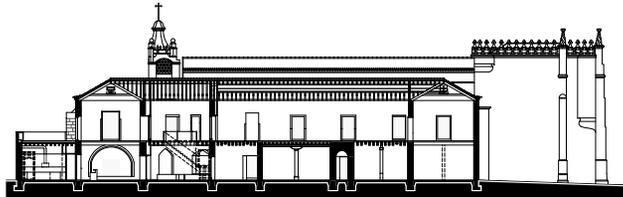
Sezione di dettaglio 03 - Chiostrò ala nord



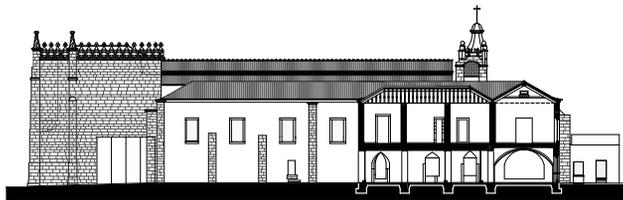
Piano Terra



Sezione 4-4'

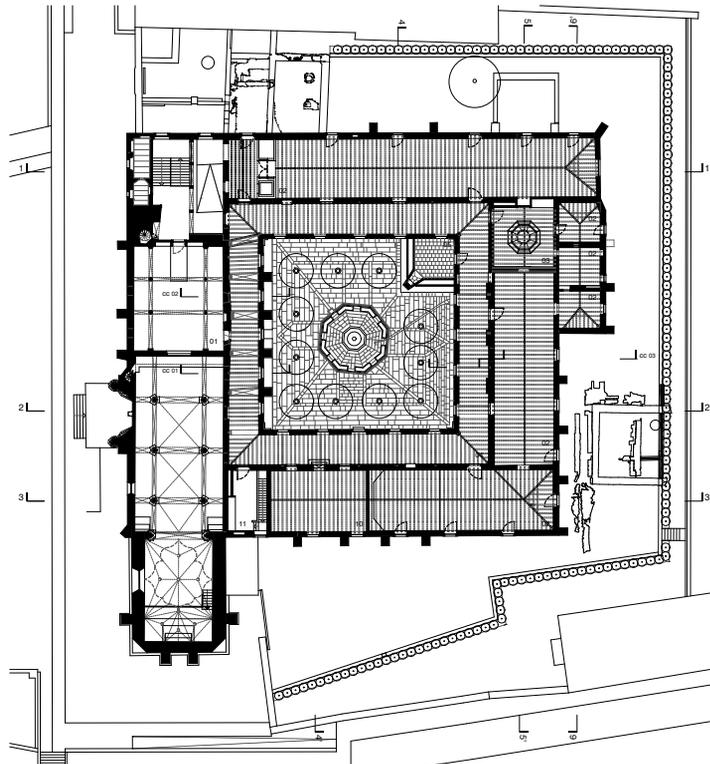


Sezione 5-5'



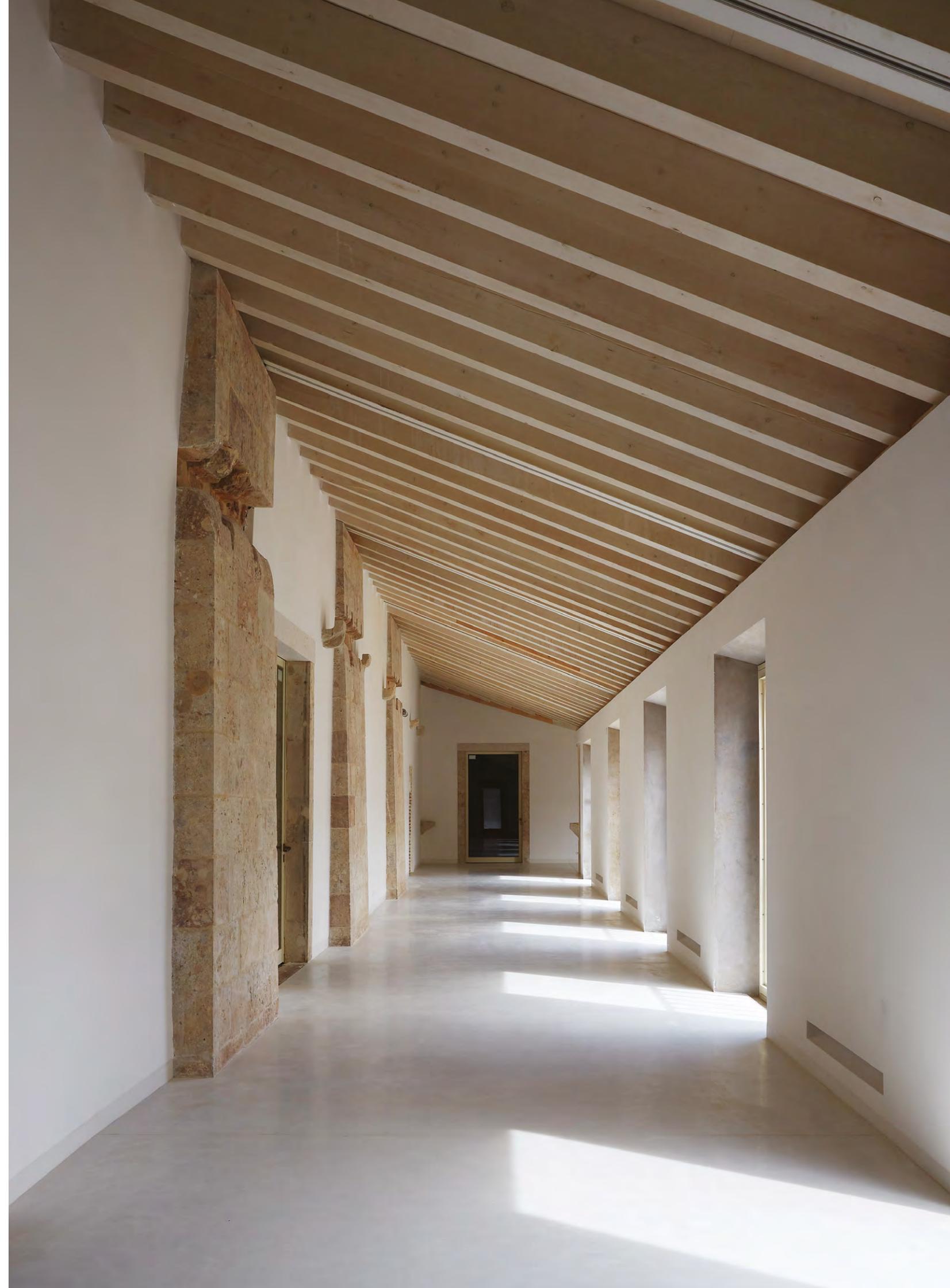
Sezione 6-6'

0 5 10



Piano Primo







pp. 30-31
Planimetria di concorso
Dettaglio delle murature antiche, foto © Rita Burmester
pp. 34-35
Chiostro, foto © Rita Burmester
Sala espositiva, foto © Rita Burmester
Assonometria di concorso
pp. 36-37
Piante, sezioni e sezioni di dettaglio
pp. 38-39
Spazi espositivi, foto © Rita Burmester
pp. 40-41
Sala del Capitolo, foto © Rita Burmester



Located in the historic fabric of Cáceres, where the ancient walls divide the city in two, the Helga de Alvear Museum of Contemporary Art, a 'fragile' white concrete structure, emerges from the solid historic architecture to foster a dialogue between the ancient and the contemporary, relying on the principles of both rootedness and abstraction, recognising them as ideal supports of the compositional process.

Tuñón Arquitectos

Museo d'Arte Contemporanea Helga De Alvear, Cáceres, Spagna
The Helga de Alvear Museum of Contemporary Art in Cáceres, Spain

Riccardo Butini

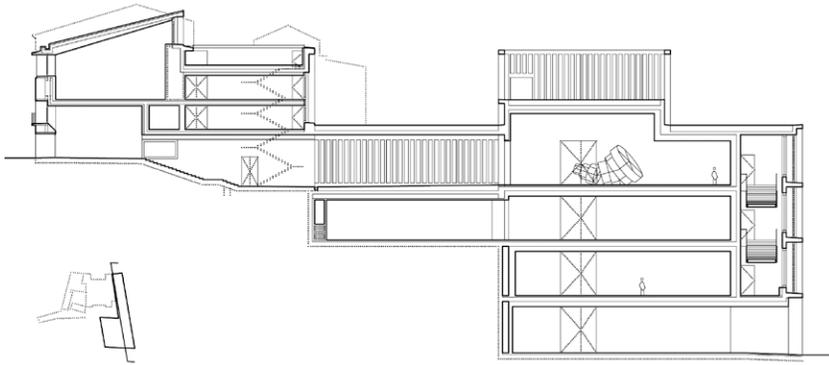
Una 'fragile' struttura di cemento bianco emerge dalla solida architettura storica ad alimentare un dialogo tra antico e contemporaneo che si affida ai principi di radicamento e di astrazione insieme, riconoscendoli quali ideali sostegni del processo compositivo. Inserito nel tessuto storico di Cáceres, laddove le antiche mura dividono in due la città, quella all'interno e quella all'esterno, il Museo d'Arte Contemporanea è realizzato per volere di Helga de Alvear, collezionista e mercante d'arte, per rendere visibili a tutti una selezione di opere della sua collezione privata composta da oltre tremila pezzi, comprendente capolavori di artisti del calibro di Picasso, Kandinsky e Klee. L'idea era quella di uno spazio che non solo conservasse e rendesse accessibili le opere scelte, ma che stimolasse il pensiero critico e la diffusione delle arti visive attraverso attività culturali. Un museo aperto dunque, capace di avvicinare le persone all'arte, «un archivio di materiali culturali, sociali e di pensiero», spiega Emilio Tuñón, «a cui i cittadini possono accedere e nel quale riconoscersi. La bellezza dei musei è lo stretto rapporto che hanno con la vita in un senso molto ampio»¹.

Il complesso museale giunge alla sua attuale conformazione grazie a un progetto realizzato in due fasi distanti tra loro circa dieci anni, un percorso che ha consentito agli architetti di lavorare con un tempo dilatato: come ci insegna la città, l'azione progettuale non può esaurirsi tutta d'un fiato ed ogni progetto è destinato a fallire se non ammette variazioni e assestamenti temporali. La ristrutturazione dell'edificio modernista della Casa Grande, realizzata con interventi di consolidamento, restauro e adeguamento, ha consentito di insediarvi il Centro di Arti Visive,

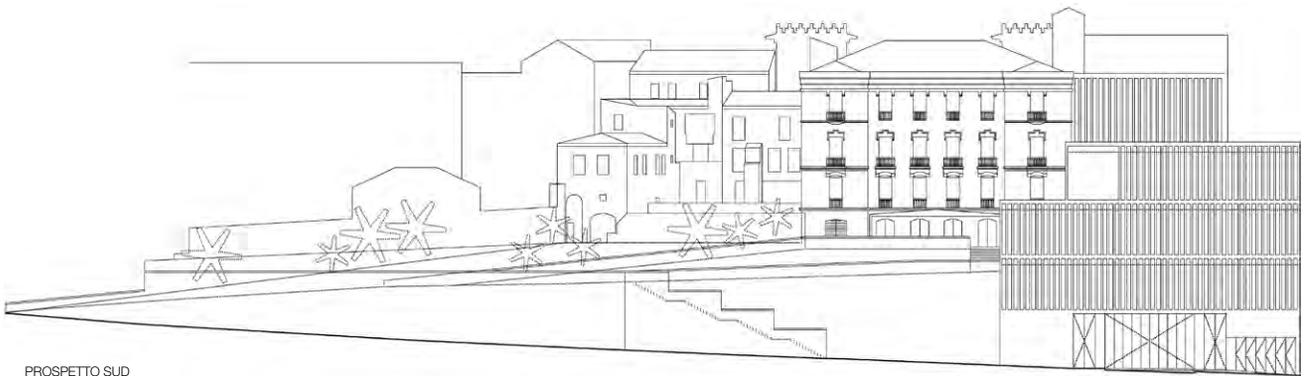
A 'fragile' white cement structure emerges from the solid historical architecture, engaging in a dialogue between the ancient and the contemporary that is based on the principles of both rootedness and abstraction, identifying in them the ideal supports for the compositional process. Inserted in the historical fabric of Cáceres, where the ancient walls divide the city in two parts, one within and the other outside, the Museum of Contemporary Art was built following the wishes of Helga de Alvear, an art collector and dealer, to make available to all a selection of works from her private collection consisting of more than three thousand pieces, including masterworks by artists of the calibre of Picasso, Kandinsky and Klee. The idea was that of a space that would not only preserve and make available the chosen works, but which would stimulate critical thought and the dissemination of visual arts through cultural activities. An open museum, therefore, capable of bringing people closer to art, "an archive of cultural, social and thought materials", explains Emilio Tuñón, "that the public can visit and identify with. The beauty of museums is the close relationship they have with life in a very broad sense"¹.

The museum complex achieved its current configuration thanks to a project carried out in two phases, at a distance of approximately ten years one from the other, a process which allowed the architects to work with an extended timeframe: as the city teaches us, the process of the project cannot be undertaken all at once and every project is doomed to failure if it does not allow for variations and temporal adjustments. The renovation of the Modernist building of the Casa Grande, carried out through consolidation, restoration and adaptation interventions, made it possible to house in it

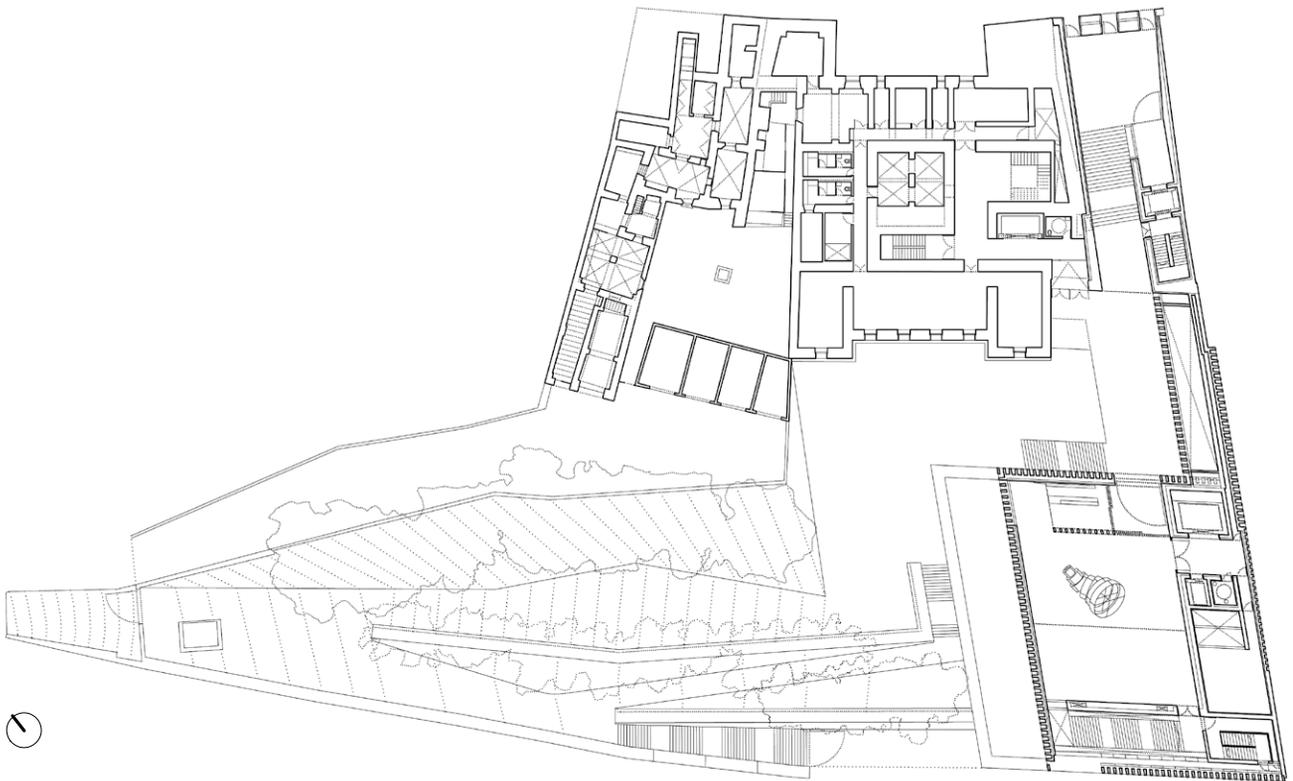




SEZIONE LONGITUDINALE



PROSPETTO SUD



PIANTA E PLANIMETRIA GENERALE







primo passo verso la realizzazione dell'intero progetto. Successivamente, la costruzione di un nuovo edificio ha completato il complesso, al quale si sono aggiunti gli spazi esterni, di relazione tra gli edifici e la città, nella loro articolata spazialità pubblica e privata. Il nuovo edificio, adattandosi alla forma e alla morfologia del lotto, si allunga e si stringe per affacciarsi sulla via a monte, verso il nucleo più antico, allineandosi con i fronti degli altri palazzi, mentre all'interno del lotto conquista maggiore spazio e si insedia con una pianta quadrangolare che rinuncia all'ortogonalità degli assi e si affida a direttrici e allineamenti già presenti; un passaggio coperto, che si spinge dentro l'isolato, recupera e rielabora una soluzione tradizionale di collegamento urbano, utilizzata ai margini del centro storico.

Il museo è pensato come un'architettura di 'ricordo' che risolve in sezione un dislivello di circa 20 m tra le due vie sulle quali si affaccia e stabilisce connessioni tra i giardini, i percorsi e i piani del complesso: un insieme di spazi esterni collegati tra loro aperti alla città, che mantiene i recinti preesistenti, necessari a una corretta lettura dello spazio, ma uniti tra loro².

L'affaccio su Calle Pizarro è un 'silenzioso' e misurato prospetto, rivestito a intonaco, dal quale emergono le cornici delle bucaure e gli aggetti dei davanzali in pietra; il fronte si uniforma così con gli altri edifici e si affianca, rispettoso, alla facciata in granito della Casa Grande, solida e monumentale, che arretra in corrispondenza dell'entrata, creando un piccolo spazio intermedio tra la pubblica via e l'atrio d'ingresso.

Tuñón raccoglie, e accoglie, tutte le informazioni – misure, caratteri, principio insediativo – che la città gli fornisce e mette in atto un processo di scomposizione e ricomposizione delle parti secondo un palinsesto preciso, che sembra vivere, tuttavia, di un equilibrio tanto instabile quanto necessario. Nello scritto che accompagna il progetto l'architetto chiarisce, senza esitazione, il ruolo riconosciuto al luogo, del quale l'opera d'architettura non può che essere una conseguenza: «Il progetto cerca di ascoltare il luogo e di immaginare una città possibile che, senza rinunciare al nostro tempo, sia in grado di preservare il modo in cui la città respira. Si tratta quindi di trovare il territorio comune tra la contemporaneità e ciò che permette alla città di riconoscersi; una figura, o meglio una strategia, che contenga entrambe le parti. Una strategia considerata in termini di opportunità. Un insieme di regole dettate dalle preesistenze. Una reinterpretazione di queste regole che rende il progetto, contenitore e contenuto, un dono per la città»³.

La 'gabbia' volumetrica, fatta di spigoli e linee rette, favorisce il dialogo con le massicce emergenze architettoniche del centro storico. Ma l'architetto non si ferma di fronte alla natura resistente della forma e la scava con insistenza fino a ridurla ad una struttura di fragili e snelli elementi verticali cui affida il ritmo serrato dei fronti, attraverso i quali riesce a controllare la luce naturale all'interno e, con un vibrante chiaroscuro, accentua il valore plastico all'esterno. I piani, a partire da una stessa matrice, talvolta arretrano favorendo un'articolazione del volume e dello spazio.

'Astrazione' e 'materialità' confluiscono nel progetto di Cáceres, alimentando la ricerca condotta con coerenza dall'autore nelle opere e negli scritti: «Le cose che ci circondano sono silenziose [...] La loro verità appare per frammenti, come se vagando per il mondo ne potessimo scorgere i profili tracciati col gesso, oppure solamente le luci e le ombre che ne nascondono la forma, oppure a mala pena i colori che nascondono il loro volume; immaginiamo questi frammenti uniti fra di loro attraverso dei fili sottili che non intendono tempo o spazio ma che uniscono cose o idee due a due»⁴.

the Visual Arts Centre, as first step toward the completion of the project as a whole. Following this, the construction of a new building brought the complex to completion, after which the exterior spaces were added, which establish a relationship between the buildings in question and the city, in both their public and private articulated spatial nature. The new building, adapting to the shape and morphology of the plot, elongates and narrows to overlook the street above, toward the older core of the town, aligning with the fronts of the other buildings, while inside the plot it gains more space and settles with a quadrangular plan which renounces to the orthogonality of the axes and relies instead on existing directrices and alignments; a covered passageway, which extends into the block, recovers and reworks a traditional urban connection solution, used at the edge of the historic centre.

The museum is devised as a 'connecting' architecture that resolves in section a difference in elevation of approximately 20 metres between the two streets which it overlooks, establishing links between the gardens, paths, and levels of the complex: a set of interconnected outdoor spaces open to the city, which maintains the existing enclosures, necessary for a proper interpretation of the space, yet united together².

The facade on Calle Pizarro is 'silent' and measured, clad in plaster, from which emerge the cornices of the openings and jittings of the stone window sills; the facade thus conforms with the other buildings and stands respectfully alongside the solid and monumental granite facade of the Casa Grande, which recedes at the entrance, creating a small intermediate space between the public street and the entrance atrium.

Tuñón collects and incorporates all the information – measurements, features, settlement principle – that the city provides and carries out a process of de-composing and re-composing the parts according to a precise plan, which seems to abide, however, on an unstable, yet necessary balance. In the text that accompanies the project, the architect clearly recognises, without hesitation, the role the place, of which the work of architecture can only be a consequence: "The project seeks to listen to the place and to imagine a possible city that, without relinquishing our time, is able to preserve the way the city breathes. The question is, therefore, to find a common ground between our contemporary era and that which makes it possible for the city to recognise itself: a figure, or better yet a strategy, that contains both parts. A strategy understood in terms of opportunity. A set of rules determined by that which already exists. A reinterpretation of these rules that causes the project, container and content, to become a gift for the city"³. The volumetric 'cage', made of sharp angles and straight lines, favours a dialogue with the massive architectural landmarks of the historic centre. Yet the architect does not stop before the resisting nature of the form and excavates it until it is reduced to a structure of fragile and slender vertical elements, to which he entrusts the tight rhythm of the facades. Through them, he manages to control the natural light in the interior and, with a vibrant chiaroscuro, to accentuate the aesthetic value of the exterior. The levels, which derive from the same matrix, sometimes recede, favouring an articulation of volume and space.

'Abstraction' and 'materiality' converge in de Cáceres project, nurturing the research carried out by the author with coherence in both the works and the writings: "The things that surround us are silent [...] Their truth appears in fragments, as if wandering throughout the world we could see the outlines traced with chalk, or maybe only the lights and shadows that conceal their shapes, or else just barely the colours that hide their volume; we imagine these fragments connected together by slender strings that do not signify time or space, yet join things or ideas two by two"⁴.



Il programma architettonico distribuisce le funzioni del museo – accoglienza, spazi espositivi, auditorium – su quattro livelli principali per un totale di circa 8.000 mq, consentendo, peraltro, di spostare alcune funzioni dalla Casa Grande, che ospiterà gli spazi amministrativi della Fondazione, la sala per le mostre temporanee, la biblioteca e i laboratori.

Una 'loggia', collocata nella parte più interna del lotto, realizza una connessione tra le sezioni del nuovo edificio e la Casa Grande. Uno spazio freddo, protetto, che accoglie i visitatori e, grazie alla sua parete traforata, cattura la luce convogliandola al piano sottostante destinato alle esposizioni.

All'interno lo spazio è scolpito. Gli ambienti, delimitati da neutre pareti bianche e legno di quercia, sono disposti in sequenze precise che propongono continue variazioni di altezza e profondità, accogliendo, ogni volta con soluzioni diverse, la luce naturale, vera e propria materia da costruzione. All'alternanza di chiaro – pareti imbiancate – e di scuro – legno e pavimento – corrisponde un diverso trattamento delle superfici, sulle quali la luce può ora indugiare, ora scivolare, creando un'atmosfera variabile durante le ore del giorno.

L'edificio mostra chiarezza compositiva, pur ammettendo alcune controllate imperfezioni.

La ripetizione seriale dello stesso elemento consente la modulazione delle facciate e la costruzione di un sistema di misure – e di 'misura' – attraverso il quale ricucire o stabilire rapporti metrici tra nuovo e antico. Il principio compositivo ripercorre quello già impiegato nel Museo delle Collezioni Reali, ma trova qui una misura nuova dettata da ben diverse condizioni al contorno, quali la scala dell'intervento, il contesto e il tipo di opere esposte. Non si tratta di un ridimensionamento, piuttosto di un nuovo dimensionamento, da ricondursi ad una interpretazione di regole e caratteri che il luogo specifico mette a disposizione dell'architetto.

Lo scritto degli ultimi anni Novanta dal titolo *Accordi e disaccordi*, indicava uno stimolante itinerario di ricerca e invitava, attraverso alcune importanti opere d'architettura del passato, a soffermarsi sui temi della ripetizione e della variazione: «Nella nostra diversità, siamo tutti uguali! Questa ci sembra in qualche modo un'idea fortemente geometrica, molto architettonica, molto strutturale. Questo è ciò che ci ha affascinati del Palazzo Ducale di Venezia, delle scuole di Jacobsen, dell'ospedale di Le Corbusier, del lieve digradare degli edifici di Alvar Aalto, della moschea di Cordoba, o dell'Economist Building di Smithson, dove gli elementi sono tanto uguali e differenti come le dita delle nostre mani. È in quest'espressione di ripetizione e variazione, in questo campo di qualità, dove immaginiamo stia il nascondiglio dell'ambiguità e della possibilità, il vero rifugio del lavoro, dove la fatica viene scambiata per una promessa finale: l'accesso ad altre forme di verità»⁵.

Se i risultati della ricerca sin qui condotta trovano riscontro nelle numerose opere realizzate, i termini della riflessione, sempre attuali, sembrano poter alimentare ancora quel mondo, così semplice e complesso allo stesso tempo, nel quale Emilio Tuñón ci invita ad entrare ogni volta.

¹ Dal sito del Museo d'Arte Contemporanea Helga de Alvear, <<https://www.museohelgadealvear.com/es/arquitectura/>> (07/2023)

² Estratto dallo scritto col quale l'autore accompagna il progetto (testo fornito dall'architetto): «Da Calle Pizarro, sotto la facciata preesistente e attraverso il giardino retrostante, si snoda un percorso pubblico che costituisce un altro anello della catena di piazze e vicoli attraverso cui si attraversa la vecchia Cáceres e rappresenta il modo naturale di colmare il dislivello che conduce alla parte nuova della città».

³ *Ibid.*

⁴ L.M. Mansilla, E. Tuñón, *Accordi e disaccordi*, in L. Andelini et al., *Mansilla+Tuñón*, Electa/SdS, Milano 1998, p. 7.

⁵ *Ivi*, p. 9.

The architectural plan distributes the functions of the museum – reception, exhibition spaces, auditorium – on four main levels for a total of about 8,000 m², relocating some of the functions from the Casa Grande, which will house the administrative spaces of the Foundation, the hall for temporary exhibitions, as well as the library and workshops.

A 'loggia,' located in the innermost part of the plot, connects the sections of the new building to the Casa Grande. A cool yet protected space that welcomes visitors which, due to its perforated wall, captures light, directing it to the exhibition floor below.

The inner space is sculpted. The rooms, enclosed by neutral white walls and oak wood, are arranged in precise sequences that propose continuous variations in height and depth, welcoming, each time with different solutions, natural light, used here as a true and proper building material. The alternation of light – whitewashed walls – and dark – wood and flooring – corresponds to a different treatment of surfaces, on which light can now linger, now slide away, creating a variable atmosphere during the hours of the day. The building presents a compositional clarity, although admitting some controlled imperfections.

The serial repetition of the same element modulates the facades and the construction of a system of measures – and of 'measure' – through which to stitch together or establish metric relationships between the new and the old. The compositional principle refers back to the one employed for the Museum of the Royal Collections, yet find here a new measure dictated by very different surrounding conditions, such as the scale of the intervention, the context and the type of pieces exhibited. It is not so much a scaling down as it is a new scaling, related to an interpretation of rules and features that the specific place puts at the disposition of the architect.

The text "Acuerdos y desacuerdos", published in the late Nineties, indicated a stimulating research path and invited the reader, through some important past architectural works, to dwell on the themes of repetition and variation: "In our difference, we are all the same! And this seems to us something very geometric, very architectural, very structural. This is what fascinates us in the Doge's Palace in Venice, in Jacobsen's courtyard schools, in Le Corbusier's Hospital, in the gentle reclining of Alvar Aalto's buildings, in the Mosque of Cordoba or the Smithsons' Economist building, where the elements are both as alike and as different as the fingers of our hand. And it is in that expression of repetition and variation, in that quality of field, that we imagine lie concealed ambiguity and possibility, the true refuge of the work, where fatigue is exchanged for an eventual promise: access to other figures of truth"⁵.

If the results of the research carried out so far are reflected in the numerous works created, the terms of the reflection, ever relevant, appear capable of continually fuelling that world, so simple and yet also so complex, into which Emilio Tuñón always invites us to enter.

Translation by Luis Gatt

¹ From the website of the Helga de Alvear Museum of Contemporary Art. <<https://www.museohelgadealvear.com/es/arquitectura/>> (07/2023)

² Excerpt from the text that accompanies the project (provided by the architect): "From Calle Pizarro, under the pre-existing façade and through the garden at the rear, a public path winds its way which constitutes another link in the chain of squares and alleys that traverses the old Cáceres and represents the natural way of bridging the difference in elevation that leads to the new part of the city".

³ *Ibid.*

⁴ L.M. Mansilla, E. Tuñón, "Accordi e disaccordi", in L. Andelini et al., *Mansilla+Tuñón*, Electa/SdS, Milan 1998, p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 9.



Museo d'Arte Contemporanea Helga De Alvear, Cáceres, Spagna
Committenti: Gobierno de Extremadura e Fundación Helga de Alvear
Progetto: Emilio Tuñón
Collaboratori: Carlos Brage, Andrés Regueiro, Ruben Arend, Rosa
Bandeirinha, Inés García de Paredes, Julia Díaz Beca
Contabilità: Sancho Páramo
Consulenti: Gogaite engineering e Úrculo engineering
Data progetto: 2014
Realizzazione: 2015-2021
Fotografie: Luis Asín/Amores Pictures

p. 43

Prospetto sulla Calle del Camino Llano, foto © Luis Asín

pp. 44-45

Planimetria generale, prospetto e sezione

Scala di collegamento tra gli spazi esterni, foto © Luis Asín

pp. 46-47

Il complesso museale inserito nel tessuto urbano di Cáceres,

foto © Luis Asín

p. 49

La 'loggia' d'ingresso allo spazio espositivo, foto © Luis Asín

p. 51

Sala espositiva, foto © Luis Asín

pp. 52-53

Ingresso allo spazio espositivo, foto © Luis Asín

Sala espositiva, foto © Amores Pictures





Pier-Louis Faloci's project for the castle of Laboissière in Fontenay-aux-Roses, proposes to ascribe new functions to the castle and to build additional structures for the dance and music school that establish a dialogue with the existing parts of the ancient building. A measured project which, using few elements, some underground and others emerging from it, manages to reconstruct a bone structure for the dismembered body of the castle. Faloci proposes an architecture of proximity that both senses and translates the surroundings into form and space while also recognising a primarily design value in the layering of the landscape.

Pierre-Louis Faloci

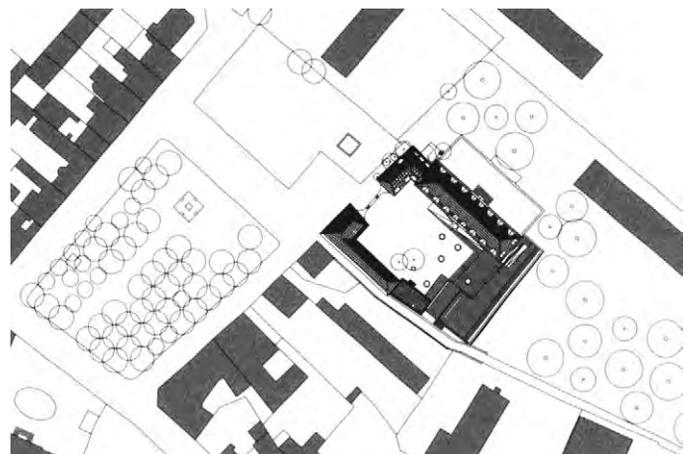
Scuola di Danza e Musica nel castello di Laboissière, Fontenay-aux-Roses, Francia

School of Dance and Music in the castle of Laboissière, Fontenay-aux-Roses, France

Giuseppe Cosentino

Nella sua ultima opera, realizzata per il Pantheon di Parigi, Puvis de Chavannes¹ rappresenta *Sainte Geneviève veillant sur Paris*. Nel dipinto la Santa, rivolgendo lo sguardo da una terrazza, veglia nella notte sulla città di Parigi. Lo spazio pittorico rappresentato è descritto da semplici elementi: un pavimento dalla prospettiva accentuata, un parapetto che chiude la linea dell'orizzonte e, alla destra, una casa dalla cui porta è possibile scorgere un interno. Elementi che prendono vita grazie alla luce della luna, che ne accentua i volumi e ne definisce le ombre. Vi è un'analogia tra i rapporti descritti nello spazio pittorico dipinto dal de Chavannes e le relazioni tra luce, ombre e volumi che, qualche anno dopo, Adolphe Appia propone nei suoi «spazi ritmici»² per gli allestimenti teatrali. Spazi di astrazione geometrica nei quali il palcoscenico, non più bidimensionale, diventa un elemento plastico e le quinte teatrali sono sostituite da elementi architettonici puri – basamenti in pietra, scale – che prendono vita sotto la forza della luce, come in uno dei più celebri disegni di Appia per la rappresentazione del *Palombaro* di Schiller. Tra questi elementi – e grazie ad essi – si muovono gli attori descrivendo un'azione ritmica sulla scena. Scrive Appia, «la scuola del movimento ritmico dà all'attore il sentimento dello spazio nel quale egli si muove»³. Se il fine dello spazio pittorico di Puvis de Chavannes è guardare verso la sopita città di Parigi, superando il limite della terrazza «che il guardo esclude», al contrario lo spazio teatrale realizzato da Appia è disegnato per indirizzare lo sguardo, con una lunga prospettiva, verso il palcoscenico, fulcro dell'azione teatrale. Lo spazio architettonico realizzato da Pierre-Louis Faloci

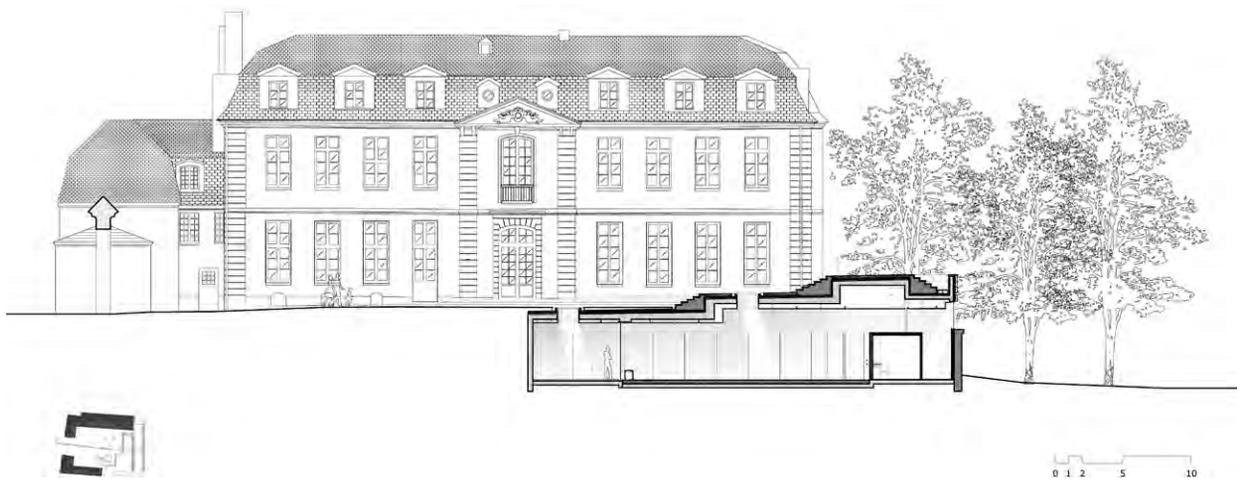
In his last piece, painted for the Pantheon in Paris, Puvis de Chavannes¹ portrays *Sainte Geneviève veillant sur Paris*. In the painting the Saint, looking out from a terrace, watches over the city of Paris during the night. The space depicted is described through simple elements: a floor with an emphasised perspective, a parapet closing the line of the horizon, and, on the right, a house from whose door it is possible to catch a glimpse of an interior. Elements that come to life thanks to the light of the moon, which accentuates the volumes and determines the shadows. There is an analogy between the relations described in the pictorial space painted by de Chavannes and the relationships between light, shadows and volumes which, a few years later, Adolphe Appia would propose in his “rhythmic spaces”² for theatrical stage settings. Geometrical abstraction spaces in which the stage is no longer two-dimensional and becomes a plastic element, while the backdrops are replaced by pure architectural elements – stone bases, staircases – which come to life thanks to the force of the light, as in one of Appia's most well-known designs for the representation of Schiller's *Palombaro*. Among these elements – and thanks to them – the actors move, carrying out a rhythmic action on stage. As Appia himself wrote, “the school of rhythmic movement gives to the actor the feeling of the space in which he is moving”³. If the purpose of Puvis de Chavannes' pictorial space is to look toward the sleeping city of Paris, going beyond the boundary of the terrace – “which the gaze excludes” – in contrast, the theatrical space created by Appia is designed to direct the gaze, through a long perspective, toward the stage, which is the fulcrum of the theatrical action.



per la Scuola di Danza e Musica nella corte del castello di Laboissière⁴ a Fontenay-aux-Roses tiene insieme questo duplice rapporto con lo sguardo. Nella sistemazione realizzata da Faloci gli elementi architettonici che ricuciono le due ali del castello sono scale e volumi in pietra che, come basamenti, evocano lo spazio teatrale di Appia, costituendo così nel cortile un grande palcoscenico per la rappresentazione sia essa teatrale che musicale. Allo stesso tempo la scala, al centro dell'intervento, conduce gradualmente su una terrazza che, come alla Sainte Geneviève, permette di superare il limite dello sguardo per rivolgersi verso il parco La Boissière e scrutare tra le chiome degli alberi il campanile della chiesa di Saint-Pierre-Saint-Paul. Il castello Laboissière si trova nel centro cittadino di Fontenay-aux-Roses. Una grande corte divide il corpo di fabbrica in due parti non comunicanti, da un lato il palazzo principale e dall'altro una *dépendance*. Esito di un concorso bandito nel 2011, il progetto di Faloci ha l'intenzione di rifunzionalizzare il castello e costruire spazi per la scuola di danza e musica, capaci anche di descrivere una nuova distribuzione che metta in comunicazione le varie parti esistenti dell'antico edificio. L'intervento realizzato tra il 2014 e il 2017 è un progetto misurato che con pochi elementi, alcuni ipogei e altri che emergono dalla terra, riesce a ricostruire un'ossatura per il corpo smembrato del castello. Un'architettura dell'astrazione fatta di volumi semplici definiti da altrettanti semplici elementi architettonici, il tetto, la scala, il muro. Quella di Faloci si propone come un'architettura della prossimità che sente e traduce in forma e spazio l'intorno. A questo proposito è interessante il doppio linguaggio con cui vengono trattati i prospetti del nuovo intervento. Nella facciata che guarda il giardino, la tessitura della pietra non levigata denuncia la precisa quota dello spazio ipogeo. L'attacco a terra non è solo il mezzo tecnico con cui l'edificio è connesso al suolo ma, nella sensibilità di Faloci, acquisisce un ulteriore valore, perché rivela con lirica semplicità lo spazio che è della terra e che ad essa appartiene. Nella corte del castello invece il linguaggio cambia totalmente. Il nuovo edificio si presenta come un frammento realizzato in lastre di pietra, la medesima che si trova sulla facciata del castello, stabilendo così una continuità materica e non solo spaziale con l'antico. Una poetica che prende forma anche nel piccolo dettaglio: i volumi stereometrici che definiscono il cortile presentano gli stessi allineamenti della partitura architettonica della preesistenza. Un lirismo del dettaglio che si legge anche nella cornice che chiude il tetto e che appare quasi un 'non finito', un frammento in continuità fisica col castello capace di stabilire un rapporto di distanza in cui il nuovo si stacca dall'antico per segnare la soglia dell'ingresso. Il percorso all'interno ha un valore narrativo che si realizza grazie alla presenza della luce naturale. Varcata la soglia, la nuova hall d'ingresso funge da cerniera come collegamento verso la *dépendance* ma al contempo invita anche il visitatore a scoprire la scala che, avviluppata su se stessa, penetra nella terra dove si apre il percorso ipogeo che conduce verso il castello. Il primo spazio che si incontra è quello dell'auditorium. La struttura spaziale con cui si configura emerge solo in parte dalla terra. Al suo interno le pareti sono tutte verniciate di nero, mentre l'utilizzo del legno, sia per lo spazio scenico che per il soffitto, non è solo un elemento formale ma risponde alla necessità tecnica di migliorare l'acustica dell'ambiente. Lo spazio richiama certamente la struttura di una cassa armonica, ma allude anche a quello di una camera ottica⁵ dove tutto l'auditorium diventa uno strumento con cui è possibile guardare sul paesaggio del parco attraverso la lunga e stretta finestra di trincea che fa da fondale. Faloci propone così un altro modo di scrutare il parco

The architectural space created by Pierre-Louis Faloci for the School of Dance and Music in the courtyard of the castle of Laboissière⁴ in Fontenay-aux-Roses holds together this double relationship with the gaze. In Faloci's design, the architectural elements that join the two wings of the castle are stone stairs and volumes which, like bases, evoke Appia's theatrical space, thus determining in the courtyard a large stage for both theatrical and musical performances. At the same time the staircase, at the centre of the intervention, leads gradually onto a terrace which, as in the case of Saint Geneviève, makes it possible to go beyond the limits of the gaze in order to look over the park of La Boissière and peer through the tops of the trees at the belfry of the church of Saint-Pierre et Saint-Paul.

The castle of Laboissière is located in the town centre of Fontenay-aux-Roses. A large courtyard divides the building into two non-communicating halves, on one side the main palace and on the other an outbuilding. Faloci's design, which was the result of a competition announced in 2011, is intended to re-functionalise the castle and build facilities for the school of dance and music, that can also determine a new distribution that connects the various existing parts of the ancient building. The intervention, carried out between 2014 and 2017, is a measured project which, using few elements, some underground and others emerging from it, manages to reconstruct a bone structure for the dismembered body of the castle. An architecture of abstraction made of simple volumes determined by as many simple architectural elements, the roof, the staircase, the wall. Faloci proposes an architecture of proximity that both senses and translates the surroundings into form and space. In this respect, it is interesting to note the double language through which the facades of the new intervention are approached. In the facade that looks onto the garden, the texture of the unpolished stone conveys the precise level of the underground space. The attachment to the ground is not only the technical means by which the building is connected to the earth but also acquires, thanks to Faloci's sensibility, an additional value, since it reveals with lyrical simplicity the space that is of the earth and belongs to it. This language, however, changes completely within the courtyard of the castle. The new building appears as a fragment made with slabs of stone of the same type found on the facade of the castle, thus establishing a material, and not only spatial, continuity with the ancient. A poetics that is expressed also in small details: the stereometric volumes that determine the courtyard present the same alignments as the architectural composition of the pre-existing building. A lyricism in the details that can also be appreciated in the frame that encloses the roof and which appears as almost unfinished, a fragment in physical continuity with the castle that establishes a relationship of distance in which the new detaches itself from the ancient to mark the threshold of the entrance. The interior path has a narrative value that unfolds thanks to the presence of natural light. Once this threshold has been passed, the new entrance hall serves as a hinge that connects to the outbuilding while also inviting the visitor to discover the staircase which, wrapped around itself, penetrates into the earth at the place where the underground pathway leads toward the castle. The first space encountered is that of the auditorium, whose spatial structure emerges only partially from the ground. Inside, the walls are all painted black, while the use of timber, both for the stage and the ceiling, is not just a formal element, but also serves to meet technical requirements for improving acoustics. The space certainly recalls the structure of a sound box, but it also alludes to that of a *camera obscura*⁵, as a result of which the whole auditorium becomes an instrument with which it is possible to look over the landscape of the park through the long, narrow ribbon window that serves as a backdrop. Faloci thus proposes another way



uno sguardo analitico che restituisce un frammento di paesaggio, con un approccio metodologico analogo a quello con cui Canaletto, guardando attraverso la camera ottica, annotava un brano di paesaggio in uno 'scaraboto'⁶.

Lo spazio successivo nel percorso è la sala di danza. Qui il linguaggio spaziale cambia totalmente: un'icastica sala bianca molto illuminata che mantiene un rapporto visivo con l'esterno e un rapporto fisico con la strada ipogea da cui è separata da una grande parete in cristallo. La strada su cui continua il percorso, dall'andamento morbido e sinuoso, è segnata da lucernari che, come lanterne, illuminano il tragitto che raccorda gli spazi ipogei del castello Laboissière. Il percorso svela ora le fondamenta del castello, grandi contrafforti in pietra che emergono come radici dalla terra. L'inaspettato incontro offre a Faloci l'occasione per affermare un modello di dialogo discreto e misurato con l'antico e per instaurare con la storia un colloquio ricco di metafore. Il viaggio termina quindi nell'antica hall di ingresso, in un percorso ad anello che parte e si conclude nella corte. La dimensione del progetto di Faloci non altera lo stato dei luoghi, ma con essi stabilisce dialoghi, presentandosi come un dispositivo per guardare e conoscere il paesaggio storico e culturale. Nell'impianto a corte, che proietta lo spazio verso il giardino, si riconosce un principio quasi di stampo rinascimentale che ha, nel cortile dell'Ammannati a Palazzo Pitti e nell'architettura di André Le Nôtre, i più grandi riferimenti. Questo rivolgersi in prima istanza al paesaggio pone il problema della forma architettonica proprio dentro al paesaggio, del riferirsi cioè alla tradizione, «c'est-à-dire 'construire sur' et non 'détruire pour reconstruire', donc respecter ce qui précède, savoir établir une 'liaison' et non une rupture»⁷.

Faloci riconosce nella stratificazione del paesaggio un valore primariamente progettuale, un principio fondativo su cui il progetto pone le radici come esercizio di riscrittura sull'antico. La medesima pratica che nel Medioevo era consuetudine nell'uso della pergamena che, più volte riutilizzata, abrasa, talvolta invertita e riscritta, non perdeva mai la propria 'stratificazione', di cui rimanevano leggibili le tracce. È in questo approccio al lavoro e nel principio del *construire sur*, che si rintraccia un'affinità col pensiero di André Corboz che in un saggio del 1983 utilizza il termine «palimpsesto» per proporre un'efficace similitudine (*Le territoire comme palimpseste*)⁸ tra il documento pergameneo e il paesaggio. Il progetto ideato da Faloci per la Scuola di Danza e Musica nella corte del castello di Laboissière è il risultato di un processo necessario di cambiamento, ma al contempo è testimonianza della storia, delle aspirazioni collettive e dei valori comuni perché, come osserva Corboz, «gli abitanti di un territorio cancellano e riscrivono incessantemente il vecchio incunabolo del suolo»⁹.

in which to observe the park, an analytical gaze that renders a fragment of the landscape through a methodological approach that is similar to that used by Canaletto who, looking through the camera obscura, would record a fragment of landscape in a 'scaraboto'⁶. The following space is the dance hall. The spatial language is completely different here. A brightly-lit icastic white room which maintains a visual relationship with the exterior and a physical connection to the underground path, from which it is separated by a large crystal wall. The path continues, with its soft and sinuous course, marked by skylights which, like lanterns, illuminate the route that connects the underground spaces of the castle of Laboissière. The path now reveals – as a discovery for the visitor – the foundations of the castle, large stone buttresses that emerge like roots from the earth. This unexpected encounter with these elements from the past offers Faloci the opportunity to affirm a model of discreet and measured interaction with the ancient and for carrying out a dialogue with history that is rich in metaphors. The journey ends here at the ancient entrance hall, in a ring-like pathway that both starts and terminates in the courtyard. Faloci's project does not alter the state of places, but rather establishes dialogues with them, presenting itself as a device for observing and discovering the historical and cultural landscape. In the courtyard layout that projects the space toward the garden one can identify almost the same approach as in the great examples of the Renaissance tradition, such as in Palazzo Pitti's Ammannati courtyard, or in André Le Nôtre's architecture. This turning in the first instance toward the landscape raises the issue of architectural form precisely within the landscape. A wanting to reappropriate, on Faloci's part, a way of practising architecture that is linked to tradition, «c'est-à-dire 'construire sur' et non détruire pour reconstruire, donc respecter ce qui précède, savoir établir une 'liaison' et non une rupture»⁷. Faloci recognises in the layering of the landscape a primordial design value, a founding principle on which the project can take root as an exercise of rewriting on the ancient. A practice similar to what was customary in the Middle Ages in the use of parchment which, repeatedly reused, erased, sometimes even reversed and rewritten, never lost its 'layering', the traces of which remained legible. It is in this approach to work and in the principle of *construire sur*, so distinctive for Faloci, that we can trace an affinity with the thought of André Corboz, who in an essay from 1983 used the term palimpsest to propose an effective analogy (*Le territoire comme palimpseste*)⁸ between the parchment document and the landscape. The project designed by Faloci for the School of Dance and Music in the courtyard of the castle of Laboissière is the result of a process of change that is necessary to man, but is also, at the same time, the testimony to his aspirations, to his history and his cultural values because, as Corboz points out, «the inhabitants of a territory constantly erase and rewrite on the old incunabulum of the soil»⁹.

Translation by Luis Gatt

¹ Cfr. S. Lemoine, *Da Puviss de Chavannes a Matisse e Picasso. Verso l'arte moderna*, Bompiani, Milano 2002.

² F. Marotti (a cura di), *Adolphe Appia. Attore, musica e scena*, Feltrinelli, Milano 1983.

³ A. Appia, *La Gymnastique rythmique et le théâtre*, in «Les Feuilletts», n. 14, 1912, pp.49-56.

⁴ Cfr. *Recupero del castello di Laboissière a scuola di musica e danza*, Marco Biagi (a cura di), *Architettura, educazione allo sguardo. Pierre-Louis Faloci*, Electa architettura, Milano 2018.

⁵ Cfr. F. Bucci, *Pierre Louis Faloci, Lens 14-18, Museo della Grande Guerra a Souchez*, in «Casabella», n. 855, novembre, 2015, pp. 25-35; M. Galantino, *Pier Louis Faloci. Architettura per ricordare*, Mondadori Electa, Milano 2007.

⁶ Lo 'scaraboto' è uno schizzo preparatorio che Canaletto realizzava su dei piccoli quaderni come studio preparatorio dei suoi quadri, guardando direttamente dentro la camera ottica, selezionando dei dettagli di paesaggio.

⁷ P.L. Faloci. *La forme en question. Form in Frage*, in «Das Werk: Architektur und Kunst», n. 63, 1976, pp. 273-278.

⁸ A. Corboz, *Le territoire comme palimpseste*, in «Diogenè», Janvier-Mars, n. 121, 1983, pp. 14-35.

⁹ *Ibid.*

¹ Cfr. Lemoine Serge, *Da Puviss de Chavannes a Matisse e Picasso. Verso l'arte moderna*, Bompiani, Milano 2002.

² F. Marotti (ed.), *Adolphe Appia, Attore, musica e scena*, Feltrinelli, Milano 1983.

³ A. Appia, «La Gymnastique rythmique et le théâtre», in *Les Feuilletts*, n. 14, 1912.

⁴ Cf. «Recupero del castello di Laboissière a scuola di musica e danza», Marco Biagi (ed.), *Architettura, educazione allo sguardo. Pierre-Louis Faloci*, Electa architettura, Milano 2018.

⁵ Cf. F. Bucci, «Pierre Louis Faloci, Lens 14-18, Museo della Grande Guerra a Souchez», in *Casabella*: n.855, November, 2015, pp. 25-35; M. Galantino, *Pier Louis Faloci. Architettura per ricordare*, Mondadori Electa, Milano 2007.

⁶ The 'scaraboto' is a preliminary sketch that Canaletto made in small notebooks as a preparatory study for his paintings, looking directly into the camera obscura, in order to select landscape details.

⁷ P.L. Faloci. «La forme en question. Form in Frage», in: *Das Werk: Architektur und Kunst*, n.63, 1976, pp. 273-278.

⁸ A. Corboz, «Le territoire comme palimpseste», in *Diogenè*, Janvier-Mars, n.121, 1983, pp. 14-35.

⁹ *Ibid.*









Recupero del castello di Laboissière a scuola di musica e danza
Fontenay-aux-Roses
Progetto: Pierre-Louis Faloci (architettura e paesaggio)
Collaboratori: Hugues Rabot, Baptiste Manet
Ingegneria: I Grec
Committente: Comune di Fontenay
Cronologia: 2014-2017

p. 55

Ingresso all'auditorium, foto © Daniel Osso

Planivolumetrico

p. 57

Corte del castello di Laboissière, gradinata che porta alla terrazza sul tetto del nuovo edificio, foto © Daniel Osso

Sezione longitudinale dell'auditorium

p. 59

Scala di accesso che conduce all'auditorium, foto © Daniel Osso

pp. 60-61

Passaggio nelle fondazioni del castello, foto © Daniel Osso

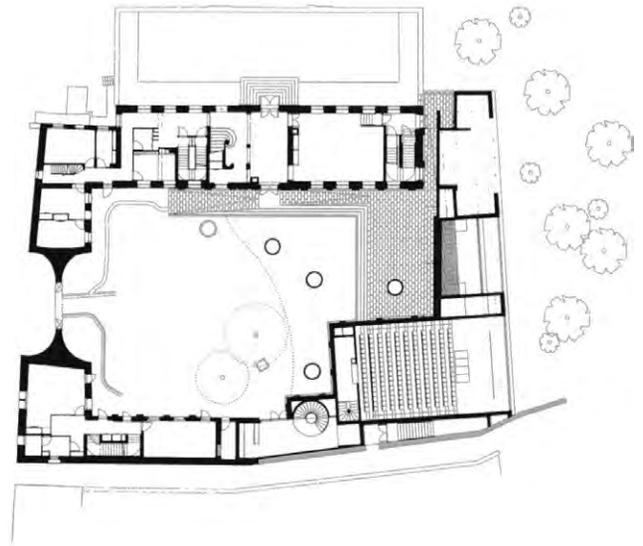
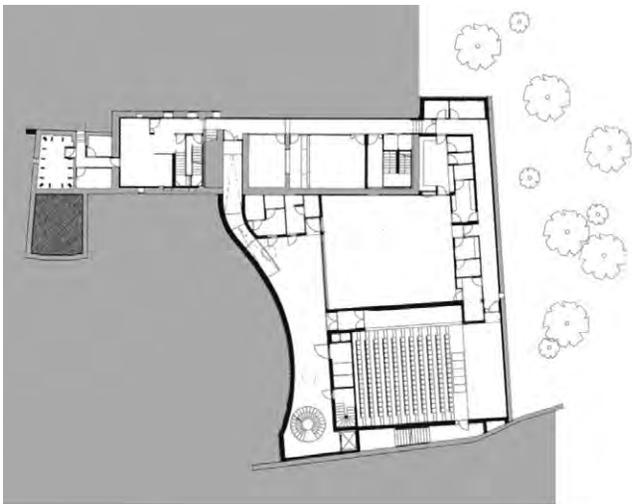
pp. 62-63

Percorso ipogeo che mette in connessione l'auditorium e la sala di danza con il castello, foto © Daniel Osso

Planimetria alla quota del terreno e ipogea

pp. 64-65

Auditorium







Paolo Zermani's project for the new exit of the Medici Chapels Museum in San Lorenzo is a piece of eloquent silence that resolves with refined simplicity the difficult task set by the competition announcement. The representation of an open tomb is an homage to the Medici sepulchres but also a theatrical device that offers a novel view of the basilica's apse, transforming the exit from the new underground bookshop into a sacred experience. A sketch by Michelangelo for the frescoes of the New Sacristy, kept in the British Royal Family Collection, seems, moreover, to confirm the need for this work that appears to have always belonged to this place.

Studio Zermani Associati

Nuova uscita del Museo delle Cappelle Medicee, Firenze New exit of the Medici Chapels Museum, Florence

Andrea Volpe

Colui che fece, e non di cosa alcuna, / il tempo, che non era anzi
a nessuno, / ne fe d'un due e diè l'sol alto a l'uno, / all'altro assai
più presso diè la luna. // Onde l'caso, la sorte e la fortuna / in un
momento nacquer di ciascuno; / e a me consegnaro il tempo
bruno, / come a simil nel parto e nella cuna. // E come quel che
contrafà se stesso, / quando è ben notte, più buio esser suole, /
ond'io di far ben mal m'affliggo e lagno. // Pur mi consola assai
l'esser concesso / far giorno chiar mia oscura notte al sole / che a
voi fu dato al nascer per compagno.

Michelangelo, *Rime*, 104

Nelle *Storie della Genesi*, dipinte da Michelangelo sulla volta della Sistina tra il 1508 e il 1512 su incarico di Papa Giulio II Della Rovere, è raffigurata la creazione degli astri e delle piante. La rima 104 appena citata illustra fedelmente quanto è affrescato in quel riquadro: Dio Padre con un potente gesto crea il tempo che prima non esisteva, e lo divide subitaneamente in due; plasmando il sole e la luna, dando origine così al giorno e alla notte, alla luce e alle tenebre. Al suo fianco, in speculare azione sincronica, Egli è dipinto di spalle mentre crea il mondo vegetale. Michelangelo concepisce in questo modo una visione dinamica, come se la figura di Dio non fosse dipinta ma scolpita, offerta all'osservatore due volte, a tutto tondo, come una statua. Attorno alla severa figura del Creatore si affianca una piccola corte di putti o angeli che assiste alla creazione degli astri. Alcuni studiosi interpretano questi bambini come simboli dei quattro elementi: acqua, terra, fuoco, aria. Altri¹ invece vi riconoscono la nascita delle ore del giorno: Aurora che si slancia

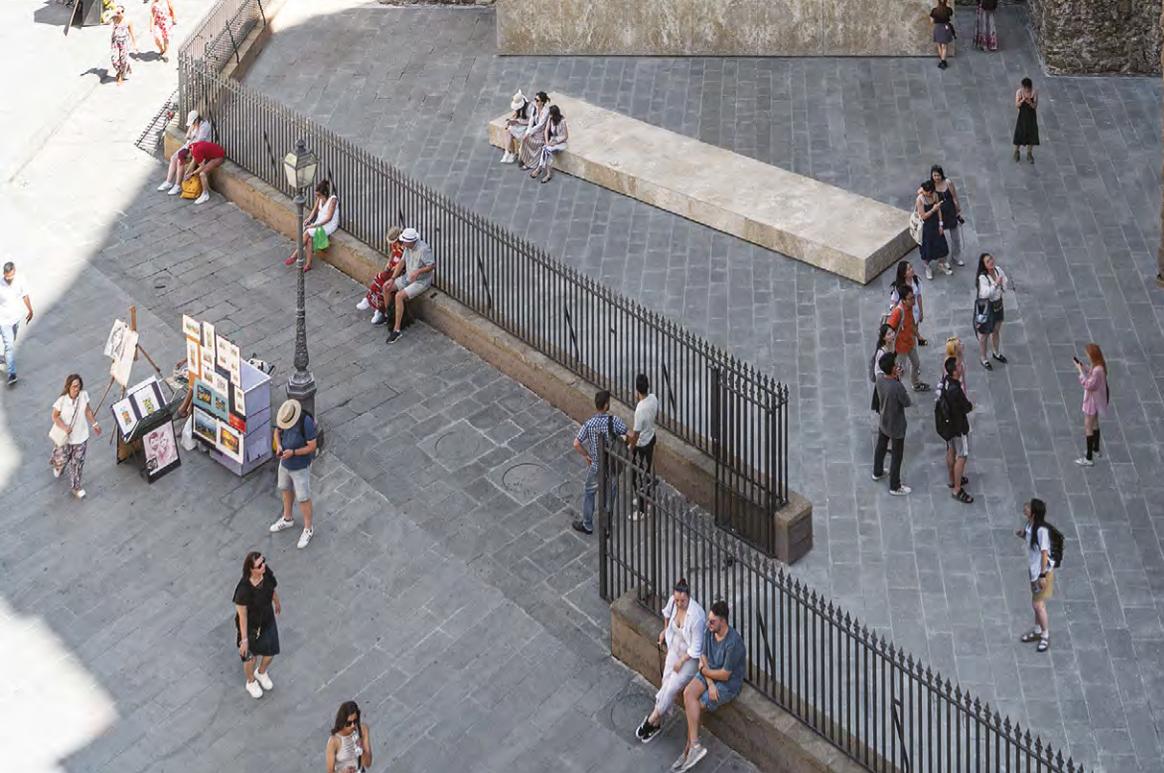
He who ordained, when first the world began, / Time, that was not
before creation's hour, / Divided it, and gave the sun's high power /
To rule the one, the moon the other span. / Thence fate and changeable
chance and fortune's ban / Did in one moment down on mortals
shower: / To me they portioned darkness for a dower; / Dark hath my
lot been since I was a man. / Myself am ever mine own counterfeit;
/ And as deep night grows still more dim and dun, / So still of more
misdoing must I rue: / Meanwhile this solace to my soul is sweet, /
That my black night doth make more clear the sun / Which at your
birth was given to wait on you.

*Michelangelo, *Rime*, 104

The *Stories of Genesis*, commissioned by Pope Julius II Della Rovere and painted by Michelangelo on the vault of the Sistine Chapel between 1508 and 1512, depict the creation of the stars and plants. The poem quoted above, Sonnet 104, faithfully illustrates what is painted in that panel: God the Father with a mighty gesture creates time, which before then did not exist, and divides it immediately into two regions, forming the sun and the moon, thus giving rise to day and night, to light and darkness. Next to Him, in a synchronic specular image, He is again depicted from the rear as He creates the plant world. Michelangelo generates in this way a dynamic vision, as if the figure of God were not painted but rather sculpted and presented to the viewer twice, fully rounded, like a statue. Surrounding the severe figure of the Creator is a small retinue of putti or angels who witness the creation of the stars. Some scholars have interpreted these children as symbols of the four elements: water, earth, fire, and air. Others¹ instead see them

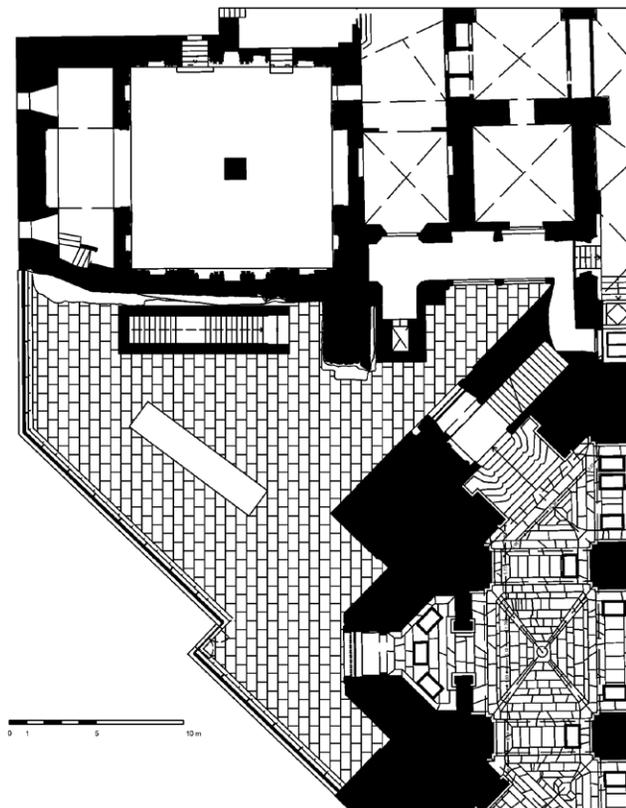
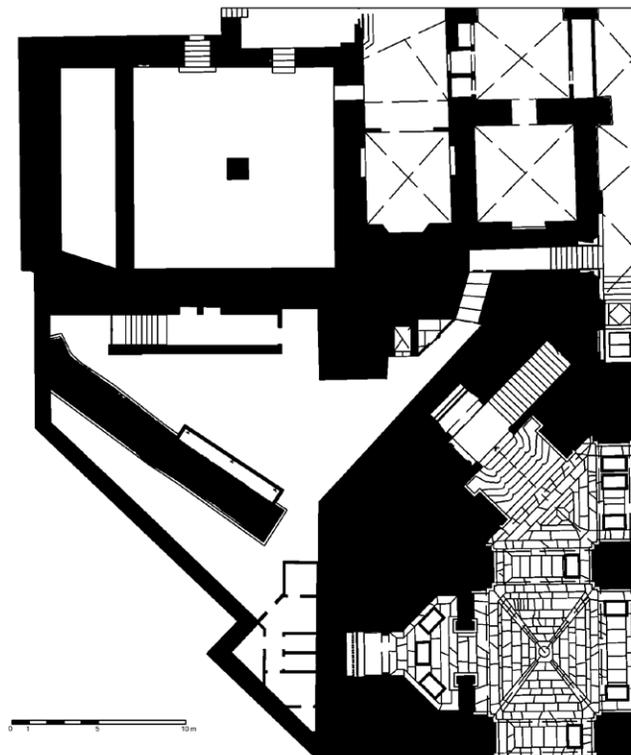


ANNO SAL MDCXXI



Nuova uscita delle Cappelle Medicee, Firenze
 Committente: Museo del Bargello, Firenze
 Progetto architettonico: Paolo Zermani, Eugenio Tessonì (Studio di architettura Zermani Associati)
 Collaboratori: Gabriele Bartocci, Rocio Fernandez Lorca.
 Direzione lavori: Paolo Zermani
 Impresa Esecutrice opere edili: Impresa Ing. G. Lombardi e C. Costruzioni edilizie Srl
 Progetto impianti elettrici e meccanici: Interstudi Engineering Srl
 Direzione lavori impianti: Cristina Valenti
 Impresa Esecutrice opere impiantistiche: Proget Impianti Srl
 Responsabili del procedimento: Costantino Ceccanti, Cristina Valenti
 Arredi: Gruppo Fallani
 Illuminazione: Viabizzuno
 Rivestimenti lapidei: Arredo di pietra Srl; Azienda Mugnani Srl
 Vetrazione: Vetreteria Foianese Srl
 Cronologia: Progetto 2018-2020; Realizzazione 2021-2023

p. 67
 Vista generale dell'intervento, foto © Stéphane Giraudeau
 p. 68
 Sezione sulla scala e piante del piano interrato e del piano terra
 pp. 70-71
 Parte dello spazio ipogeo con il frammento della cinta muraria duecentesca, foto © Stéphane Giraudeau
 Copertura vetrata sulla scala, foto © Stéphane Giraudeau
 p. 73
 Vista sulla Cappella dei Principi, la Sagrestia Nuova e l'abside della Basilica dalla nuova uscita del Museo, foto © Stéphane Giraudeau
 pp. 74-75
 La piazzetta sul Canto de' Nelli, foto © Stéphane Giraudeau
 pp. 76-77
 Vista aerea dell'intervento, foto © Stéphane Giraudeau
 p. 79
 La 'panca di via' sul sedime delle sottostanti mura medievali, foto © Stéphane Giraudeau
 Michelangelo Buonarroti, La Resurrezione, c. 1532
 Carboncino sopra disegno a stilo con integrazioni a sanguigna, 24.0 x 34.7 cm (carta) Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023



innanzi, Giorno col braccio alzato per proteggersi dall'abbagliante astro, Crepuscolo perso nella penombra, Notte ritratta mentre si avvolge il capo con un velo per prepararsi al sonno. Ore bambine, appena create, che richiamano inevitabilmente le monumentali figure scolpite un decennio più tardi per la Sagrestia Nuova di San Lorenzo. Il Pantheon mediceo che Michelangelo inizierà a concepire su sollecitazione del Cardinale Giulio de' Medici già dal 1519², un anno prima dell'abbandono dei lavori per la nuova facciata della basilica medicea³ promossa da Leone X, primo pontefice Medici. Questi, profondamente turbato dalla morte del fratello Giuliano, duca di Nemours (1516) e del nipote Lorenzo, duca d'Urbino (1519) non esitò a sostenere il desiderio del cugino cardinale di dare un degno luogo di sepoltura agli amati congiunti. In questo modo anche le spoglie del padre di Leone, Lorenzo il Magnifico, e quelle dello zio Giuliano, collocate provvisoriamente nella sacrestia brunelleschiana, avrebbero potuto essere finalmente riunite ai duchi in un unico luogo sacro.

Al progetto per la nuova sagrestia si aggiunse, sempre su impulso di Giulio, il progetto per la *libreria* e quello per la chiusura della loggia d'angolo di palazzo Medici in Via Larga, noto per l'invenzione delle celebri finestre inginocchiate⁴.

Asceso al soglio pontificio col nome di Clemente VII nel 1523 dopo la breve parentesi del papato di Adriano IV, Giulio de' Medici sostenne la ripresa dei lavori in San Lorenzo sollecitando Michelangelo a dare priorità al compimento della Sagrestia, da entrambi concepita in necessario dialogo con quella costruita da Filippo Brunelleschi cento anni prima⁵.

Continuità nella variazione, questo è dunque il tema fondativo che lega le due cappelle sin dal concepimento della nuova impresa. Ovviamente occorre ricordare che la Sagrestia Nuova che vediamo oggi è ben diversa da quella promessa dal Buonarroti a papa Clemente. Note, d'altronde, le vicende politiche culminate col sacco di Roma del 1527, la cacciata dei Medici da Firenze e l'impegno di Michelangelo a difesa della repubblica fiorentina culminata con l'assedio del 1529-1530 da parte delle truppe imperiali. Eventi che ovviamente modificarono i piani originali per la cappella: assenti le statue delle divinità fluviali⁶ previste per il registro inferiore delle due tombe dei duchi, quelle delle allegorie e le figure accovacciate del registro superiore; assenti pure i trofei all'eroica immaginati per la trabeazione assieme a festoni e ghirlande. Una ricchezza decorativa testimoniata in sedicesimo nell'anticamera alla sagrestia dove si conservano le due sole panoplie realizzate, affidate da Michelangelo al mestiere di Silvio Cosini. Perduti anche gli stucchi che Clemente VII desiderava ad ornamento della cupola. Soprattutto non eseguite le tombe affiancate dei due Magnifici, Lorenzo e Giuliano, previste sulla parete opposta all'altare: ulteriore quinta architettonica che avrebbe dovuto ospitare in tre nicchie una Sacra Conversazione fra la Madonna Medici, lasciata non finita da Michelangelo, e i Santi Cosma e Damiano realizzati su disegno del Buonarroti dal Montorsoli e da Raffaello di Montelupo, opere poi presenti in cappella sin dal momento della sua consacrazione. Non realizzati infine i tre affreschi che avrebbero dovuto essere dipinti nelle tre lunette poste al di sopra dei sepolcri e che avrebbero formato assieme alla decorazione a stucco della volta un vivacissimo colorato controcanto alla purezza dei marmi delle sepolture.

Con il definitivo ritorno a Roma del Buonarroti nel 1534 la sagrestia sarebbe rimasta per almeno vent'anni in attesa di completamento ma, ciononostante, immediatamente celebrata come uno dei vertici della sua opera e perciò costantemente visitata da tutti gli artisti o appassionati d'arte di passaggio a Firenze.

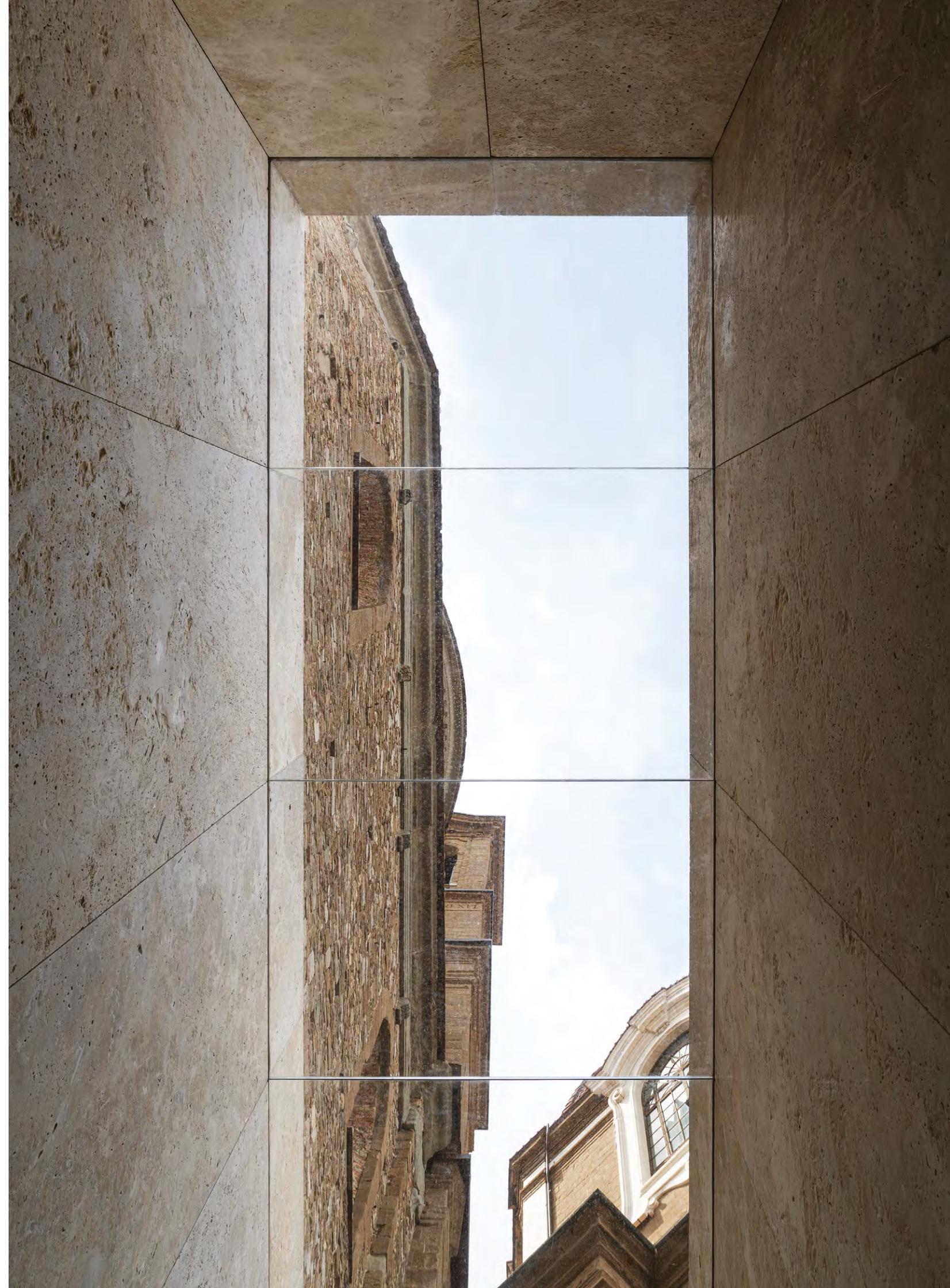
as a representation of the birth of the hours of the day: Dawn surging forward, Day with her arm raised to shield herself from the blazing star, Twilight lost in the half-light, and Night depicted while wrapping her head with a shawl as she gets ready for sleep. Child-hours, just created, that inevitably bring to mind the monumental figures sculpted a decade later for the New Sacristy of San Lorenzo. The Medici Pantheon that Michelangelo would begin to design under commission of Cardinal Giulio de' Medici as soon as 1519², a year before the abandoning of the work for the new facade of the Medici basilica³ promoted by Leo X, the first Medici Pope who, deeply distraught over the deaths of his brother Giuliano, duke of Nemours (1516) and of his nephew Lorenzo, duke of Urbino (1519), did not hesitate to support his cousin the cardinal's wish to provide a worthy sepulchre for his beloved kinsmen. In this manner, also the remains of Leo's father, Lorenzo il Magnifico, and those of his uncle Giuliano, temporarily resting in Brunelleschi's sacristy, could finally be reunited with the dukes in a single sacred location. The project for the new sacristy was followed, again at the behest of Julius, by those for the library and for the closing of the corner loggia of Palazzo Medici on Via Larga, known for its famous kneeling windows⁴.

Having ascended to the papal throne under the name of Clement VII in 1523, after the brief papacy of Adrian IV, Giulio de' Medici encouraged the resumption of work in San Lorenzo by exhorting Michelangelo to give priority to the completion of the Sacristy, which they both envisioned in necessary dialogue with the one that Filippo Brunelleschi had built a hundred years earlier⁵.

Continuity in variation is thus the founding theme that connects the two chapels from the moment of conception of the new endeavour. It is necessary to bear in mind, of course, that the New Sacristy that we see today is quite different from the one Buonarroti had originally promised to pope Clement. As must be considered the political events that culminated in the 1527 sack of Rome, including the expulsion of the Medici from Florence and Michelangelo's efforts to defend the Florentine republic which culminated in the 1529-1530 siege by imperial troops. These events quite evidently altered the original plans for the chapel: the statues of the river gods⁶ intended for the lower level of the two dukes' tombs are absent in the final design, as well as those of the allegories and the crouching figures in the upper; also absent are the heroic trophies, festoons and garlands envisaged for the trabeation. An abundance of decoration which can be seen in the miniatures of the antechamber to the sacristy where the only two panoplies that were actually made, entrusted by Michelangelo to the master craftsman Silvio Cosini, are located. Also the stuccoes that Clement VII wanted to adorn the dome were lost. Most importantly, the tombs of the two Magnifici, Lorenzo and Giuliano, which were to stand side by side on the wall opposite the altar, were not built: an additional architectural backdrop which would have accommodated in three niches a Sacred Conversation between the Medici Madonna, which Michelangelo did not complete, and Saints Cosmas and Damian made following Buonarroti's design by Montorsoli and Raffaello di Montelupo, works that were present in the chapel from the moment of its consecration. Finally, also never realised were three frescoes that were meant to be painted in the three lunettes above the tombs and which would have, together with the stucco decoration of the vault, offered a vivid and colourful counterpoint to the purity of the marble of the tombs.

Upon Michelangelo's definitive return to Rome in 1534, the Sacristy would remain awaiting completion for at least a further twenty years, yet still immediately celebrated as one of the high points in his production and therefore constantly visited by both artists and art enthusiasts alike when passing through Florence.





Una lettera di Vasari a Cosimo I testimonia l'avanzamento dei lavori al 1556 riportando come si sia fatto «un principio d'un'opera, che costa pochi soldi e ci farà un grande onore»⁷, ovvero come si sia proceduto ad intonacare di bianco intonaco le parti murarie della sagrestia e della volta, facendo risaltare il disegno del partito architettonico in pietra serena e il luore dei marmi scolpiti. Con la traslazione dei resti dei Magnifici, avvenuta nel giugno del 1559, i lavori potevano dirsi conclusi grazie all'impegno del Vasari che per l'occasione approntò sulla parete opposta all'altare un semplicissimo cassone di marmo per le tombe di Lorenzo e Giuliano. Con questo gesto, ad un tempo massimamente rispettoso della tumultuosa plasticità del Buonarroti e di inaspettata modernità, l'artista e architetto aretino chiudeva la lunga vicenda della costruzione della cappella⁸ consentendo a Cosimo I di rispettare la bolla emessa da Clemente VII il 14 novembre 1532, ove si istituiva la speciale liturgia prevista per la nuova sagrestia medicea dove si prevedevano messe e canti per ventiquattr'ore al giorno, ogni giorno dell'anno. Continuità del rito in un tempo ciclico e immutabile, paradossalmente pensato per il luogo dove Michelangelo celebrò il tempo lineare e il suo inesorabile lavoro che conduce alla morte. Tempo che tutte le vite distrugge: quelle dei duchi, quelle dei semplici. In un'alternanza continua di notti e giorni, aurore e crepuscoli che conducono alla fine della parabola terrena d'ognuno e miracolosamente alla possibilità del suo contrario: alla resurrezione, alla vita eterna.

Di fronte a un luogo che contiene e celebra la doppia natura del Tempo, declinato sulla perfetta sincronia fra la maniera 'moderna' delle statue e le sue concrezioni più antiche, qui evocate dalla cupola che mima quella del Pantheon e dalle finestre aperte nei lunettoni riprese dal Tempio di Vesta a Tivoli, Paolo Zermani costruisce un brano di eloquente silenzio.

L'architetto, vincitore del concorso bandito nel 2018 dal Museo del Bargello in collaborazione con Soprintendenza e Ordine degli Architetti di Firenze, coglie le connessioni che il complesso di San Lorenzo intesse col convento di San Marco⁹, e in virtù di questo fatto guarda al Giudizio Universale di Beato Angelico lì conservato.

In quella tavola una grande, astratta e collettiva pietra tombale simboleggia la resurrezione dei morti. Chiarissima ed enigmatica figura che separa i salvati e i dannati sublimando e trasfigurando la soglia del trapasso in quella del ritorno dalle tenebre. In nome di questa assoluta *simplicitas* che pare innestarsi sulla rigorosa linearità che il Vasari sceglie per la costruzione del sepolcro che concluderà i lavori della cappella medicea, Zermani risolve i rigidi vincoli del bando, che assegnava alla scala quella precisa giacitura, attraverso l'immagine di un sacello scopertiato, alto 3,50 metri e completamente rivestito di lastre di travertino di Rapolano a vena aperta, sottilmente differenziate per tono e finitura del paramento in pietra forte delle antiche murature. Una scelta che richiama i paramenti lapidei delle architetture di Mies, condividendo con quelli la medesima necessità e urgenza di intervenire nel nostro caotico tempo – tanto più in un luogo così delicato – mediante un potentissimo quasi-nulla: *beinahe nichts*.

L'esperienza dell'uscita dalle Cappelle Medicee avviene in ipogeo attraversando il nuovo bookshop dove sono rivelate le antiche mura ritrovate durante i lavori, ed è risolta mediante l'invisibile copertura in vetro del sacello che, piegandosi a L, integra un'altrettanto trasparente porta. Taglio che consente di illuminare zenitalmente la scala, offrendo al visitatore in uscita l'inedita e vertiginosa vista dal sotto in su della Cappella dei Principi, dell'abside della basilica, del paramento murario

A letter from Vasari to Cosimo I bears witness to the progress of the work in 1556. It relates how "a work has been commenced, which costs little money and will do us great honour"⁷, namely, how the masonry of the sacristy and the vault have been plastered white, bringing out the design of the architectural section in pietra serena stone and the lustre of the carved marbles. The work can be said to have concluded in June of 1559 with the relocation of the remains of the Magnifici, thanks also to the efforts of Vasari, who prepared for the occasion, on the wall opposite the altar, a very simple marble coffer for the tombs of Lorenzo and Giuliano. With this gesture, both greatly respectful of Buonarroti's tumultuous plasticity and unexpectedly modern, the artist and architect from Arezzo brought the long story of the chapel's construction to a close⁸, thus allowing Cosimo I to comply with the bull issued by Clement VII on November 14, 1532, which established a special liturgy for the new Medici sacristy with masses and hymns to be provided for twenty-four hours a day, every day of the year. Continuity of the rite in a cyclical and immutable time, paradoxically designed for the place where Michelangelo celebrated linear time and its inexorable toiling which leads to death. Time that destroys all lives: those of dukes as well as those of ordinary folk. In a continuous alternation of nights and days, dawns and twilights that lead to the end of each person's earthly trajectory and miraculously to the possibility of its opposite: to resurrection, to eternal life.

Confronted with a place that contains and celebrates the dual nature of Time, interpreted in perfect synchrony with the 'modern' style of the statues and its more ancient presences, here evoked by the dome that simulates that of the Pantheon and the open windows in the lunettes from the Temple of Vesta at Tivoli, Paolo Zermani builds a piece of eloquent silence.

The architect, who won the competition announced in 2018 by the Bargello Museum in collaboration with the Superintendency and the Order of Architects of Florence, understands the connections between the complex of San Lorenzo and the convent of San Marco⁹, and it is due to this that he looks to Beato Angelico's Last Judgment which is kept at the said convent.

In that panel a large, abstract and collective tombstone symbolises the resurrection of the dead. A very clear and enigmatic presence that separates the saved from the damned, sublimating and transfiguring the threshold of death into that of the return from darkness.

It is following this absolute *simplicitas*, which seems to be grafted onto the rigorous linear approach that Vasari chose for the construction of the sepulchre that concluded the works of the Medici chapel, that Zermani resolves the strict constraints of the announcement, which established that precise location for the staircase, through the image of an open *sacellum*, 3.5 metres high and completely clad in open vein Rapolano travertine slabs, subtly differentiated by tone and finish from the *pietraforte* surface of the ancient masonry. A choice which recalls the stone facades of Mies' architecture, with which they share the same need and urgency to intervene in our chaotic time – all the more so in such a delicate place – by means of a very powerful almost-nothing: *beinahe nichts*.

The experience of exiting the Medici Chapels begins underground as the visitor passes through the new bookshop where the ancient walls found during the work are revealed, and is resolved by way of the invisible L-shaped glass cover of the *sacellum* which includes an equally transparent door. This allows the illumination of the staircase from above, offering the exiting visitor a novel and vertiginous view from below of the Chapel of the Princes, the apse of the basilica, and the outer wall facade of the New Sacristy. Thus is the profound meaning of the project, and ultimately of





heineken
Pizzeria

PIZZERIA

PIZZERIA
Le Spumino

RISTORANTE
Le Spumino

Seconda
Outlet

Leather Goods - Accessories







esterno della Sagrestia Nuova. Si rivela così, teatralmente inaspettato, il significato profondo del progetto; in ultima analisi di ogni progetto. Il suo dover essere sempre un'esperienza di soglia e un rito. La figura della resurrezione trovata nel riferimento quattrocentesco dipinto dall'Angelico è dunque qui compiutamente replicata elevando la banalità dell'uscire a un'esperienza iniziatica, a una rinascita.

Dopo la visione dei sepolcri si torna alla vita nella piccola piazzetta ricavata tra la sagrestia, l'abside della basilica e la seicentesca Cappella dei Principi; qui il coperchio del sacello offre occasione di riposo ai visitatori in analogia con le tradizionali panche di via dei palazzi fiorentini. Riposo che avviene in piccolo spazio di transizione aperto su Canto de' Nelli; utile pausa per far riprendere il respiro dopo la visione dell'opera del genio michelangiolesco e prima di tornare a immergersi nella calda vita del vicino mercato.

Come sostiene l'autore, tutta l'operazione è risolta nella massima consapevolezza di dover stabilire una continuità concettuale con il già stato; prova alla quale ogni progettista dovrebbe sottoporsi per cercare il nuovo. O almeno quello che 'nuovo' appare ma che in realtà è già presente in nuce in un luogo, perché necessario, ineludibile.

Nelle collezioni della famiglia reale inglese è conservato un disegno di Michelangelo per l'affresco della Resurrezione che doveva ornare la lunetta posta al di sopra della tomba dei Magnifici. Cristo, ignudo, risorge dal sepolcro con un potente e improvviso slancio, alzando le braccia al cielo mentre un gruppo di soldati è in parte atterrito, in parte ancora dormiente. Il semplice, stereometrico, sacello è visto di scorcio mentre un gendarme reggendo il coperchio consente alla luce divina di illuminare la profondità della tenebra.

Il cerchio dunque si è chiuso, confermando ancora una volta che alcuni progetti 'nuovi' sono sempre appartenuti a un luogo; erano già lì, in attesa solo di essere costruiti.

every project, revealed, in a theatrical and unexpected manner. Its being always both a rite and the experience of a threshold. Fra Angelico's 15th century representation of the resurrection is thus here fully replicated by elevating the ordinary act of exiting into an initiatory experience, a rebirth.

After the visit to the sepulchres, one returns to life in the small square formed between the sacristy, the apse of the basilica and the 17th century Chapel of the Princes, where the cover of the *sacellum* offers an opportunity for visitors to rest in a fashion similar to that of the traditional street benches of Florentine palaces. A moment of rest that takes place in a small transitional space open onto Canto de' Nelli; a useful pause to catch one's breath after contemplating the work of Michelangelo's genius and before plunging back into the bustling life of the nearby market.

As the architect affirms, the whole operation is resolved with the greatness awareness of having to establish a conceptual continuity with what is already there; a test which every designer should submit himself when seeking the new. Or at least what appears as 'new' yet is already present, *in nuce*, in a place, because it is necessary, unavoidable.

In the British Royal Family Collection there is a sketch by Michelangelo for the fresco of the Resurrection that was meant to decorate the lunette above the tomb of the Magnifici. A naked Christ, rises from the tomb with a powerful and sudden surge, raising his arms to heaven surrounded by a group of soldiers that are partly terrified, partly still sleeping. The simple, stereometric *sacellum* is seen in perspective as a guard holds the lid, allowing divine light to illuminate the depths of darkness.

The circle has thus come to a close, confirming once again that some 'new' projects have always belonged to a certain place; that they were already there, waiting only to be built.

Translation by Luis Gatt

¹ Cfr. C. Acidini Luchinat, *Michelangelo e il suo destino: dalla parte della Notte?*, in P. Di Loreto (a cura di), *L'arte di vivere l'arte: scritti in onore di Claudio Strinati*, Etgrahie, Roma 2018, pp. 71-74.

² Cfr. A. Parronchi, *Una ricordanza inedita del Figiovanni sui lavori della Cappella e della Libreria Medicea*, in «Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi», Firenze/Roma 1964, pp. 322-342.

³ Cfr. G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Sansoni, Firenze 1906, [edizione giuntina, 1568], p. 191.

⁴ Per la datazione della chiusura della loggia d'angolo di palazzo Medici si confronti S. Pierguidi, *Giovanni da Udine, Michelangelo e l'impresa delle tre ghirlande*, in «Arte in Friuli Arte a Trieste», vol. 30, 2022, pp. 23-32 e relativa bibliografia.

⁵ Cfr. G. Vasari, cit., p.192.

⁶ Fondamentale per comprendere al meglio il possibile assetto originale della sacrestia concepita da Michelangelo lo studio di Anny E. Popp pubblicato nel 1922 a seguito della serie di pubblicazioni e studi che dal 1875, anniversario della nascita di Michelangelo, furono dedicati alla sistematica esegesi delle opere certe e di quelle attribuibili al grande artista. Lo studio della Popp è noto per aver rivalutato il ruolo della decorazione a stucco e pittorica nel programma della Sacrestia Nuova, ipotizzando come Michelangelo l'avesse concepita come sintesi di Scultura, Pittura e Architettura, la cui indissolubile unità è espressa simbolicamente dall'impresa michelangiolesca delle tre ghirlande intrecciate, 'firma' poi divenuta simbolo e cifra dell'Accademia delle Arti del Disegno promossa dal Vasari e avviata nel 1563 con l'approvazione dello statuto da parte di Cosimo I Cfr. A.E. Popp, *Die Medici Kapelle Michelangelos*, O. C. Recth Verlag, München 1922.

⁷ Cfr. Lettera di Vasari a Cosimo I del 26 Dicembre 1556 in *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, herausgegeben von K. Frey, H.W. Frey, München 1923-30, I, pp. 462-467. Cfr. E. Carrara, E. Ferretti, «Il bellissimo Bianco» della Sacrestia Nuova: Michelangelo, Vasari, Borghini e la tradizione fiorentina come nuova identità medicea, in «Opus Incertum», *Bianco. Forme e visioni di architetture senza colori*, a cura di G.M. Fachechi, anno II, 2016, Dida Press, Firenze University Press | Università degli Studi di Firenze, Firenze, pp. 58-73.

⁸ Occorre qui ricordare la proposta fatta dal Vasari a Michelangelo nel 1563 di avalare il completamento della Sagrestia grazie al coinvolgimento degli artisti e degli scultori dell'Accademia Fiorentina del Disegno che però non ebbe alcun seguito. Cfr. E. Carrara, E. Ferretti, cit., pp. 69-70.

⁹ La biblioteca del convento di San Marco, costruita da Michelozzo fornì il modello e il riferimento spaziale sul quale il Buonarroti concepì la *libreria* laurenziana.

¹ Cf. C. Acidini Luchinat, "Michelangelo e il suo destino: dalla parte della Notte?", in P. Di Loreto (ed.), *L'arte di vivere l'arte: scritti in onore di Claudio Strinati*, Etgrahie, Rome 2018, pp. 71-74.

² Cf. A. Parronchi, "Una ricordanza inedita del Figiovanni sui lavori della Cappella e della Libreria Medicea", in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, Florence/Rome 1964, pp. 322-342.

³ Cf. G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Sansoni, Florence 1906, [Giuntina edition, 1568], p. 191.

⁴ For the dating of the closing of the corner loggia in Palazzo Medici see S. Pierguidi, "Giovanni da Udine, Michelangelo e l'impresa delle tre ghirlande", in *Arte in Friuli Arte a Trieste*, vol. 30, 2022, pp. 23-32 and related bibliography.

⁵ Cf. G. Vasari, *Op. cit.*, p.192.

⁶ Anny E. Popp's study published in 1922 is essential for a better understanding of the possible original layout of the sacristy designed by Michelangelo. The text was part of the series of publications and studies which were devoted since 1875, the anniversary of Michelangelo's birth, to the systematic exegesis of both works which are proven to belong to the great artist and those that are attributable to him. Popp's study is known for having re-evaluated the role of stucco and pictorial decoration in the New Sacristy, speculating how Michelangelo had conceived it as a synthesis of Sculpture, Painting and Architecture, whose indissoluble unity is symbolically expressed by Michelangelo's three intertwined garlands, a 'signature' which later became the symbol and emblem of the Accademia delle Arti del Disegno, promoted by Vasari and founded in 1563 with the approval of the statute by Cosimo I Cf. A.E. Popp, *Die Medici Kapelle Michelangelos*, O. C. Recth Verlag, Munich 1922.

⁷ See the letter from Vasari to Cosimo I of December 26, 1556 in *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, edited by K. Frey, Georg Müller, Munich 1923-30, I, pp. 462-467. Cf. E. Carrara, E. Ferretti, "Il bellissimo Bianco" della Sacrestia Nuova: Michelangelo, Vasari, Borghini e la tradizione fiorentina come nuova identità medicea", in *Opus Incertum, Bianco. Forme e visioni di architetture senza colori*, edited by G.M. Fachechi, anno II, 2016, Dida Press, Firenze University Press, Florence, pp. 58-73.

⁸ It is important to recall Vasari's proposal to Michelangelo from 1563 to endorse the completion of the Sacristy with the participation of the artists and sculptors of the Florentine Academy of Design which, however, was not pursued. Cf. E. Carrara, E. Ferretti, *Op. cit.*, pp. 69-70.

⁹ The library of the convent of San Marco, built by Michelozzo, provided the model and spatial reference for Buonarroti's design for the Laurentian library.

*Michelangelo, *Rime*, translated by J.A. Symonds, *The Sonnets of Michelangelo*, Scribner's, London 1904.



The reading of place as the basis for architectural decisions is the cornerstone of Giuseppe Guerrieri's design for the renovation and expansion of two rural buildings which include a two-coned *trullo* with the traditional vaulted ceiling, or *lamia*, located in the heart of the countryside of the Itria Valley in Apulia. The project research focuses on the inclusion of modern elements into a context that is steeped in history, thus aiming to establish a dialogue between the new and the old, highlighting continuity and renewal while emphasising the importance of the pre-existing structures. The interaction between light, space and the materials used creates a harmony between the past and the present.

Giuseppe Guerrieri Studio

Casa ACO, Martina Franca
ACO House, Martina Franca

Federico Gracola

La questione dell'intervento sull'architettura esistente è un tema centrale nell'ambito del progetto architettonico contemporaneo e risulta strettamente correlato alla necessità di conservare il patrimonio attraverso il suo adeguato riutilizzo, al fine di prevenirne la progressiva perdita. Spetta all'architetto il compito di selezionare le modalità di intervento più idonee tra una vasta gamma di strumenti e metodologie a disposizione nell'attuale contesto globale. Tra gli estremi della visione ipertecnologica da una parte e dell'imitazione dall'altra, esiste l'approccio colto al progetto, fondato sul dialogo attento, capace di ridare forza alle voci talvolta flebili del tempo passato. Questa la strada intrapresa da Giuseppe Guerrieri per il progetto di Casa ACO, risultato della ristrutturazione e dell'ampliamento di due edifici rurali, costituiti da *lamie* e *trulli*, situati nel cuore della Valle d'Itria, in Puglia. La sfida dell'innesto del nuovo sull'antico richiede conoscenza della storia e profonda capacità di comprensione del manufatto architettonico in relazione al contesto geografico culturale. In sintesi il progetto è una sensibile lettura esegetica che abbraccia questioni tipologiche, tecniche, antropologiche e che arriva a coinvolgere altresì la dimensione dell'immaginario collettivo.

Qui emergono vivide impressioni di un passato arcaico ove laboriosi agricoltori si adoperano nella paziente pulitura dei propri terreni dalla roccia calcarea, impedimento per la coltivazione, utilizzata sapientemente per erigere *periete*, i muretti a secco utilizzati come recinzioni, o per contenere il suolo o per realizzare rifugi e depositi per gli strumenti di lavoro. Dallo stesso processo costruttivo in questi luoghi si origina, attraverso l'accumulo progressivo di una pietra sull'altra, uno spazio

The issue of intervening on existing structures is a central theme of the contemporary architectural project and is closely related to the need to preserve heritage through its appropriate reuse, so as to prevent its progressive loss. It is the architect's task to select the most adequate forms of intervention from a vast array of tools and methods available in the current global context. Between the opposites of hypertechnological vision on the one hand and imitation on the other, there is the educated approach to the project, based on careful dialogue, capable of reviving the sometimes feeble voices of the past. This is the path taken by Giuseppe Guerrieri for the ACO House project, the result of the renovation and expansion of two rural buildings, consisting of *lamie* and *trulli*, located in the heart of the Itria Valley in Apulia. The challenge of grafting the new onto the old requires knowledge of history and deep understanding of the building in relation to the cultural geographic context. In short, the project is a sensitive exegetical reading that embraces typological, technical, and anthropological issues and even involves the dimension of the collective imaginary.

Thus emerge vivid impressions of an archaic past where hard-labouring farmers were engaged in patiently clearing their land from the limestone rock, an impediment to cultivation, skillfully used to erect *periete*, the low walls used as fences, or to contain the soil or to make shelters and storage for working tools. The same building process results, through the gradual accumulation of stones on top of each other, in a space covered by a false conical dome, constructed without the use of reinforcement or mortar: the *trullo*.

It is the wall then, made with local stone and white plaster, that is



riparato da una falsa cupola conica eretta senza l'utilizzo di armature o malta: il trullo.

E' il muro quindi, in pietra locale e intonaco bianco, ad essere lo *stoicheion* (στοιχείον), il principio fondamentale della composizione, preso in esame da Giuseppe Gurrieri nell'accostamento e nella saldatura del progetto contemporaneo al corpo antico. L'altezza dei nuovi corpi di fabbrica viene stabilita in funzione dei muri preesistenti, ovvero all'imposta della tradizionale copertura conica. Vengono così realizzati due muri paralleli che circoscrivono sia planimetricamente che altimetricamente l'area, generando una differenza di quota e delineando un nuovo orizzonte; al di sopra emergono distintamente i profili conici dei trulli. Tra le silenziose murature erette come sentinelle nel paesaggio rurale, emerge la forma delle 'cupole', per Praz «piccole Sante Giustine di Padova, piccoli San Marchi di Venezia [...] o addirittura moschee, tende di sciti o di tartari, qualcosa di orientale, di favoloso e fiabesco, quale mai fantasia ne sognò l'eguale»¹.

Il muro sulla strada viene inciso e arretrato per generare uno spazio di accesso dal quale partono due percorsi in discesa che conducono al piano dei fabbricati rurali convertiti in unità abitative: l'abitazione principale, che occupa due trulli, le ex-stalle e il nuovo ampliamento, e una *dépendance* con accesso autonomo, connotata da due locali anch'essi voltati.

Con la crescita diacronica dell'intero complesso rurale, il progetto di ampliamento emerge come organica evoluzione del corpo preesistente del quale adotta misure e proporzioni, anche nella definizione dell'ampia vetrata aperta verso i campi che caratterizza il prospetto nord-est. La parete vetrata pare avere il valore di piano provvisorio, di prospetto-sezione che allude alla transitorietà dell'opera contemporanea in rapporto alla permanenza dei brani antichi, ma richiama anche il concetto di architettura come processo dinamico nel quale ogni momento non è che una tappa di un percorso continuo di trasformazione. Il nuovo corpo si accosta all'esistente come sfiorandolo. Il punto di congiunzione fra i due è segnato dalla presenza di un taglio di luce zenitale che corre longitudinalmente e illumina il corridoio di distribuzione alle camere. «Non volevo alterare le strutture esistenti, l'estensione doveva avvenire per semplice accostamento»², spiega l'architetto. «Ho inteso sottolineare il punto di contatto attraverso la lama di luce generata dal lucernario lineare, che dall'interno dell'ampliamento consente di scorgere i due trulli, e comprendere così il meccanismo dell'intervento»³. Progetto contemporaneo e architettura tradizionale sono composti della stessa materia, il muro intonacato, ma la parte antica presenta una superficie scabra di pietre irregolari in contrasto con la candida superficie liscia della parte nuova. Analogamente, negli interni, la calda presenza del legno, distintiva degli infissi nei trulli e nelle lamie, dona al bianco intonaco un calore che si contrappone alla fredda essenzialità del metallo che arreda la nuova addizione.

Il nucleo di nuova costruzione si caratterizza per una distribuzione serrata dei locali in accordo alla 'densità' spaziale delle lamie, mentre nei due trulli, restaurati e trasformati in 'pensatoi' sormontati dalle tipiche coperture a cono, la pianta è libera e fluida. Dal manufatto originario, dove il muro funge da matrice, si transita verso lo spazio etereo e astratto della parte nuova per accedere attraverso ampie aperture all'esterno dove le sagome candide e regolari si contrappongono al disegno morbido e naturale del giardino, dominato da forme organiche e calde tonalità. Il rapporto visivo fra antico e nuovo è duplice e in un certo senso reciproco: se le parti storiche del complesso diventano il fondale della scena domestica entrando nello spazio interno

the *stoicheion* (στοιχείον), or fundamental principle of the composition, implemented by Giuseppe Gurrieri in the juxtaposition and joining of the contemporary design to the ancient structure.

The height of the new blocks is determined according to the existing walls and the impost of the traditional conical roofing. Two parallel walls bound both planimetrically and altimetrically the area, generating a height difference and outlining a new horizon; above them the cones of the trulli distinctively emerge, erected like sentinels in the landscape: for Praz, «piccole Sante Giustine di Padova, piccoli San Marchi di Venezia [...] o addirittura moschee, tende di sciti o di tartari, qualcosa di orientale, di favoloso e fiabesco, quale mai fantasia ne sognò l'eguale»¹.

The wall on the road is cut into and pushed back to generate an access space from which two downhill paths depart and lead to the level of the rural buildings converted into housing units: the main dwelling, which occupies two trulli, the former stables and the new extension, and a *dépendance* with independent access, distinguished by two rooms that are also vaulted.

Through the diachronic growth of the entire rural complex, the expansion scheme reveals itself as an organic evolution of the pre-existing body of which it adopts measures and proportions, even in the design of the large window in the northeast elevation which is open to the fields. The glazed wall seems to have the value of a provisional surface, of a prospect-section that alludes to the transitional nature of the contemporary building in contrast to the permanence of the ancient pieces. But it also recalls the concept of architecture as a dynamic process in which every moment is but a stage in a continuous path of transformation.

The new body approaches the existing one as if skimming it. The point of conjunction between the two is marked by the presence of a slit of light that runs longitudinally and illuminates the hallway that leads to the bedrooms. "I did not wish to alter the existing structures; the extension was to be carried out by a simple process of juxtaposition"², the architect explains. "I wanted to emphasise the point of contact through the beam of light generated by the linear skylight, which from inside the annexe offers a glimpse of the two trulli, and thus also to understand the mechanism of the intervention"³.

Contemporary design and traditional architecture are made of the same material, the plastered wall, but the old has a rough surface of irregular stones in contrast with the white smooth surface of the new part. Similarly, in the interiors, the warm presence of wood, distinctive of the window frames in the trulli and lamia, gives the white plaster a warmth that counters the cold simplicity of the metal furniture in the new addition.

The newly built core is marked by a tight circulation in accordance with the spatial 'density' of the *lamie*, while in the two *trulli*, restored and transformed into 'think tanks' and topped by the typical cone-shaped roofs, the plan is free and flexible.

From the original structure, where the wall works as a matrix, we move toward the ethereal and abstract space of the new part to then access the exterior through large openings, where the white and regular outlines contrast with the soft and natural design of the garden, dominated by organic forms and warm tones.

The visual relationship between old and new is twofold and in a certain sense reciprocal: if the historic parts of the complex become the backdrop for the domestic scene by entering the interior space through the large windows, the new parts give new meaning and new organicity to the old rural complex.

In its entirety, the intervention takes on the appearance of a small expanding rural settlement, in which the buildings, both those already existing and those newly built, contribute to define its 'urban' structure. The narrow street between the two stone walls

attraverso le ampie vetrate, le parti nuove donano un significato rinnovato e una nuova organicità al vecchio complesso rurale. Nel complesso, l'intervento assume l'aspetto di un piccolo agglomerato rurale in espansione, dove i corpi di fabbrica, sia quelli preesistenti che quelli di nuova costruzione, contribuiscono a definirne la struttura 'urbana'. Qui la strada stretta tra i due muri di pietra rappresenta l'asse principale su cui si attestano le nuove gemmazioni, fungendo da spina dorsale per il disegno generale dell'impianto, costituito dai corpi di fabbrica ortogonali rispetto al percorso. La piscina, concepita su un basamento, in questo senso si configura come un ennesimo volume, forse consumato dall'acqua, forse fondamento preordinato a un'imminente costruzione. L'intervento architettonico opera una trasformazione sostanziale sulla preesistente architettura, precisamente sulla tipologia del volume isolato, incorporandola in un sistema più complesso ed esteso, annettendola e coinvolgendola in un disegno generale in cui l'antica conformazione subisce una mutazione, non affievolendone l'identità, bensì arricchendone il potenziale architettonico. L'attento utilizzo di misure e materiali autoctoni conferisce al progetto la capacità di integrarsi con straordinaria delicatezza nel contesto circostante, rivelando una perfetta armonia con l'ambiente, quasi come se ne fosse sempre stato parte integrante. L'obiettivo del progetto è unire l'attualità con la tradizione costruttiva, plasmando soluzioni architettoniche in perfetta sintonia con il contesto circostante. L'opera enfatizza la necessità di una riflessione continua sulle implicazioni e sulla rilevanza delle preesistenze, affinché l'architettura contemporanea possa apprezzare appieno il suo ruolo nell'integrazione armoniosa con il passato.

¹ M. Praz, *Barocco leccese, Le arti sorelle*, in M. Praz, *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di Andrea Cane con un saggio introduttivo di Giorgio Ficara, Arnoldo Mondadori Editore, Meridiani, Milano 2002, p. 928.

² G. Santonocito, *Tra passato e presente*, *Abitare (Architettura, Progetti)*, 25 Ottobre 2022, <<https://www.abitare.it/it/architettura/progetti/2022/10/25/giuseppe-gurrieri-ristrutturazione-e-ampliamento-trulli-in-valle-d-italia/>> (11/2023).

³ *ibid.*

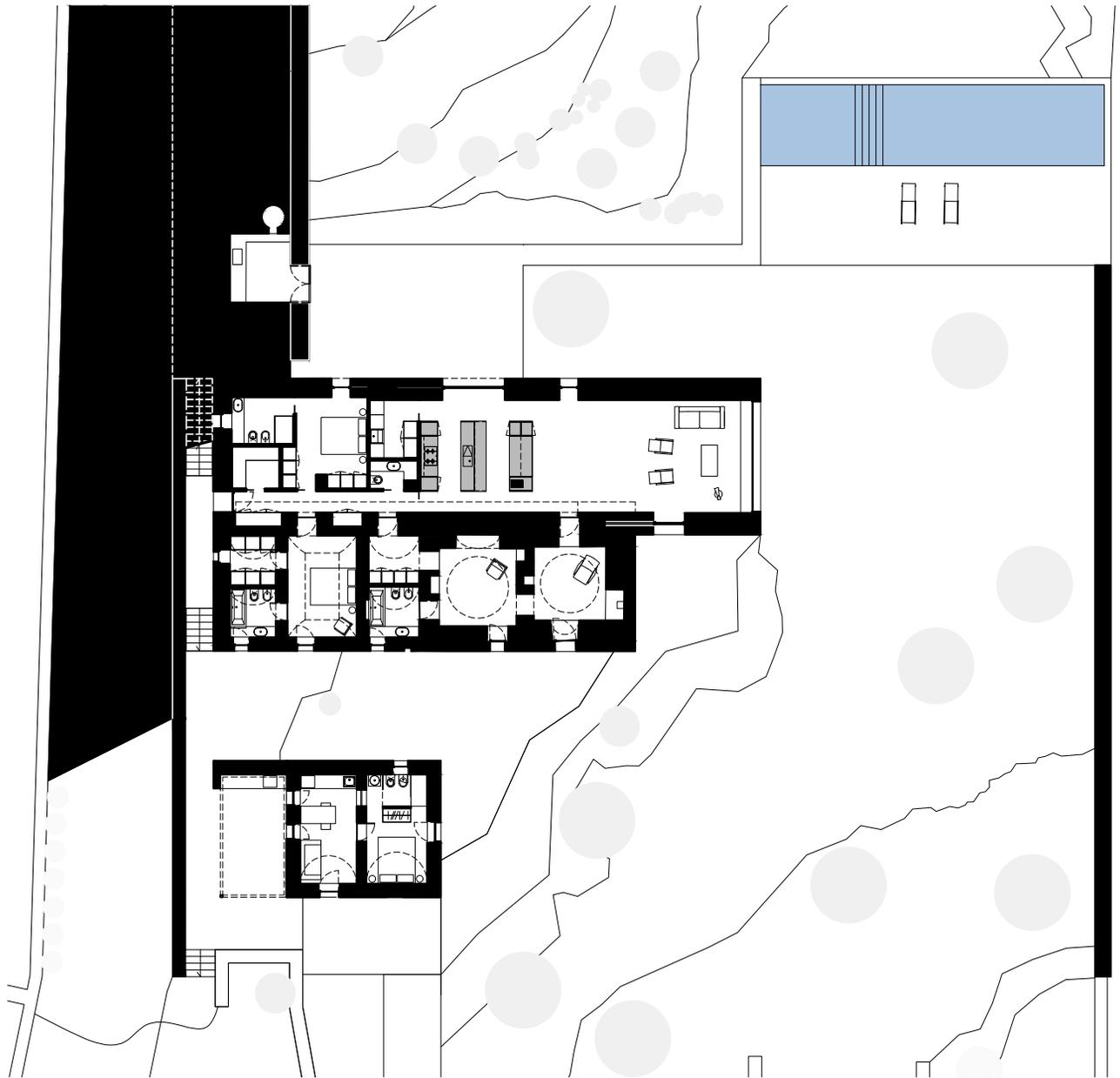
represents the main axis from which the new additions spread out, and serves as the backbone for the overall design of the layout, made up of buildings placed orthogonally to the path. The swimming pool, designed to stand on a platform, in this sense takes the form of yet another volume, perhaps completed by water, or maybe intended as the foundation for an imminent construction. The architectural intervention carries out a substantial transformation of the existing architecture, in particular of the type of the isolated volume, incorporating it into a more complex and extensive system, annexing it and involving it in an overall design in which the ancient configuration undergoes a transformation that does not weaken its identity, but rather enhances its architectural potential.

Translation by Luis Gatt

¹ M. Praz, "Barocco leccese, Le arti sorelle", in M. Praz, *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, Andrea Cane (ed.) with an introductory essay by Giorgio Ficara, Arnoldo Mondadori Editore, Meridiani, Milan 2002, p. 928.

² G. Santonocito, "Tra passato e presente", *Abitare (Architettura, Progetti)*, October 25, 2022.

³ *ibid.*



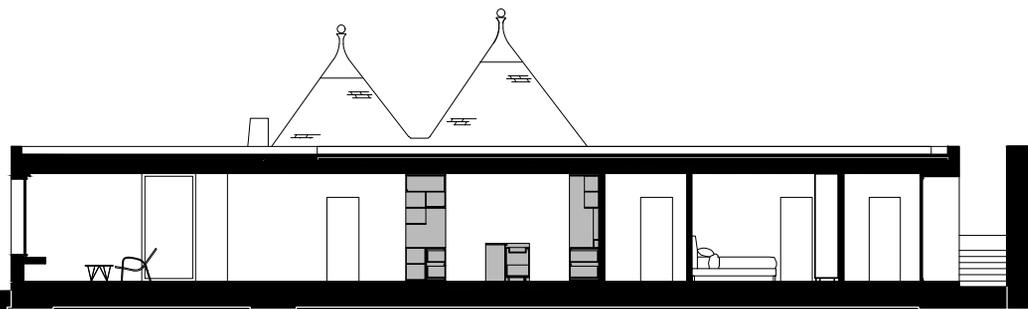
Masterplan







Sezione longitudinale





Casa ACO

Progetto: Giuseppe Gurrieri

Collaboratori: Arch. Giulia Filetti, Arch. Valentina Occhipinti

Supporto tecnico locale: Geom. Pietro Baccaro, Arch. Angela Sabatelli

Impresa: Pietraviva di Albino Cecere

Paesaggista: Modesto Guglielmi

Arredi fissi: Itria Arredamenti

Progetto/realizzazione: 2017/2021

p. 81

Vista da Sud, foto © Filippo Poli

pp. 84-85

Masterplan © Giuseppe Gurrieri Studio

Vista dall'alto, foto © Filippo Poli

pp. 86-87

Vista dell'intervento da Est, foto © Filippo Poli

Sezione longitudinale sul progetto © Giuseppe Gurrieri Studio

pp. 88-89

Vista del Prospetto Nord, foto © Filippo Poli

pp. 90-91

Dettaglio della lama di luce, foto © Filippo Poli

Particolare della porta verso l'ala restaurata, foto © Filippo Poli









This essay is a critical reading of Groupwork + Amin Taha's project for 15 Clerkenwell Close in London, on the site where an Augustinian nunnery from the Norman era once stood. The ontological and representative nature of the majestic stone structure that characterises the two main facades of the building provides the opportunity for a reflection on tectonics as a constitutive procedure in the art of building, as well as on memory and on the very nature of architectural 'time'.



Groupwork + Amin Taha

15 Clerkenwell Close, Londra, Regno Unito

15 Clerkenwell Close, London, United Kingdom

Alberto Pireddu

Le pietre di Londra

Ancora oggi, il tracciato stradale dell'area di Clerkenwell a Londra narra di antiche e leggendarie topografie, rivelando le misure e le giaciture originali del Priorato dell'Ordine Monastico dei Cavalieri Ospitalieri di San Giovanni di Gerusalemme e del Convento agostiniano di Santa Maria, fondati entrambi nel 1144 dal barone normanno Jordan de Bricet¹. L'irregolare quadrilatero formato da Clerkenwell Road, St John Street, Cowcross Street e Turnmill Street coincide con il recinto più esterno del primo mentre quello definito da Farringdon Lane, Clerkenwell Green, St James Walk e (seppur con meno precisione) Bowling Green Lane, ricalca il perimetro murato del secondo.

Dopo la Dissoluzione dei monasteri durante il regno di Enrico VIII, il destino dei due complessi fu quello di una progressiva e radicale trasformazione che portò alla creazione di un tessuto residenziale sempre più densamente abitato e di qualità progressivamente minore.

Le chiese di St John e St James, più volte ricostruite sul medesimo sito di quella priorale e conventuale, e la Porta di St John, eretta nel 1504 come entrata meridionale al recinto interno del Priorato, testimoniano ancora oggi di questa fase aurorale dell'area, prima della sua definitiva secolarizzazione.

Proprio dinanzi alla Chiesa di St James, al numero 15 di Clerkenwell Close², Groupwork e Amin Taha realizzano un edificio per uffici e abitazioni che intende instaurare un dialogo intenso e autentico con il glorioso passato dei luoghi, rifiutando il carattere posticcio dell'edilizia più recente e privilegiando una affermazione delle qualità strutturali ed estetiche della pietra.

The stones of London

To this day, the street grid in the Clerkenwell area in London narrates an ancient and legendary topography, which reveals the original proportions and layouts of the Priory of the Monastic Order of the Knights Hospitaller of St John of Jerusalem and of the Augustinian Nunnery of St Mary, both founded in 1144 by the Norman Baron Jordan de Bricet¹. The irregular quadrilateral formed by Clerkenwell Road, St John Street, Cowcross Street and Turnmill Street corresponds to the outer enclosure of the Priory while another, formed by Farringdon Lane, Clerkenwell Green, St James Walk and (although less precisely) Bowling Green Lane, traces the walled perimeter of the Nunnery.

After the Dissolution of monasteries during the reign of Henry VIII, the two complexes were progressively and radically transformed in a process that led to the development of an increasingly densely populated residential fabric of gradually diminishing quality.

The churches of St John and St James, which have been rebuilt several times on the same site where those of the Priory and Nunnery originally stood, as well as St John's Gate, built in 1504 as the southern entrance to the inner enclosure of the Priory, still bear witness to this early phase of the area, before its final secularisation.

Opposite St James's Church, at 15 Clerkenwell Close², Groupwork and Amin Taha have constructed an office and residential building that aims to establish an intense and genuine dialogue with the glorious past of the site, rejecting the artificial character of more recent constructions and favouring an affirmation of the structural and aesthetic qualities of stone.

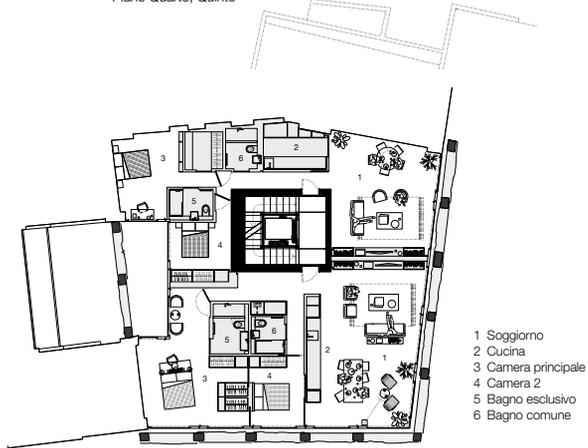
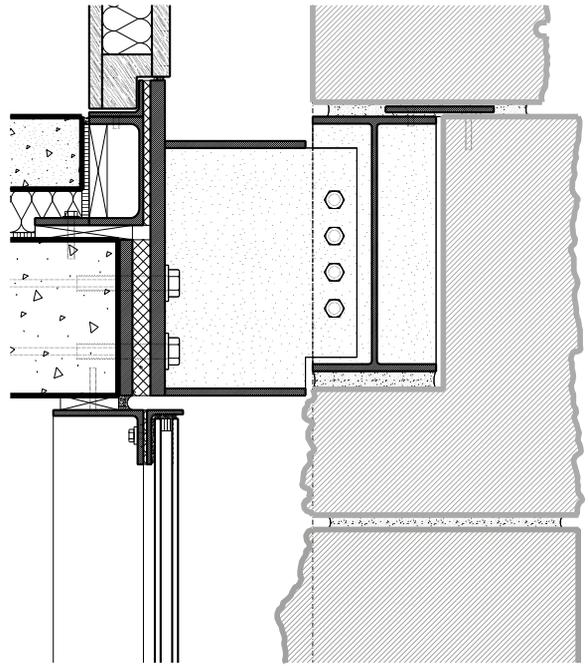
In fact, the Normans, to whom the Reiss-Engelhorn Museums





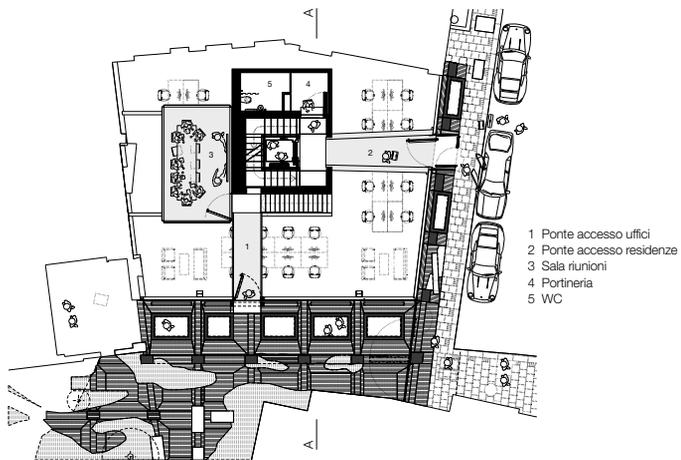
Piano Quarto, Quinto

- 1 Soggiorno
- 2 Cucina
- 3 Camera principale
- 4 Camera 2
- 5 Camera 3
- 6 Studio
- 7 Bagno esclusivo
- 8 Bagno comune



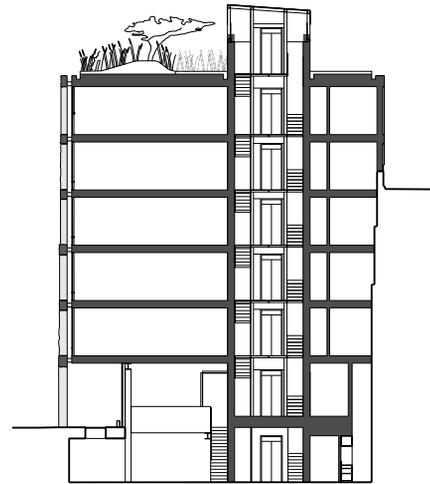
Piano Primo, Secondo, Terzo

- 1 Soggiorno
- 2 Cucina
- 3 Camera principale
- 4 Camera 2
- 5 Bagno esclusivo
- 6 Bagno comune

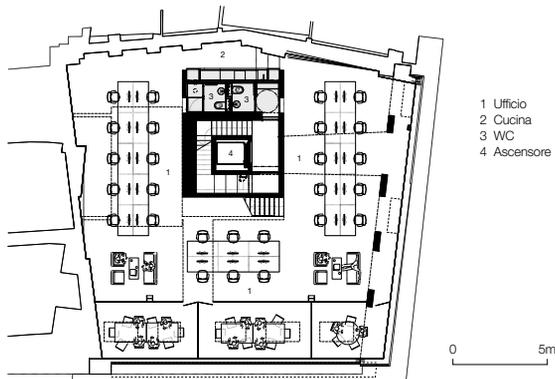


Piano Terra

- 1 Ponte accesso uffici
- 2 Ponte accesso residenze
- 3 Sala riunioni
- 4 Portineria
- 5 WC

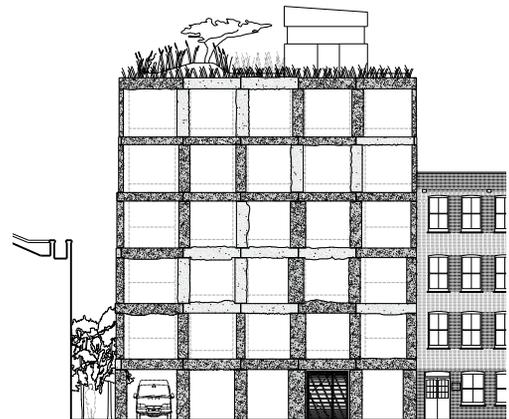


SEZIONE A A



- 1 Ufficio
- 2 Cucina
- 3 WC
- 4 Ascensore

0 5m



PROSPETTO SU CLERKENWELL CLOSE

Infatti i Normanni, cui i Musei Reiss-Engelhorn di Mannheim hanno recentemente dedicato un'ampia retrospettiva che ne approfondisce le conquiste e le innovazioni³, furono maestri nella lavorazione del calcare, di cui conoscevano perfettamente le caratteristiche tecniche in termini di resistenza e lavorabilità. A Clerkenwell, delle loro fabbriche maestose sopravvivono la cripta della Chiesa di St John e alcuni frammenti nei sotterranei dei numeri 47-48 e 49-50 di St John's Square, riferibili, secondo gli archeologi, alle murature e alle volte della Great Hall e della Great Chamber del Priorato.

Il volume pressoché cubico del nuovo intervento è definito esternamente su due lati da un telaio lapideo di cinque campate per sei piani in altezza: architravi e piedritti dalle superfici mutevoli esibiscono le differenti fasi della loro estrazione (spaccatura, trapanatura e taglio con sega a filo diamantato) e la natura sedimentaria del materiale, che ingloba fossili di crostacei e coralli, spirali di ammoniti e cristalli di quarzo, traducendo in ornamento il lavoro del tempo.

Le stesse misure dei monoliti sono differenti, in funzione dei carichi che essi devono sostenere, attentamente calcolati per mezzo di software e modelli tridimensionali: i sostegni si irrobustiscono al centro di ogni facciata e si assottigliano verso le estremità, generando aperture dalle proporzioni e dai profili irripetibili. Questo esoscheletro è, infatti, parte integrante della struttura portante, insieme al nucleo centrale di calcestruzzo armato che racchiude il vano scala e ascensore. Le solette di tutti i piani sono fissate agli architravi mediante un sofisticato meccanismo composto da profilati d'acciaio zincato e da una piastra di nylon isolante.

La vibrazione delle facciate, resa ancora più intensa dalle ombre cangianti che ne palesano anche la funzione di *brise-soleil*, rivela, dunque, tanto la lavorazione del materiale quanto la natura statica di ogni componente.

Il piano terra si dissolve spazialmente in una sequenza di doppi volumi che lo integrano con quello interrato destinato a uffici, come in un ricercato ricongiungimento tra la quota attuale della città e una virtuale quota archeologica sulla quale è sospesa la scatola di vetro e acciaio di una evanescente sala riunioni. Due ponti consentono un accesso indipendente agli uffici e alle abitazioni sovrapposte: una coppia di appartamenti, più piccoli, nei primi tre piani e uno unico in quelli superiori. Un tetto giardino, ricco di vegetazione e alto sullo skyline cittadino, e una piccola corte a disposizione dei residenti e del vicinato completano l'edificio.

Il colore caldo del rovere, con cui sono realizzati i pannelli di ventilazione delle facciate e le partizioni, domina gli interni, creando un piacevole contrasto con le qualità minerali della pietra, del calcestruzzo e dei laterizi delle murature esistenti, lasciati a vista.

La scelta di portare all'esterno parte del sistema strutturale consente di ottenere una certa flessibilità nell'uso e nella distribuzione degli ambienti, con la possibilità di modificare nel tempo la conformazione degli spazi semplicemente rimuovendo le pareti-arredo divisorie o creandone di nuove.

Infine, alcune sculture simili a frammenti archeologici ritrovati – come l'intaglio dai motivi classici della 'trabeazione' caduta sulla Clerkenwell Close – e mosaici di ciottoli nelle pavimentazioni esterne, alludono alla memoria dei resti del monastero.

L'essenzialità del nuovo volume nega il carattere ambiguo del più recente tessuto dell'intorno, risalente alla metà del secolo scorso, ricco di dettagli storicisti e, soprattutto, realizzato con una inutile e costosa sovrapposizione di strati (con funzioni di tamponamento, isolamento termo-acustico e protezione dal

in Mannheim have recently devoted an extensive retrospective exhibition which explores their conquests and innovations³, were masters in the craft of limestone masonry, whose technical characteristics in terms of resistance and workability they knew perfectly. What survives in Clerkenwell today of their impressive workmanship are the crypt of the Church of St John and some fragments in the basements of numbers 47-48 and 49-50 of St John's Square corresponding, according to archaeologists, to the masonry and vaults of the Great Hall and of the Great Chamber of the Priory.

The almost cubic volume of the new intervention is externally defined on two sides by a stone framework consisting of five bays and six storeys in height: lintels and columns with varying textures show the different stages of the extraction process (splitting, drilling and cutting with a diamond wire saw), as well as the sedimentary nature of the material, which incorporates the fossils of crustaceans, corals and ammonite spirals, as well as quartz crystals, transforming the work of time into a form of ornamentation. The sizes of the monoliths themselves are different, depending on the loads they have to bear, which are carefully calculated using specific software programmes and three-dimensional models: the supports are stronger at the centre of each facade and narrow-out towards the ends, producing openings with unique proportions and outlines. This exoskeleton is an integral part of the load-bearing structure, together with the central core of reinforced concrete that encloses the staircase and the lift shaft. The slabs on all floors are fixed to the lintels using a sophisticated mechanism consisting of galvanised steel sections and an insulating nylon plate.

The vibration of the facades, intensified by the shifting shadows which also manifest their function as *brise-soleil*, thus reveals both the work carried out on the material and the static nature of every component.

The ground floor is spatially divided into a sequence of double volumes that integrate it with the basement floor which is intended for offices, as if deliberately reconnecting the current level of the city with a virtual archaeological level on which the glass and steel box of an evanescent meeting room is suspended. Two bridges provide access to the offices and to the residences above them: a couple of smaller apartments on each of the first three storeys and a single larger one in the upper ones. A roof garden with an abundance of plants, high above the city skyline, as well as a small courtyard for the use of residents and neighbours alike, complete the building.

The warm colour of oak, with which the ventilation panels of the facade and partitions are made, characterises the interior and creates a pleasant contrast with the mineral qualities of the exposed stone, concrete and bricks of the existing masonry. The decision to expose part of the structural system on the exterior allows for a certain flexibility in the use and distribution of spaces, while also offering the possibility of modifying the conformation of spaces in the future by simply removing partition walls or creating new ones.

Lastly, some sculptures similar to archaeological fragments – such as the carving with classical motifs of the fallen 'trabeation' on Clerkenwell Close – and pebble mosaics on the external paving, allude to the memory of the nunnery's ruins.

The simple nature of the new building repudiates the ambiguous character of the more recent fabric of the surrounding area, dating back to the mid-20th century, which is full of historicist details and, above all, built using with an unnecessary and costly overlapping of layers (with functions ranging from infill walls to thermo-acoustic insulation and fire protection) onto the load-bearing steel or concrete frame. This simplicity, furthermore, reveals the great





fuoco) al telaio portante in acciaio o calcestruzzo. Inoltre, essa rivela la grande sensibilità dei progettisti nei confronti di alcune tematiche sempre più attuali, quali la riduzione dei costi e delle emissioni di carbonio generate dal processo costruttivo. La relazione di progetto ci informa che l'uso della pietra possiede una impronta di carbonio pari a circa lo 0,003% del telaio in acciaio equivalente e allo 0,02% di quello in calcestruzzo armato, mentre la sostituzione dei profilati di alluminio e dei pannelli di cartongesso con il legno ha consentito di totalizzare una impronta di carbonio negativa e ridurre i costi del venticinque per cento.

Tettonica e rappresentazione

Clerkenwell Close parla della storia reale che è sotto i nostri piedi ed esprime tettonicamente la verità, invece di fingere di apparire come un edificio nuovo che, a sua volta, dia l'impressione di essere un edificio non così nuovo, progettato per rassomigliare a un vecchio edificio che probabilmente non è mai esistito⁴.

Il progetto dello studio londinese aspira a collocarsi dentro quella tradizione tettonica che, attraverso il pensiero di Karl Friedrich Schinkel, Karl Gottlieb Wilhelm Bötticher⁵ e Gottfried Semper⁶, si rivelò decisiva per comprendere appieno le reali potenzialità dei materiali.

Nell'introdurre il numero monografico dedicato al lavoro dello studio dalla rivista «El croquis», Amin Taha ricorda il celebre viaggio di Schinkel in Inghilterra nell'agosto del 1826, che gli svelò il mondo delle fabbriche e influenzò per sempre la sua opera, mettendo in discussione le tradizionali categorie di 'pittoresco', 'paesaggistico' e 'monumentale'⁷. Come, pure, egli sottolinea la distinzione introdotta da Bötticher tra *Kernform* e *Kunstform* – tra la «struttura necessaria dal punto di vista meccanico e funzionale»⁸ e la «caratterizzazione attraverso la quale la funzione meccanico-statica è resa evidente»⁹ – e il contributo di Semper nel definire la tettonica quale procedimento costitutivo dell'arte del costruire. A un certo punto della sua argomentazione Taha si domanda come si sia potuta produrre quella separazione tra forma e struttura che oggi è possibile esperire chiaramente nell'architettura.

Si tratta di un quesito, fondamentale nella sua complessità, sul quale si è soffermato lo stesso Rafael Moneo, indagando l'avvento del telaio in calcestruzzo armato tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Nella sua lucida analisi, egli osserva come questo, da elemento ancora integrato nel 'corpo' dell'edificio, in ciò che sopravvive delle antiche pareti, o neutralmente utile alla costruzione dello spazio ma non alla sua definizione, acquisisca progressivamente una presenza evidente e una capacità formativa. Eppure, scrive Moneo:

vorremmo azzardarci a sostenere che il dominio di una tecnica coincide nella storia dell'architettura con il tentativo della sua formalizzazione; e che questo tentativo di formalizzare le tecniche costituisce il compito dell'architettura nel suo momento più alto e nel suo apogeo; e che questo punto culminante cui perviene ogni sforzo realmente creativo, segna inevitabilmente l'inizio dell'oblio¹⁰.

Forse proprio per questo il ruolo del telaio è rimasto relegato, così spesso, ai soli aspetti costruttivi, o quanto meno a essi è stato ricondotto, dopo tale definitiva formalizzazione, come giustamente rilevano Groupwork e Amin Taha quando affermano che «la conoscenza e l'abile combinazione di materiale e struttura [...] si è persa a causa della onnipresente sovrapposizione di strati di rivestimento ai telai strutturali»¹¹.

sensibility of the architects regarding certain increasingly topical themes, such as the reduction of costs and of carbon emissions generated by the building process. The project report indicates that the use of stone has a carbon footprint equal to approximately 0.003% of that of the steel frame and 0.02% of that of the reinforced concrete frame, while the replacement of aluminium section bars and drywall panels with timber has resulted in a negative carbon footprint, as well as reduced costs by twenty-five per cent.

Tectonics and representation

Clerkenwell Close speaks of the history literally under our feet. It tectonically expressing the truth instead of pretending to look like a new building that looks like a not so-new building designed to look like old building that probably was never existed⁴.

The project by the London studio aspires to be part of the tectonic tradition which, through the thought of Karl Friedrich Schinkel, Karl Gottlieb Wilhelm Bötticher⁵ and Gottfried Semper⁶, was decisive for fully understanding the true potential of materials.

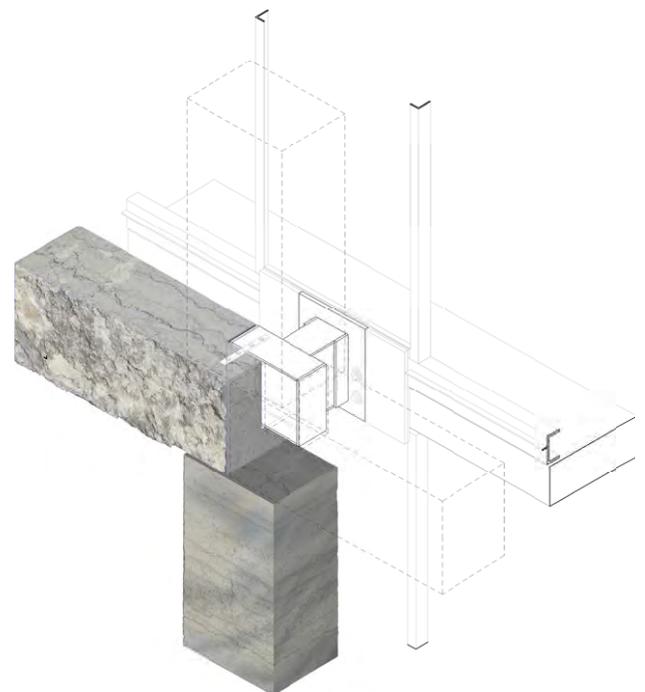
In his introduction to the monographic issue of the magazine *El Croquis* devoted to the studio's work, Amin Taha recalls Schinkel's famous journey to England in August of 1826, which exposed him to the world of factories and influenced his work from then on, while putting into question traditional categories such as 'picturesque', 'landscape' and 'monumental'⁷. He also emphasises the distinction introduced by Bötticher between *Kernform* and *Kunstform* – between the "mechanically necessary and statically functional structure"⁸ and the "characterization by which the mechanical-static function is made apparent"⁹ – as well as Semper's contribution in defining tectonics as a constitutive procedure of the art of building. At a certain point in his argumentation, Taha asks how the separation between form and structure which we can clearly see in architecture today could have come to happen. This is a fundamental question which Rafael Moneo also addressed while investigating the introduction of the reinforced concrete frame between the end of the 19th century and the first decades of the 20th. In his lucid analysis, he points out how this, from being an element still integrated in the 'body' of the building, in what survives of the old walls, or neutrally useful to the construction of space but not to its shaping, progressively acquires a clear presence and a formative capacity. Yet, writes Moneo:

we would be so bold as to affirm that the dominion of a technique in the history of architecture coincides with the attempt to formalise it; and that this attempt to formalise techniques constitutes the task of architecture at its pinnacle; and that this culmination reached by every truly creative effort also signals the beginning of the process that will lead to its oblivion¹⁰.

This is perhaps the reason why the frame has often remained relegated exclusively to a building role, or else has been led back to it after the said process of formalisation, as Groupwork and Amin Taha have pointed out when asserting that both "knowledge and skillful combination of material and structure [...] has been lost through ubiquitous overlaid layering of the structural frames"¹¹. At Clerkenwell Close, the ontological and representative nature of the majestic stone frame coexist successfully, and their very abstraction becomes architecture.

Memory and time

The Groupwork's activity is characterised by a meticulous attention to history, which avoids any idealisation of the past and



A Clerkenwell Close, la natura ontologica e rappresentativa del maestoso telaio di pietra convivono felicemente e la sua stessa astrazione si converte in architettura.

Memoria e tempo

Il lavoro di Groupwork si caratterizza per una rigorosa attenzione nei confronti della storia, che rifiuta ogni idealizzazione del passato e privilegia, invece, con esso un confronto autentico e profondo, che consenta una integrazione del patrimonio architettonico all'interno di una cultura più ampia. Ogni progetto nasce da un attento studio dei luoghi, colti nelle loro stratificazioni fisiche e sociali, che cerca di tradurne la complessità e le contraddizioni in una narrazione critica sempre rinnovata.

A Londra, al numero 115 di Golden Lane, la muratura originale, le colonne di ghisa e i travetti di legno di un magazzino della metà del XIX secolo sono stati ripuliti di tutti gli strati superficiali che un lungo e variegato utilizzo aveva accumulato; sulla Caroline Place, a nord di Hyde Park e Kensington Gardens, una casa a schiera, realizzata nel Secondo Dopoguerra con una distribuzione degli spazi radicata nella tradizione edoardiana, è stata completamente rinnovata internamente, mentre si è optato per un recupero fedele dell'involucro esterno grazie all'impiego di finiture e dettagli facilmente reperibili dalle proprietà vicine rimaste intatte; nell'area di Barrett's Grove il nuovo intervento si configura come un completamento (e un commento) di un tessuto vittoriano archetipico nella sua reiterazione di case a schiera in laterizio; infine, al numero 168 dell'Upper Street, un piccolo edificio di calcestruzzo color terracotta si colloca all'angolo di un complesso edilizio dalle forme vagamente palladiane, su un'area distrutta anch'essa dalla Guerra.

A differenza di Clerkenwell Close, l'ultimo intervento vuole essere una copia «deliberatamente distorta» dell'originale perduto. Esso è stato progettato sulla base di un attento rilievo digitale del padiglione speculare all'estremità opposta dell'isolato e il suo partito di lesene, capitelli, frontoni, cornici, finestre e portali è stato letteralmente ri-scritto, come in una decostruzione manierista¹². Il guscio portante di calcestruzzo è forato da aperture che non coincidono mai con quelle 'originali', quasi a voler dare corpo alla naturale imperfezione e alla selettività del ricordo, ma anche, ancora una volta, al lavoro del tempo, che tramuta in palinsesti le opere del passato, rendendo spesso leggibile il sovrapporsi delle trasformazioni.

Già Ruskin aveva evidenziato questo carattere effimero del ricordo, nel capitolo de *Le sette lampade dell'architettura* dedicato alla memoria, individuando proprio nell'architettura la più valida alternativa all'oblio:

Senza di essa si può vivere, e si può anche pregare, ma non si può ricordare. Com'è fredda tutta la storia, com'è spenta tutta la fantasia immaginifica dell'uomo a paragone di quella che è scritta da un popolo vivo e che è partorita dal marmo che non si lascia degradare! Quante pagine di incerte ricostruzioni del passato non potremmo spesso risparmiare in cambio di pochi massi di pietra rimasti in piedi l'uno sull'altro. L'ambizione degli antichi costruttori di Babele fu ben indirizzata, in questo senso¹³.

Ruskin invitava, pertanto, a conservare l'architettura del passato come una preziosa eredità e a conferire una dimensione storica a quella contemporanea, poiché è solo nella «dorata patina del tempo che dobbiamo cercare la vera luce, il vero colore, e la vera preziosità»¹⁴.

La ricerca della verità, non solo strutturale, che informa l'opera di Groupwork, insieme alla attenzione per la storia come inter-

favours instead a deep and authentic dialogue with it. This, in turn, makes it possible to integrate the architectural heritage within a wider culture. Every project derives from a careful study of a place and its stratifications, both physical and social, and attempts to translate its complexities and contradictions into a renewed critical narrative.

At 115 Golden Lane, in London, the original brickwork, cast-iron columns and timber joists of a mid-19th century warehouse were stripped of all its superficial layers, accumulated over a long period of time and diverse uses; on Caroline Place instead, north of Hyde Park and Kensington Gardens, a terraced house that had been built during the second postwar period, yet had an earlier Edwardian spatial layout, has been completely renovated on the inside, while the external envelope has been faithfully restored, thanks to the availability of finishes and other details from neighbouring properties that remained intact; in the area of Barrett's Grove, the new intervention represents a completion of (and commentary on) an archetypal Victorian fabric characterised by the repetition of brick terraced houses; finally, at 168 Upper Street, a small terracotta-coloured concrete building stands on the corner of a vaguely Palladian building complex, on an area which had also been destroyed by the War.

Unlike the building at Clerkenwell Close, the latter intervention aims to be a "distorted copy" of the lost original. It was designed on the basis of a careful digital survey of the pavilion at the opposite end of the block, and its ensemble of pilasters, capitals, pediments, cornices, windows and doorways was literally re-written, as in a process of Mannerist deconstruction¹². The load-bearing concrete shell is marked by openings that do not correspond to the 'original' ones, as if to reflect the natural imperfection and selective nature of memory, but also, once again, the effects of time, which transforms the works of the past into palimpsests, often making the layers of transformations legible.

Ruskin had already highlighted this ephemeral trait of remembrance in the chapter of *The Seven Lamps of Architecture* devoted to memory, in which he singled out architecture as the most effective alternative to oblivion:

We may live without her, and worship without her, but we cannot remember without her. How cold is all history, how lifeless all imagery, compared to that which the living nation writes, and the uncorrupted marble bears! – how many pages of doubtful record might we not often spare, for a few stones left one upon another! The ambition of the old Babel builders was well directed for this world¹³.

Ruskin thus exhorted us to preserve the architecture of the past as a precious heritage and to give a historical dimension to contemporary architecture, for it is only in the "golden stain of time, that we are to look for the real light, and colour, and preciousness"¹⁴.

The search for truth, not only structural, that characterises the activities of the Groupwork, together with their focus on history understood as interpretation and development rather than as unoriginal imitation, likens their approach to that of the great English theorist, whom Amin Taha mentions among his 'teachers'.

However, the manipulation of history implies precise rules which are necessary in order to not to fall into deception.

The skill of the London architects consists precisely in their respect for these rules, which they occasionally break only to confirm (once again) their need.

Ruskin counted "the use of cast or machine-made ornaments of any kind"¹⁵, among the most common falsities in the field of construction, yet he also argued that some of them had lost their natural ambiguity, such as gilding, which can no

pretazione e sviluppo piuttosto che come pedissequa imitazione, avvicina il loro pensiero a quello del grande teorico inglese, che lo stesso Amin Taha evoca tra i propri 'maestri'.

Tuttavia, la manipolazione della storia presuppone regole precise, per non cadere nell'inganno.

L'abilità degli architetti londinesi consiste proprio nel rispettare tali regole, tradendole talvolta solo per confermarne (ancora una volta) la necessità.

Ruskin annoverava tra le più comuni falsità in campo costruttivo «l'uso di ogni genere di decorazioni eseguite a stampo o macchina»¹⁵, ma affermava altresì che alcune di esse avessero ormai perduto la loro naturale ambiguità, come le dorature, che non possono più essere scambiate per oro, a differenza di quanto accade in oreficeria.

Oggi, nessuno potrebbe dubitare della natura puramente decorativa del vocabolario architettonico del piccolo blocco sull'Upper Street londinese, eseguito con la tecnica del calco da pannelli di polistirene espanso. Così come, a Clerkenwell Close, si può essere incerti circa la sincerità costruttiva del telaio di pietra solo se si possiede un'educazione poco attenta alla grande riflessione sulla tettonica seguita al viaggio del più moderno tra gli architetti prussiani nel più moderno tra i paesi d'Europa.

longer be mistaken for gold, unlike in the field of goldsmithing. Today, no one could doubt the purely decorative nature of the architectural lexicon of the small block on London's Upper Street, executed using the technique of creating a cast from expanded polystyrene panels. In the same way as in Clerkenwell Close, one can only be unsure about the constructive sincerity of the stone frame if one's education is not sensitive to the great reflection regarding tectonics that followed the journey of the most modern of Prussian architects to the most modern of European countries.

Translation by Luis Gatt

¹ Per un approfondimento sul Priorato dell'Ordine Monastico dei Cavalieri Ospitalieri di San Giovanni di Gerusalemme e sul Convento agostiniano di Santa Maria cfr.: P. Temple (a cura di), *St John's Church and St John's Square*, in Id., *Survey of London: Volume 46, South and East Clerkenwell*, Londra 2008, pp. 115-141. *British History Online* <<http://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol46/pp115-141>> [ultimo accesso 20 agosto 2023]; P. Temple (a cura di), *Clerkenwell Close area: Introduction; St Mary's nunnery site*, in Id., *Survey of London: Volume 46, South and East Clerkenwell*, Londra, 2008, pp. 28-39. *British History Online* <<http://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol46/pp28-39>> [ultimo accesso 20 agosto 2023].

² Sul progetto per 15 Clerkenwell Close e, più in generale sull'opera di Groupwork, cfr.: W. Mann, *Groupwork + Amin Taha. 15 Clerkenwell Close, Londra. Come contrastare la dermatoporosi in architettura*, in «Casabella», n. 914, 2020, pp. 53-65; *Groupwork 2012-2022*, in «El Croquis», n. 217 [II], 2020.

³ Cfr. N. Jaspert, W. Rosendahl, B. Schneidmüller, V. Skiba (a cura di), *Die Normannen. Eine Geschichte Von Mobilität, Eroberung Und Innovation*, Catalogo della mostra ai Musei Reiss-Engelhorn, Mannheim 18 settembre 2022-26 febbraio 2023, Schnell & Steiner, Mannheim 2022.

⁴ C. Díaz Moreno, E. García Grinda, *Tectónica e Historia. Una Conversación con Amin Taha | Tectonics and History. A Conversation with Amin Taha*, in *Groupwork 2012-2022*, cit., pp. 18-19.

⁵ W. Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Riegel, Potsdam 1852.

⁶ G. Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, Vieweg, Braunschweig 1851.

⁷ M. Poganick, *Karl Friedrich Schinkel. La fabbrica e l'architetto. Viaggio in Inghilterra di Schinkel*, in «Casabella», nn. 651-652, 1998, pp. 64-69.

⁸ La citazione di Bötticher è contenuta in: K. Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 2007, (ediz. orig. italiana 1999), p. 104. Testo originale: K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century architecture*, MIT Press, Boston 1995.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ R. Moneo, *L'avvento di una nuova tecnica nel campo dell'architettura: le strutture a telaio in cemento armato*, in Id., *La solitudine degli edifici e altri scritti. Questioni intorno all'architettura*, vol. 1, Umberto Allemandi & C., Torino-London 2004, p. 197. Il testo è stato pubblicato originariamente in lingua spagnola con il titolo: *La llegada de una nueva técnica en la arquitectura: las estructuras reticulares de hormigón*, Ediciones de la ETSAB, Barcelona 1976.

¹¹ *Groupwork 2012-2022*, cit., p. 48.

¹² «Forse Palazzo Te di Romano è un esempio migliore per comprendere l'astrazione strutturale del linguaggio classico e giocare con esso per raccontare un'altra storia». La citazione è tratta da: T. Ravenscroft, *Amin Taha creates distorted replica of 19th-century London terrace block*, 2019. <<https://www.dezeen.com/2019/04/01/amin-taha-groupwork-168-upper-street-london/>>.

¹³ J. Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, Jaca Book, Milano 2016, (ed. orig. 1981), p. 211. Testo originale: J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Smith, Elder & Co., London 1849.

¹⁴ *Ivi*, p. 220.

¹⁵ *Ivi*, p. 10.



15 Clerkenwell Close, Londra: uffici e residenze
Progetto: GROUPWORK + Amin Taha Architects
Committente: 15 CC, Amin Taha
Imprese: JB Structures, The Stone Masonry Company (pietre); Ecore
Construction (allestimento); Glastec Systems (vetrate); Eastnor Ltd
(metallo); Reliance Veneer (legno); Trademaker Ltd (paesaggio)
Cronologia: 23 novembre 2017, consegna

pp. 92-93

Planimetria di inquadramento dell'intervento nell'area di Clerkenwell
Dettaglio della facciata su Clerkenwell Close, sullo sfondo il campanile della
Chiesa di St James, foto © Timothy Soar

p. 94

Pianta dei piani 4 e 5

Pianta dei piani 1, 2 e 3

Pianta del piano terra

Pianta del piano interrato

Particolare costruttivo del giunto di collegamento tra il solaio e la trabeazione

della facciata di pietra

Sezione e prospetto su Clerkenwell Close

p. 96-97

La facciata su Clerkenwell Close nel suo rapporto con gli edifici adiacenti,

foto © Timothy Soar

p. 99

Estrazione dei blocchi di pietra calcarea nell'isola di Portland, costa meridionale

dell'Inghilterra, foto © Timothy Soar

Dettaglio assonometrico del giunto di collegamento tra il solaio e la trabeazione

della facciata di pietra

pp. 102-103

Dettaglio della facciata, foto © Timothy Soar

Il portico di ingresso al piano interrato nel suo rapporto con il giardino,

foto © Jesús Granada



A contemporary intervention that concludes a historical Way, a functional addition, both figurative and symbolical, to a pilgrimage that is laden with traditions, myths, diverse landscapes and transcendental meanings. Suspended between architecture and sculpture, between practical functionality and a malleable formal abstraction, the ramp by Creus and Carrasco is imbued with formal values and figurative references which present a variety of influences, from Schlemmer's Bauhaus theatre, to Buñuel's style of directing, Nijinsky's ethereal movements and Eisenman's diagrams.

Juan Creus e Covadonga Carrasco

Rampa nel Cammino di Santiago, Santiago di Compostela, Spagna Ramp on the Camino de Santiago, Santiago de Compostela, Spain

Caterina Lisini

Durante gli anni Novanta, a New York, mentre prende parte a pionieristiche coreografie di danza contemporanea affascinato dal loro valore plastico e iconico, il celebre scultore svizzero Not Vital afferma in modo perentorio: «Se esistesse la reincarnazione, e si potesse scegliere, io vorrei essere Nijinsky»¹, dedicando proprio in quello stesso periodo della sua vita opere e pensieri allo straordinario danzatore russo della prima metà del XX secolo. Si tratta, per Vital, di un interesse rivolto alla magica grazia e all'armonia delle movenze di Vaslav Nijinsky, famoso per la sua prodigiosa agilità nel danzare in equilibrio sulle punte e per la levità dei suoi salti, flessuose sospensioni a mezz'aria in uno spazio apparentemente privo di gravità. Molte opere di Not Vital mettono in scena raffinate concettualizzazioni di termini contrapposti del movimento: dualità come pesantezza e leggerezza, precarietà ed equilibrio, gestualità e fissità sembrano condensarsi, tra stratificazioni di messaggi e significati, in metaforiche e «aeree sculture in movimento tra cielo e terra»². Proprio la moltiplicazione dei significati espressi attraverso la decodificazione del movimento, in una nuova tensione espressiva metafisica, era alla base del lavoro di interpretazione dello spazio che Oskar Schlemmer praticava nel suo Laboratorio di Teatro al Bauhaus negli anni Venti. Scrive Gropius nell'introduzione al quarto volume dei Bauhausbücher: Schlemmer «experienced space not only through mere vision but with the whole body, with the sense of touch of the dancer and the actor. He transformed into abstract terms of geometry or mechanics his observation of the human figure moving in space»³. Nella visione di Schlemmer la capacità di astrazione, in particolare

During the Nineties, in New York, while participating in ground-breaking contemporary dance choreographies which captivated him due to their aesthetic and iconic value, the famous Swiss sculptor Not Vital declared emphatically: "If reincarnation existed, and one could choose, I would want to be Nijinsky"¹, and dedicated his works and thoughts from that period of his life to the extraordinary Russian dancer of the first half of the 20th century. This interest of his is directed towards the magical grace and harmony of Vaslav Nijinsky's movements, famous for his prodigious agility when dancing on pointe and the lightness of his leaps, graceful mid-air suspensions in a space apparently devoid of gravity. Many of Not Vital's works stage refined conceptualisations of opposite terms of movement: duality as heaviness and lightness, uncertainty and balance, gesture and stillness, seem to condense amid the superimposition of messages and meanings into metaphorical and "aerial sculptures in movement between heaven and earth"². It is precisely the multiplication of meanings expressed through the de-codifying of movement, in a new metaphysical expressive tension, which underlies the interpretation of space which Oskar Schlemmer undertook in his Bauhaus Theatre Workshop during the Twenties. In his introduction to the fourth volume of the Bauhausbücher, Gropius writes: Schlemmer "experienced space not only through mere vision but with the whole body, with the sense of touch of the dancer and the actor. He transformed into abstract terms of geometry or mechanics his observation of the human figure moving in space"³. In Schlemmer's vision the capacity for abstraction, in particular of the form of human movement, both – abstraction and movement – symbols and peculiarities of the



della forma del movimento umano, entrambi – astrazione e movimento – simboli e peculiarità del tempo moderno, conduce alla percezione e alla comprensione intuitiva dei fenomeni dello spazio, così come accade sul palcoscenico, osservando la figura emblematica dell'Uomo che danza.

Man, the human organism, stands in the cubical, abstract space of the stage. Man and Space. Each has different laws of order. [...] The laws of cubical space are the invisible linear network of planimetric and stereometric relationships. This mathematic corresponds to the inherent mathematic of the human body and creates its balance by means of movements, which by their very nature are determined *mechanically and rationally*. [...] The laws of organic man, on the other hand, reside in the invisible functions of his inner self [...]. *Invisibly involved with all these laws is Man as Dancer* (Tänzer Mensch). *He obeys the law of the body as well as the law of space; he follows his sense of himself as well as his sense of embracing space*⁴.

Due esperienze artistiche diverse dove lo studio e l'osservazione del movimento, sublimato nelle magiche movenze della danza, sembrano costruire un particolare tipo di spazialità dinamica, modulata sulla fisicità corporea dell'essere umano e capace allo stesso tempo di riverberare, come lo svolgersi di una narrazione, il mondo fisico e il contesto culturale in cui sorge, quasi un'attendibile chiave interpretativa della recente opera di Juan Creus e Covadonga Carrasco a Santiago di Compostela. Nel 2018, nell'ambito di una serie di interventi rivolti alla sistemazione architettonica degli accessi del *Camino de Santiago* nella città di Santiago di Compostela, gli architetti spagnoli Creus e Carrasco sono incaricati di occuparsi dell'antico *Camino Francés*, che attraversa da est ad ovest tutto il nord della Spagna, per la trasformazione di quel suo tratto terminale che si dipana tra le prime propaggini della città.

Dai boschi dei Pirenei in alta Navarra, il *Camino Francés* si dispiega lentamente, per circa ottocento chilometri, tra colline alternate a campi livellati e distese di grano, oltrepassando il lungo altopiano delle Mesetas, segnato da campagne sconfinate e immutabili, fino a raggiungere i rilievi della Galizia, dove gradualmente discende verso la conca della città di Santiago. In prossimità della città, sorpassata l'ultima collina del sacro *Monte do Gozo*, il disegno di un così lungo cammino sembra esaurirsi bruscamente, trasformandosi in una ripida scalinata, compressa e incuneata fra i tracciati delle moderne infrastrutture viarie e ferroviarie.

Costretti ad operare in un luogo estremamente complesso, dominato dall'impatto delle pervadenti vie di comunicazione che rischiano di rendere poco visibile e quasi irrilevante un intervento alla scala così minuta, i due architetti colgono l'occasione di un semplice adeguamento di ordine funzionale, teso a rendere più agevole e praticabile ai pellegrini il percorso dell'ultimo tratto scosceso dello storico Cammino, per affidare al progetto il compito più profondo di riannodare i fili sottili della storia del luogo.

Così gli autori decidono di contrassegnare con un intervento evocativo il tratto urbano di accesso alla città, assumendo come storicamente e morfologicamente rilevante per l'insediamento gallego il ruolo dell'antico tracciato del pellegrinaggio, quasi allo stesso modo con cui è concepito il Codex di Eisenman per la vicina Città della Cultura, complessa riscrittura di miti e segni del Cammino⁵.

Recuperato in termini figurativi il tema del percorso, intagliano sul terreno in pendenza, in luogo della scalinata, una rampa

modern times, leads to the perception and to the intuitive understanding of space-related phenomena, as it does on stage when observing the emblematic image of the Man as Dancer.

Man, the human organism, stands in the cubical, abstract space of the stage. Man and Space. Each has different laws of order. [...] The laws of cubical space are the invisible linear network of planimetric and stereometric relationships. This mathematics corresponds to the inherent mathematics of the human body and creates its balance by means of movements, which by their very nature are determined *mechanically and rationally*. [...] The laws of organic man, on the other hand, reside in the invisible functions of his inner self [...]. *Invisibly involved with all these laws is Man as Dancer* (Tänzer Mensch). *He obeys the law of the body as well as the law of space; he follows his sense of himself as well as his sense of embracing space*⁴.

Two different artistic experiences in which the study and observation of movement, sublimated through the magical motion of dance, seem to be building a particular type of dynamic spatiality, modulated on the physicality of the human body, while also capable of echoing, like the unfolding of a narrative, the material world and the cultural context in which it arises, thus offering a reliable interpretative key to the recent work by Juan Creus and Covadonga Carrasco in Santiago de Compostela.

In 2018, as part of a series of interventions aimed at the architectural renovation of the Camino de Santiago accesses in the city of Santiago de Compostela, the Spanish architects Creus and Carrasco were commissioned to work on the final section of the ancient *Camino Francés*, or French Way, which runs from east to west across northern Spain.

From the forests of the Pyrenees in upper Navarre, the *Camino Francés* gradually unfolds, for approximately eight hundred kilometres, among hills, flatlands and fields of grain, passing the long Mesetas plateau, characterised by a boundless, unchanging countryside, until it reaches the heights of Galicia, where it gradually descends toward the basin of the city of Santiago. Near the city, after passing the last hill of the sacred *Monte do Gozo*, the long Way suddenly comes to an end and turns into a steep flight of steps, squeezed and wedged between the tracks of modern road and rail infrastructures.

Having to work in an extremely complex location, dominated by the impact of a dense presence of communication routes which risk making such a small-scale intervention barely visible and almost irrelevant, the two architects chose to carry out a simple functional adjustment, aimed at making the the last steep section of the historic Camino more accessible to pilgrims, so as to assign to the project the deeper task of reconnecting the subtle threads of the site's history.

Assuming the role of the ancient pilgrimage route as historically and morphologically relevant for the city, almost in the same way that Eisenman's Codex was conceived for the nearby City of Culture, that is as a complex rewriting of myths and signs related to the Way⁵, the two architects decide to highlight the urban section of the path as it enters the city with an evocative intervention.

Having recovered the theme of the path in figurative terms, they replaced the flight of steps with a segmented and irregular, yet sinuously curving ramp which they carved into the sloping terrain. This ramp winds its way for approximately one hundred metres and seems to unfold, just like a path, from the form of the slope on which it lies. The design sketches clearly show the work as it is woven into the topography of the site: the straight sections, the turns, inclinations and openings along the ramp are traced in close relation to the ground, following the existing contours of the

segmentata e irregolare ma sinuosamente curvilinea che si snoda per circa cento metri e sembra nascere, proprio come un sentiero, dalla conformazione del declivio su cui si inserisce. Gli schizzi di progetto manifestano chiaramente il lavoro intessuto sulla topografia del luogo: i tratti rettilinei, le svolte, le inclinazioni e le divaricazioni della rampa sono tracciati in stretta relazione al suolo, seguendo i tagli esistenti sul terreno, alla ricerca di una profonda integrazione con il contesto che costituisce una delle caratteristiche peculiari dell'attività dello Studio. Allo stesso tempo la rampa è progettata seguendo una concezione strettamente geometrica, con un'essenziale sezione trasversale ad U interamente in calcestruzzo armato e priva di aggettivazioni formali, come se gli architetti intendessero posare sul terreno la trasfigurazione dell'immagine stessa del percorso, una bianca linea astratta e contemporanea, morbidamente piegata e inserita nel paesaggio. A questo fine il manufatto è progettato per poggiare intenzionalmente su un unico sostegno di fondazione centrale che ne rende possibile il continuo, anche se dimensionalmente contenuto, distacco dal terreno; particolarità che, traducendosi in una ininterrotta linea d'ombra nel punto di contatto con il piano di campagna, contribuisce a conferire all'architettura un'immagine di levità ed astrazione. Astrazione ribadita anche nei dettagli tecnici dei lunghi solchi che, come minimi segni di interpunzione, intaccano la superficie del cemento bianco ad alloggiare gli apparecchi di illuminazione, i giunti di dilatazione, le converse di raccolta delle acque.

Così la rampa progettata da Creus e Carrasco, nella sua assolutezza formale, può essere accostata alle esplorazioni spaziali delle coreografie di Schlemmer, dove l'attenzione è tutta rivolta alla forma e al ritmo del movimento da cui sembra scaturire la figura complessiva, secondo una concezione d'avanguardia dove tutte le arti, compresa l'architettura, sono immaginate e interpretate come «momentary, frozen motion»⁶.

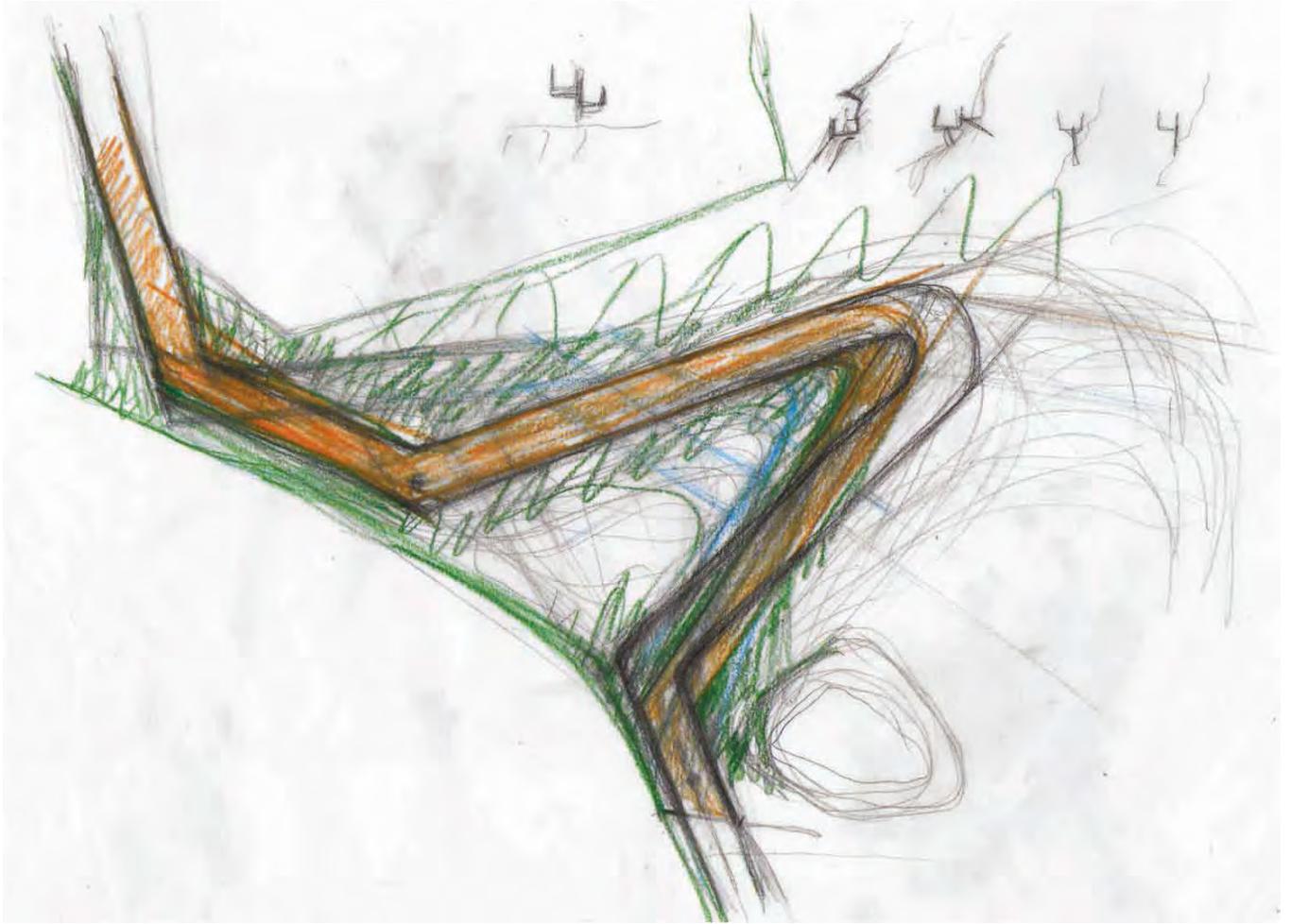
La rampa appare quasi come una scultura contemporanea, un gesto poetico, come affermano gli stessi autori, posto a cerniera tra campagna e città, suscettibile alle più diverse interazioni con un luogo carico di tradizioni, miti, paesaggi, significati, trascendenze. Non dissimile, in questo senso, da alcune installazioni architettoniche a grande scala di Not Vital, definite dallo stesso artista con il neologismo sincretico di SCARCH, a significare particolari combinazioni di scultura e architettura⁷. Per la rampa del Cammino, così come per le opere di Vital, accomunate da una medesima ricerca artistica, la specifica qualità non risiede tanto nella funzione oggettiva, nel fatto di poter essere percorse o vissute, quanto nell'essere predisposte per una visione 'altra', dispositivo scenico per una diversa percezione, simbolica e trascendente, della realtà circostante. Nel percorrere la lieve pendenza della discesa lungo la rampa, tra le curve e le svolte del percorso appare in più riprese la vista della città con l'emergenza della cattedrale di San Giacomo, meta concreta ma soprattutto simbolo spirituale per chiunque intraprenda il Cammino di Santiago. Una meta costantemente presente nel pellegrinaggio, quasi inscritta nel suo tracciato; meta che, come scrive Piovone in riferimento ai Sacri Monti di Lombardia e Piemonte, «dà, come nessun'altra, l'impressione di essere un occhio che segue, dovunque, una presenza che portiamo con noi, senza poterla perdere, come il pensiero»⁸. Disporre l'architettura della rampa, che segna l'ingresso del Cammino nella città di Santiago de Compostela, quasi come a indirizzare lo sguardo verso la cattedrale, restituisce quell'interazione tra cielo e terra, tra trascendenza e immanenza, tra umano e divino che impronta tutta l'esperienza del pellegrinaggio.

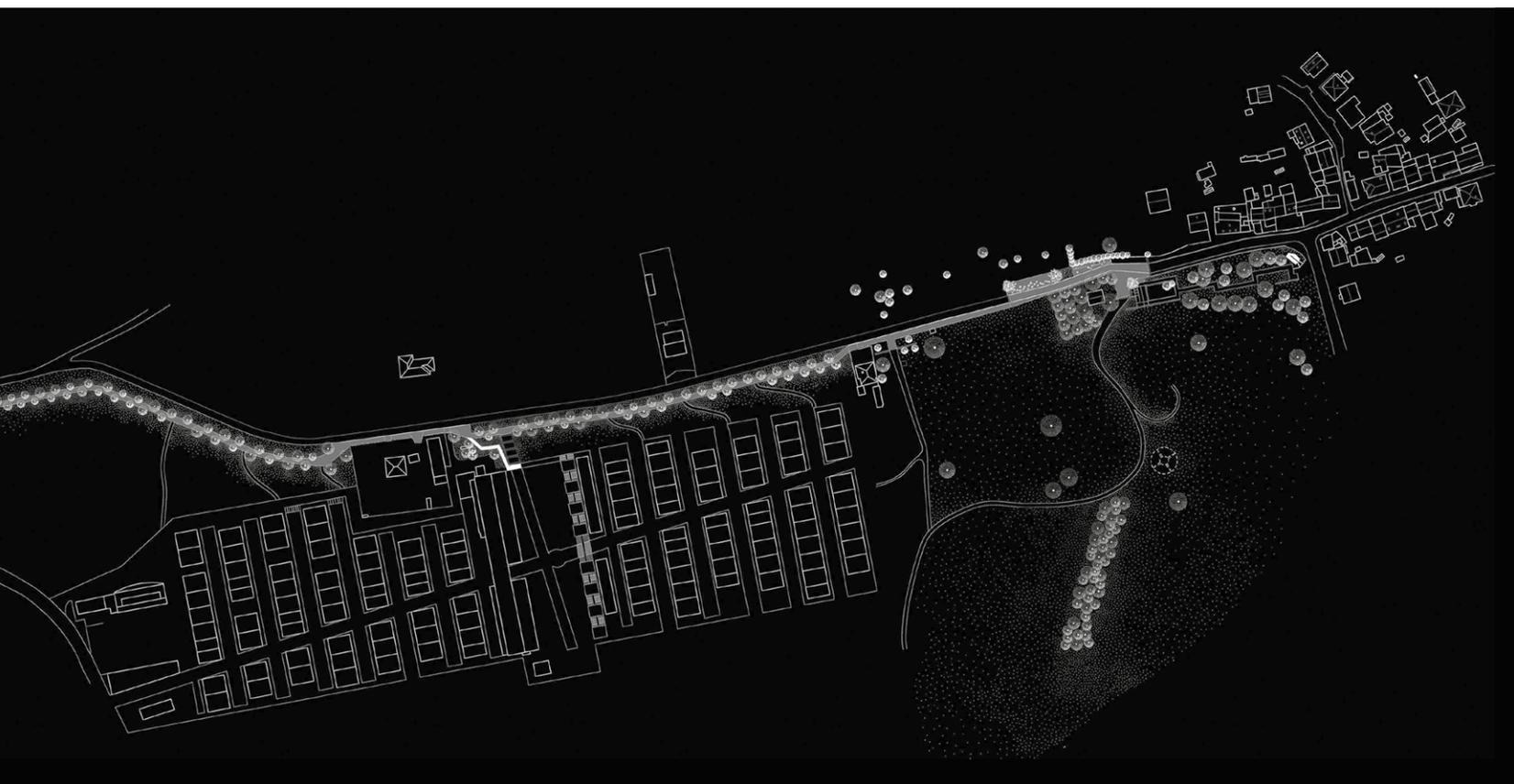
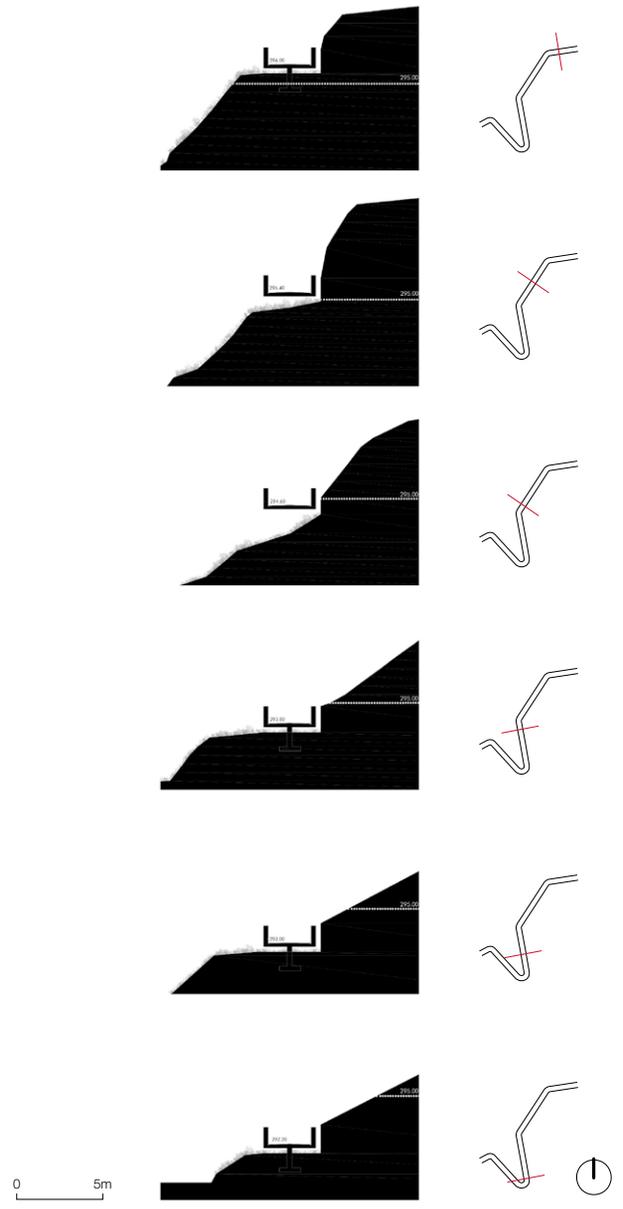
In questa scelta di geometrizzazione del movimento e di cri-

terrain, seeking a deep integration with the context, which is one of the distinctive features of the Studio's work. At the same time, the ramp is designed following a strictly geometric notion, with a simple U-shaped cross-section made entirely of reinforced concrete and devoid of formal flourishes, as if the architects intended to place on the terrain the transfiguration of the image of the path itself, an abstract and contemporary white line, softly curving its way through the landscape. The structure is thus designed to lay intentionally on a single central foundation support that allows its continuous, yet contained, detachment from the terrain; a feature which, translated into an uninterrupted line of shadow at the place where it comes into contact with the ground, contributes to ascribe to the architecture a sense of lightness and abstraction. An abstraction emphasised by the technical detail of the long grooves which, like minimal punctuation marks, indent the white cement surface to accommodate the lighting units, expansion joints, and gutters.

The ramp designed by Creus and Carrasco, in the absolute nature of its form, can be compared to the spatial exploration of Schlemmer's choreographies where the attention is entirely directed to the form and the rhythm of the movement from which the overall figure seems to spring, according to an avant-garde conception where all the arts, including architecture, are imagined and interpreted as "momentary, frozen motion"⁶.

The ramp looks almost like a contemporary sculpture, like a poetic gesture, as the authors themselves affirm, placed as a hinge between the countryside and the city and open to the most varied interactions with a place that is laden with traditions, myths, landscapes and transcendental meanings. Not unlike, in this sense, some large-scale architectural installations by Not Vital, which the artist has syncretically dubbed using the neologism SCARCH, referring to certain singular combinations of sculpture and architecture⁷. In the ramp along the Way, as in Vital's works, which share an artistic approach, the specific quality does not reside in the objective function, in other words whether they can be traversed or lived-in, so much as in being placed there for an 'other' view, as a stage device for triggering a different perception, symbolic and transcendent, of the surrounding context. Walking along down the gentle slope of the ramp, the view of the city appears on several occasions among the bends and turns of the route, with the prominent presence of the Cathedral of Saint James, a tangible goal, but above all a spiritual symbol for anyone who undertakes the Camino de Santiago. A destination that is constantly present in the pilgrimage, almost carved into its path, which, as Piovone writes in reference to the Sacred Mountains of Lombardy and Piedmont, "gives the impression, like no other, of being an eye that follows us everywhere, a presence that we carry with us, that we are unable to lose, like a thought"⁸. Placing the architecture of the ramp, which marks the entrance of the Camino into the city of Santiago de Compostela, in a way that seems to direct the gaze toward the cathedral, conveys the interaction between heaven and earth, between transcendence and immanence, and between the human and the divine that imbues the entire experience of the pilgrimage. This choice of giving a geometrical expression to the movement and to crystallise the slow walk of the pilgrims, does not seem to imply a wish, in the architecture of the ramp, to interpenetrate with the landscape or to blend with the nature that surrounds it. While deriving the architectural form from the morphology of the terrain, the authors do not lapse into mimesis and resolve the relationship with the landscape and nature, inescapable presences along the Way, in a conceptual manner: the ramp with its taut lines, its overhangs on the slope or its support without depending on the ground, constitutes instead a new protagonist in the natural scen-





stallizzazione del lento camminare dei pellegrini, l'architettura della rampa non sembra ricercare una compenetrazione nel paesaggio o una fusione con la natura da cui è avvolta. Pur desumendo dalla morfologia del luogo la naturalezza della forma architettonica, gli autori non scadono nel mimetismo e risolvono il rapporto con il paesaggio e con la natura, presenze ineludibili lungo tutto il corso del Cammino, per via concettuale: la rampa con le sue linee tese, nelle sporgenze a sbalzo sul pendio o nell'appoggiarsi senza interferire con il suolo, costituisce piuttosto una nuova figura di deuteragonista dello scenario naturale, protagonista alla pari nella narrazione dei significati simbolici del luogo.

La felice capacità di astrazione degli autori e il ricorso ad un linguaggio formale plastico ed essenziale consente all'opera di intrattenere un profondo dialogo con il tempo. Per la sua storia secolare, percorrere l'intero Cammino può essere considerato un viaggio, oltre che nello spazio geografico, anche attraverso il tempo della cristianità europea dal medioevo ad oggi, per il suo tracciato fittamente costellato di monumenti architettonici, nuclei storici, xenodochi, basiliche, cattedrali. Un viaggio attraverso il tempo e la storia, tra valori simbolici e architettonici impossibili da ignorare e di tale rilevanza che alla sua profonda fascinazione non seppe sottrarsi neppure Luis Buñuel, che proprio al Cammino di Santiago dedicò uno straordinario film, *La Via Lattea* (1969)⁹, feroce e dissacrante racconto dell'utopia della salvezza cristiana. Un'opera tuttavia suscettibile di una diversa lettura tenendo presente l'illuminante ammonimento di Orson Welles: «Buñuel è un uomo profondamente cristiano che odia Dio come solo un cristiano può fare [...]. E' il regista più eccelsamente religioso della storia del cinema»¹⁰.

Su questa trama incisa dalla storia l'opera dei due architetti spagnoli sembra inserirsi con rigore: un brano contemporaneo, compiuto e chiaramente riconoscibile nella sua geometria elementare che si aggiunge alla ricchezza dei manufatti antichi, a proseguire, figura dopo figura, il racconto religioso e spirituale della civiltà cristiana, stratificato nelle diverse epoche, dal periodo romanico ai tempi più recenti. Non a caso gli architetti segnano l'inizio e la fine della rampa con un inserto interamente in granito invece del cemento bianco impiegato per tutto il suo sviluppo, come a rendere chiaramente riconoscibile la concezione del progetto come frammento, come segmento del millenario disegno depositato e sedimentato lungo l'intero Cammino.

ery, with a leading role in the narrative of the symbolic meanings of the place.

The skilful capacity for abstraction of the architects and the recourse to a simple streamlined formal language allows the work to engage in a profound dialogue with time. Due to its millenary history, travelling the entire Camino, punctuated as it is by architectural monuments, historical settlements, xenodochiums, basilicas and cathedrals, can be considered as a journey not only in geographical space, but also through the time of European Christianity from the Middle Ages to this day. A journey through time and history, among symbolic values and architectural assets that are impossible to ignore, and of such relevance that their profound allure attracted even someone like Luis Buñuel, who devoted an extraordinary film to the Way of St. James, *La Via Láctea*⁹ (1969), a ferocious and irreverent narrative about the Utopian nature of Christian salvation. A work which, however, can be interpreted differently, considering Orson Welles insightful observation: "Buñuel is a deeply Christian man who hates God as only a Christian can do [...]. He is the most exquisitely religious director in the history of cinema"¹⁰.

The work of the two Spanish architects seems to fit in with great accuracy on this pattern engraved by history: an accomplished contemporary piece, clearly recognisable in its elementary geometric form which contributes to the richness of the ancient buildings, continuing, one feature at a time, the religious and spiritual narrative of Christian civilisation through the layers of different eras, from the Romanesque to more recent times. It is no coincidence that the architects mark the beginning and termination of the ramp with a section entirely made of granite instead of the white cement used for the rest of its length, as if to clearly underline the conception of the project as a fragment, as a segment of the millenary design that has been deposited and sedimented along the entire Way.

Translation by Luis Gatt

¹ Cf. T. Kellein, *Not Vital*, D.A.P., New York 1996, p.81.

² M. Mazzotta, *Aeree sculture in movimento tra cielo e terra*. *Not Vital*, Domenica – Il Sole 24 Ore, 30 luglio 2023. Cf. in particular works such as *La Danse* (1990), *L'après-midi de Nijinsky* (1995), *Nijinsky superstar* (1997), *One Pig Walking on Two* (1999), vedi A. Zevi (a cura di), *Not Vital Sculpture*, Skira, Milano 2023, pp. 175, 201, 216-17, 229.

³ W. Gropius, *Introduction*, in O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnar, *The theater of the Bauhaus*, Wesleyan University Press, Middletown 1961, p. 8 (riedizione dell'originale *Die Bühne im Bauhaus*, Monaco 1924).

⁴ O. Schlemmer, *Man and the art figure*, in O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnar, *The theater of the Bauhaus*, cit., pp. 22-25.

⁵ Cf. P. Eisenman, *Coded Rewritings. The Processes of Santiago*, in Eisenman Architects, *CODEX The city of Culture of Galicia*, Monacelli Press, 2005, pp. 27-35.

⁶ O. Schlemmer, *Man and the art figure*, cit., p. 22.

⁷ Cf. In particolare le opere *House to Watch the Sunset* (2005), *House Against Heat and Sandstorms* (2006), *House to Watch the Night Skies* (2006), in A. Zevi (a cura di), *Not Vital Sculpture*, cit. pp. 288-290, 292-293, 298-299.

⁸ G. Piovone, *Il Sacro Monte di Varese*, *Corriere d'Informazione*, 14 luglio 1953.

⁹ L. Buñuel, *La Voie lactée*, Francia 1969. Nella penisola iberica la galassia della Via Lattea prende il nome di Cammino di Santiago per il comune orientamento est-ovest e in un'inversione dei termini il Cammino di Santiago viene chiamato a sua volta La Via Lattea o *Camino de Las Estrellas* per il suo snodarsi sotto le stelle.

¹⁰ O. Welles, P. Bogdanovich, *Io, Orson Welles*, a cura di J. Rosenbaum, Baldini&Castoldi, Milano 1993, p. 284.







Rampa del Cammino di Santiago
Progetto: Juan Creus, Covadonga Carrasco

Gruppo di lavoro: Miriam Núñez, Mónica Rodríguez, Iago Otero
Committente: Xunta de Galicia – Consellería de Infraestructuras e
Mobilidade
Ingegneria: Carlos Lefler, Francisco Menéndez (Axencia Galega de
Infraestructuras – dirección) | Manuel Moure, David Pardiña (PROYFE –
proyecto) | Silvia Perez, Javier Rivera (PROYFE – obra) | Javier Zubía
(estructura)
Coordinamento: Xerardo Estévez

p. 105
Dettaglio dello sbalzo sul terreno, foto © Luís Díaz
pp. 108-109
Schizzo di progetto
Sezioni trasversali
Planimetria generale
pp. 111-115
Viste della rampa, foto © Luís Díaz





This Upper-Cloister, a Zen-inspired architectural complex set among the rocks and forests of the Golden Mountain in Luanping, offers Atelier Deshaus an opportunity to 'reflect' on the Chinese architectural tradition in the Western *modus-hodiernus*, through a profound and radical re-interpretation of the emblematic Buddhist Foguang Si monastery, from the Tang dynasty era.

Atelier Deshaus

Chiostro Superiore in Aranya, Jinshanling, Cina The Upper-Cloister in Aranya, Jinshanling, China

Simone Barbi

No discords here their ears assail,
Nor cares of business to bewail.
This is the life the Sages led.
"How were they poor?" Confucius said¹.

Nella parte settentrionale dell'odierna provincia cinese dello Shanxi, nella contea di Wutai, è conservato il monastero buddista Foguang Si, raffinato complesso medioevale della Dinastia Tang, la cui Grande sala orientale o *Dong dadian*, costruita nel 857 d.C., rappresenta una delle tre più antiche strutture lignee della Cina imperiale.

A nord-est di questo testimone esemplare della tradizione architettonica cinese, nella provincia di Hebei a circa centotrenta chilometri da Pechino, presso Jinshanling, 'catena delle montagne dorate' segnata dalla Grande Muraglia di epoca Ming, Atelier Deshaus² coglie l'occasione, offertagli da una società interessata a collaborare con importanti studi indipendenti cinesi³, per realizzare un'opera atipica nel panorama contemporaneo, in un contesto rurale caratterizzato dalla presenza di splendide foreste e terrazzamenti coltivati, nei pressi di una miniera di carbone in abbandono. Un edificio isolato, stretto tra i lembi di un'ansa rocciosa, che non vuole essere né un monastero per la vita cenobitica né un canonico tempio buddista, ma un edificio pubblico che, proprio a partire dalla elusiva definizione di 'alto chiostro', cerca il giustificativo di un programma aperto e sperimentale. Privo di alloggi, del *claustrum* latino trattiene l'idea di intima chiusura verso l'esterno per favorire attività meditative, di preghiera, di lettura, scrittura e studio di testi antichi, oltre che

No discords here their ears assail,
Nor cares of business to bewail.
This is the life the Sages led.
"How were they poor?" Confucius said¹.

The Foguang Temple, an exquisite mediaeval complex from the Tang dynasty, is located in the northern part of today's Chinese province of Shanxi, in Wutai County. Its Great Eastern Hall, or *Dong dadian*, built in 857 AD, is one of the three oldest surviving wooden structures from imperial China.

To the north-east of this emblematic example of Chinese architectural tradition, in the province of Hebei, approximately one hundred and thirty kilometres from Beijing and in proximity of Jinshanling, where the 'Golden Mountain range' is traversed by the Ming dynasty section of the Great Wall, Atelier Deshaus² took the opportunity, offered by a company³ interested in collaborating with leading independent Chinese architecture studios, to create an atypical work in the contemporary scene, in a rural setting characterised by the presence of splendid forests and cultivated terraces, near an abandoned coal mine. An isolated structure, wedged between the sides of a rocky promontory, intended to be neither a convent for monastic life nor a traditional Buddhist temple, but rather a public building that, based precisely on the elusive definition of 'Upper-Cloister', seeks the rationale for an open and experimental programme. Devoid of lodgings, it retains from the Latin *claustrum* the idea of an intimate enclosure from the outside world that encourages meditative activities, such as praying, reading, writing and the study of ancient texts, as well as occasionally serving as a



servire occasionalmente come spazio espositivo per installazioni e mostre d'arte⁴.

Gli elementi principali della composizione sono tre: il padiglione di accesso, caratterizzato dall'*impluvium* del chiostro aperto al cielo; la Sala di meditazione principale, configurata come un padiglione d'ombra, isolato e proteso verso la valle sottostante; la sequenza di cinque gradoni che, strutturando il dislivello di circa nove metri tra l'ingresso a monte e il belvedere terminale, ospita il percorso di visita, esteso grazie a continui cambi di direzione e improvvise dilatazioni spaziali, illuminate da piccoli patii o misurate aperture rivolte ai boschi vicini.

Arrivando dall'alto, la visione dell'intero quinto prospetto annuncia la natura stereotomica dell'edificio controterra e la logica additiva con cui il recinto del padiglione sommitale d'accesso e i frammenti murari del corpo centrale si saldano insieme in una successione sghemba di setti. Le quattro fasce che coprono il dislivello dei tre piani intermedi, alte appena un metro e sessanta centimetri, suturando lo spazio tra i due fianchi rocciosi in cui l'edificio s'inserisce, evocano sia il principio insediativo che le misure dei terrazzamenti già presenti nelle diffuse sistemazioni antropiche del paesaggio agricolo della provincia.

Il padiglione autonomo, poggiato sull'ara lapidea basamentale posta alla stessa quota della vicina miniera, è sostenuto da una peristasi di esili pilastri che si fondono alla plumbea copertura in carbonio spessa appena cinque centimetri. Questa soluzione morfologico-costruttiva, collaudata in una ricerca coeva⁵, è la ricostruzione pittografica del carattere cinese 舍, composto da tre parti: 宀 丨 口, ovvero: tetto, trave-colonna e base, che rispetta la logica tettonica degli edifici della tradizione cinese riportata nel *Trattato dei metodi di architettura o Yingzao Fashi*⁶, astruendo la trascrizione del *dougong*⁷ in un unico e inedito esile incastro.

Un sentimento di nostalgia⁸, di matrice riflessiva⁹, alimenta il ricercato dialogo tra la tradizione architettonica cinese e l'aspirazione alla modernità che informa la ricerca di Liu Yichun ed Atelier Deshaus, e si sostanzia nella riscrittura analogica dell'*exempla* medioevale di epoca Tang, pur con tre significative variazioni: nell'orientamento generale; nel ribaltamento altimetrico della sequenza 'cortile d'ingresso-sala di meditazione'; nel sovvertimento del carattere tettonico della matrice tradizionale. Nello specifico: se la posizione scelta per insediare l'edificio, aderendo quasi completamente al fianco roccioso del monte, ricalca quella di Foguang Si, l'asse est-ovest che caratterizza l'architettura antica, rivolta in direzione della capitale di allora Chang'an, viene ruotato sensibilmente verso sud-ovest, in direzione dell'attuale capitale Pechino, per dialogare con il crinale su cui si staglia la Grande Muraglia. Se nel Tempio risalente al nono secolo l'accesso avviene da un cortile, per poi condurre attraverso una ripida scala ad un'alta base su cui è posta la sala principale, nell'opera di Atelier Deshaus i poli liminali della composizione subiscono una radicale inversione nella pendenza del percorso di visita, impostando l'ingresso in sommità per terminare alla quota basamentale. Se la composizione di matrice tettonica del caso-studio, organizzata per padiglioni lignei immersi nel verde, rispecchia la armonica, simmetrica e ordinata alternanza di vuoto e pieno costitutiva del pensiero e del linguaggio pittorico cinese¹⁰, l'agglomerato asimmetrico di volumi risolto nell'incastro concatenato dei gradoni dell'edificio controterra manifesta una strategia insediativa 'altra', di matrice stereometrica. Questa deviazione dal modello antico è confermata nella sequenza interna, quasi scavata nella penombra del sottosuolo, illuminata da una accurata serie di aperture zenitali e frontali che, operando una 'sistemica frammentazio-

space for art exhibitions and installations⁴.

Three are the main elements of the composition: the entrance pavilion, characterised by the cloister's *impluvium*, open to the sky; the main Meditation Hall, designed as a shade pavilion, isolated and extending toward the valley below; and the sequence of five levels which, giving structure to the approximately nine metres difference in elevation between the entrance above and the final panoramic viewpoint, houses the itinerary of the visit, extended thanks to constant changes in direction and sudden spatial expansions, illuminated by small courtyards and measured openings overlooking the nearby woods.

Coming from above, the view of the entire fifth elevation highlights the stereotomic nature of the building against the ground and the additive rationale, following which the enclosure of the upper access pavilion and the masonry fragments of the central body are welded together in a skewed succession of dividing walls. The four strips that cover the difference in elevation between the three intermediate levels, only one metre and sixty centimetres high each, which stitch the space between the two rocky flanks within which the building stands, evoke both the settlement principle and the terracing measures that are already present in the widespread man-made agricultural landscape.

The self-standing pavilion, resting on the stone base located at the same elevation as the nearby mine, is supported by a peristasis of slender pillars that merge with the lead-grey carbon fibre roof which is just five centimetres thick. This constructive and morphological solution, tested in a contemporary project⁵, is a pictographic reconstruction of the Chinese character 舍, composed of three parts: 宀 丨 口, in other words the roof, the beam and column, and the base, which respects the tectonic logic of the Chinese tradition as presented in the *Technical Treatise on Architecture and Craftsmanship*, or *Yingzao Fashi*⁶, abstracting the transcription of the *dougong*⁷ into a unique and novel slender interlocking system. A reflective⁸ feeling of nostalgia⁹ drives the sought-after dialogue between Chinese architectural tradition and the aspiration for modernity that inspires the research undertaken by Liu Yichun and Atelier Deshaus, and is substantiated by the analogical reinterpretation of the mediaeval *exempla* from the Tang era, albeit with three significant variations: in the general orientation; in the reversal, in terms of elevation, of the 'entrance courtyard-meditation hall' sequence; and in the subversion of the tectonic character of the traditional array. To be more specific: whereas the location chosen for the building, almost completely attached to the rocky flank of the mountain, traces that of the Foguang Si, the east-west position on which the ancient temple was set, facing in the direction of the Tang capital Chang'an, is rotated significantly to the south-west, in the direction of the current capital Beijing, in order to engage in a dialogue with the ridge on which the Great Wall stands out. Whereas the entrance to the 9th century temple is from a courtyard that leads through a steep staircase to a high platform on which the main hall is placed, in the work by Atelier Deshaus the liminal extremes of the composition undergo a radical inversion in the slope of the visiting itinerary, placing the entrance at the top and ending at the ground level. If the tectonic composition of the case-study, which is organised as a series of wooden pavilions surrounded by greenery, reflects the harmonious, symmetrical, and orderly alternation of voids and solids derived from Chinese thought and pictorial language¹⁰, the asymmetrical agglomeration of volumes resulting in the concatenated interlocking of the building's terraced levels against the ground manifests an 'other' settlement strategy, of stereometric derivation. This deviation from the ancient model is confirmed in the whole sequence, almost excavated from the semi-darkness of the underground, illuminated by

ne percettiva¹¹ del paesaggio esterno, innescano nel visitatore un prolungato 'desiderio' capace di estinguersi solo al termine del percorso. Usciti dalla terra, nell'*Aranya* – parola derivata dal sanscrito che si riferisce a «un luogo tranquillo e appartato dove si può recuperare il proprio vero io» –, ci si trova al cospetto dell'immagine gloriosa offerta dalla mutevole bellezza di queste 'montagne dorate' circostanti e dalla presenza fissa del frammento di Grande muraglia inerpicato sul fianco roccioso della valle opposta.

Se, come intimato da François Chen nelle sue 'meditazioni', «bisogna che gli esseri umani facciano qualcosa di questa bellezza che la Natura offre loro»¹², osservando questo raffinato 'intarsio', in dialogo con la luce e i colori dello Jinshanling, sembra di poter affermare che «è come se la Natura avesse trovato un linguaggio peculiare, capace di celebrarla»¹³, e che, nel tempo, quest'opera possa felicemente evocare l'atmosfera dell'antico poema Tang che i progettisti hanno utilizzato come 'corrimano' del progetto:

Hidden deep amidst lush flowery vegetation,
it used to be a Buddhist retreat
Birds by nature took delight in mountain scenes,
And the mind of man touches peace in a pond,
And a thousand sounds are quieted,
By the breathing of a temple-bell¹⁴.

a precise series of frontal and zenithal openings which, operating a 'systematic perceptive fragmentation'¹¹ of the exterior landscape, trigger in the visitor a prolonged 'desire' which can be satisfied only at the end of the itinerary. Coming out of the ground into the *Aranya* - a Sanskrit word that refers to "a quiet, secluded place where one can recover one's true self" - one is confronted with the glorious image offered by the changing beauty of the surrounding 'Golden mountains' and the immutable presence of the section of the Great Wall perched on the rocky flank of the opposite valley. If, as suggested by François Chen in his 'meditations', "human beings need to do something with this beauty that Nature offers them"¹², when observing this refined 'inlay' work which establishes a dialogue with the light and colours of Jinshanling, it seems safe to say that "it is as if Nature has found a peculiar language, capable of celebrating it"¹³, and that, in time, this work may happily evoke the atmosphere of the ancient Tang poem that the designers used as the guiding principle for the project:

Hidden deep amidst lush flowery vegetation,
it used to be a Buddhist retreat
Birds by nature took delight in mountain scenes,
And the mind of man touches peace in a pond,
And a thousand sounds are quieted,
By the breathing of a temple-bell¹⁴.

Translation by Luis Gatt

¹ Hsi Liu Yu, *The Scholar's Humble Dwelling*, in «The Open Court», Vol. 1911, Issue 3, p. 187.

² Atelier Deshaus è uno studio d'architettura indipendente, attivo dal 2001 e attualmente guidato da Liu Yichun insieme a Chen Yifeng. Il portfolio dei progetti realizzati da Atelier Deshaus, concentrato inizialmente nell'urbanizzazione dei nuovi quartieri periferici di Shanghai, su tutti il distretto di Jiading guidato dal sindaco Sun Jiwei, ha realizzato opere pubbliche a Wuhan, Taizhou, Sichuan e da un decennio è impegnato in molti progetti di riqualificazione urbana dei comparti produttivi in dismissione nel distretto Xuhui, lungo il fiume Huangpu, zona culturale di Shanghai in cui hanno stabilito i loro uffici. Cfr. Xiangning Li et al., *Atelier Deshaus 2001-2020*, Park Books 2023; il sito ufficiale dello studio <<http://www.deshaus.com/En>>; la lecture che Liu Yichun ha tenuto ad Harvard nel 2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=iHzzNWxXe3A>> (08/2023).

³ Aranya Real Estate Development Co., Ltd., società di sviluppo immobiliare nata nel 2013, prima di interessarsi al territorio di Chengde e alla collaborazione con Atelier Deshaus, ha portato avanti numerosi progetti con Vector Architects – la biblioteca, la cappella e il ristorante sulla costa del Bohai – e con Neri&Hu – Aranya Art Center –, tutti realizzati nel distretto di Beidaihe.

⁴ Vedi l'*Aranya plein air art project* che nella edizione del 2023, tra il 7 luglio e il 29 ottobre, ha portato negli spazi dell'Upper cloister opere di Charles Ray (*School Play*, 2014), Prinz Gholam (*Stone Faces (Jin Shan Ling)*, 2023), Robert Mapplethorpe; Alina Chaiderov (*Phoenix*, 2023).

⁵ Cfr. Il progetto *House ATO*, <<http://www.deshaus.com/En/Script/detail/catid/8/id/22.html>>

⁶ Importante manuale pubblicato nel 1103, redatto da Li Jie durante la Dinastia Song con l'intenzione di uniformare i diversi metodi costruttivi e standard architettonici; decifrato e reso pubblico, solo ottocento anni più tardi, all'inizio del ventesimo secolo, da Liang Sicheng (1901-1972), conosciuto anche come il 'padre dell'architettura moderna cinese'. Cfr. N. Valentin, *L'incontro tra Oriente e Occidente in architettura in Cina*, in N. Valentin, *The influence of Western Architecture in China*, Gangemi, Roma 2017, pp. 23-24. Cfr. la edizione in italiano del testo originale: F. Bertan et. al. (a cura di), *Architettura cinese. Il trattato di Li Chieh*, Utet, Torino 1998.

⁷ Sistema a graticcio ligneo tipico dell'edilizia tradizionale cinese, originariamente utilizzato come elemento strutturale e successivamente impiegato principalmente come componente espressiva ed ornamentale.

⁸ Cfr. Liu Yichun & Chen Yifeng, *Embodied localness*, in «T+A», 2012.1.

⁹ Vedi le teorie della prof.ssa Boym sulla distinzione tra nostalgia riflessiva e restitutiva. Cfr. S. Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, 2001.

¹⁰ Cfr. F. Chen, *Vuoto e pieno. Il linguaggio pittorico cinese*, Moroccelliana Brescia 2016, capp. I-II e F. Jullien, *La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea*, Angelo Colla, Vicenza 2003, cap. VI.

¹¹ Cfr. La lezione tenuta ad Harvard, nel 2019, dal prof. Stanislaus Fung, dal titolo: *Recent Projects in Rural China*, <<https://www.youtube.com/watch?v=ZjhM5slhK8k&t=4318s>> (08/2023).

¹² François Chen, *Cinque meditazioni sulla bellezza*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 10.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Chang Jian, *A buddhist retreat behind broken-mountain temple*, poema inserito nella raccolta «Three Hundred Tang Poems» compilata per la prima volta dal maestro Sun Zhu nel 1763 durante la Dinastia Qing e citata in esergo alla nota descrittiva del progetto reperibile sul sito dei progettisti.

L'autore ringrazia l'arch. Liu Yichun per aver messo a disposizione i materiali di progetto e le immagini e l'arch. Yi Zheng per la sollecita collaborazione.

¹ Hsi Liu Yu, "The Scholar's Humble Dwelling", in *The Open Court*, Vol. 1911, Issue 3, p. 187.

² Atelier Deshaus is an independent architectural studio, which has been active since 2001 and is currently led by Liu Yichun, together with Chen Yifeng. Their portfolio includes completed projects initially focused on the urbanisation of Shanghai's new suburbs, most notably the Jiading district led by Mayor Sun Jiwei, as well as public works in Wuhan, Taizhou, Sichuan. For the past decade Atelier Deshaus has been engaged in many urban redevelopment projects involving decommissioned manufacturing areas in the Xuhui district along the Huangpu River, a cultural district of Shanghai where they have established their offices. Cf. Xiangning Li et al., *Atelier Deshaus 2001-2020*, Park Books 2023; the studio's official website is: <<http://www.deshaus.com/En>>; the lecture held by Liu Yichun at Harvard in 2016 is available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=iHzzNWxXe3A>> (08/2023).

³ Prior to its interest in the Chengde area and its collaboration with Atelier Deshaus, the Aranya Real Estate Development Co., Ltd. undertook several projects together with Vector Architects – the library, chapel and restaurant on the Bohai coast – and with Neri&Hu – Aranya Art Center –, all of which in the Beidaihe district.

⁴ See the *Aranya plein air art project* which in its 2023 edition, between July 7 and October 29, brought to the spaces of the Upper-Cloister works by Charles Ray (*School Play*, 2014), Prinz Gholam (*Stone Faces (Jin Shan Ling)*, 2023), Robert Mapplethorpe and Alina Chaiderov (*Phoenix*, 2023).

⁵ Cf. the *House ATO* project, <<http://www.deshaus.com/En/Script/detail/catid/8/id/22.html>>

⁶ An important handbook published in 1103, compiled by Li Jie during the Song dynasty with the purpose of standardising different construction methods and architectural norms; it was deciphered and made public only eight hundred years later, in the early 20th century, by Liang Sicheng (1901-1972), also known as the 'father of modern Chinese architecture'. Cf. N. Valentin, *L'incontro tra Oriente e Occidente in architettura in Cina*, in N. Valentin, *The influence of Western Architecture in China*, Gangemi, Rome 2017, pp. 23-24. Cf. the Italian edition of the original text: F. Bertan et. al. (eds.), *Architettura cinese. Il trattato di Li Chieh*, Utet, Turin 1998.

⁷ Wooden trellis system typical of traditional Chinese building, originally used as a structural element and later employed mainly as an expressive and ornamental element.

⁸ See professor Boym's theories on the distinction between reflective and restorative nostalgia. Cf. S. Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, 2001.

⁹ Cf. Liu Yichun & Chen Yifeng, "Embodied localness", in T+A, 2012.1.

¹⁰ Cf. F. Chen, *Vuoto e pieno. Il linguaggio pittorico cinese*, Moroccelliana Brescia 2016, chaps. I-II and F. Jullien, *La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea*, Angelo Colla, Vicenza 2003, chap. VI.

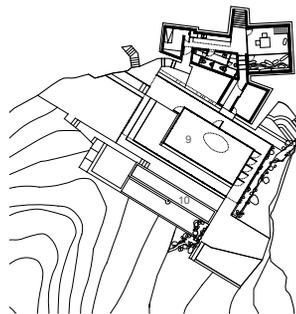
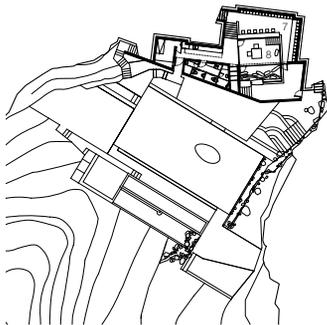
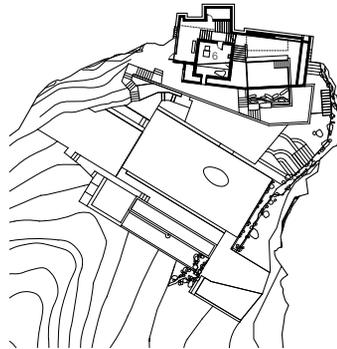
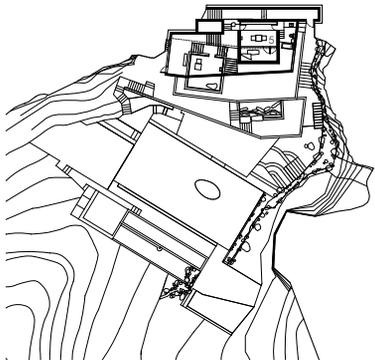
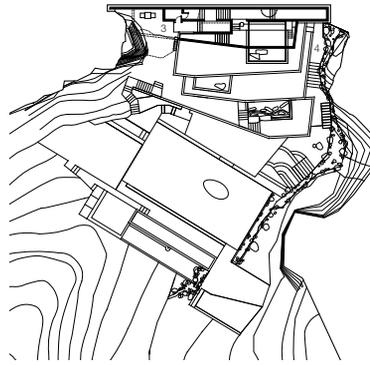
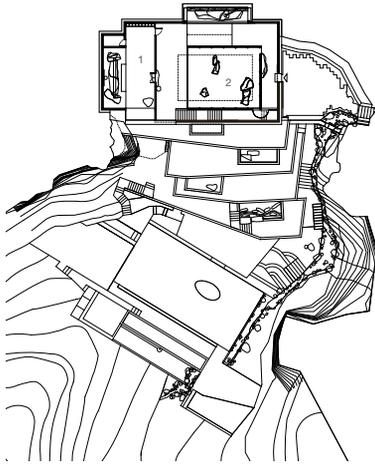
¹¹ Cf. the lecture held at Harvard in 2019 by professor Stanislaus Fung, entitled: "Recent Projects in Rural China", <<https://www.youtube.com/watch?v=ZjhM5slhK8k&t=4318s>> (08/2023).

¹² François Chen, *Cinque meditazioni sulla bellezza*, Bollati Boringhieri, Turin 2007, p. 10.

¹³ *Ibid.*

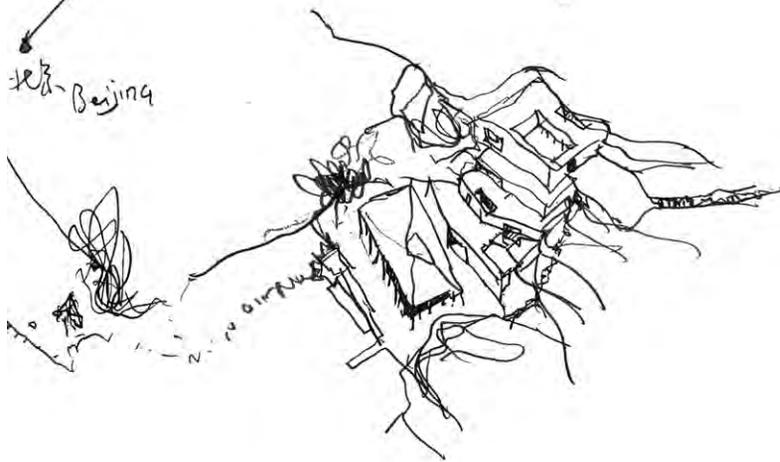
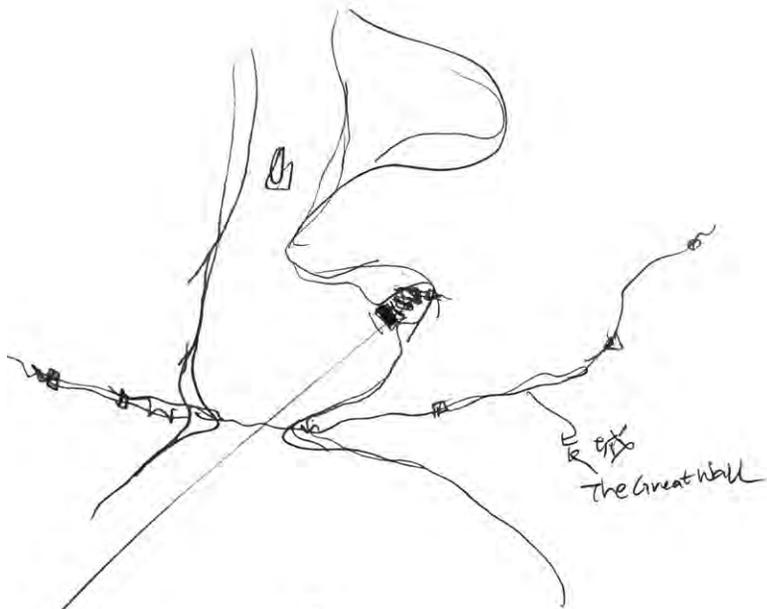
¹⁴ Chang Jian, "A Buddhist retreat behind broken-mountain temple", a poem included in the collection *Three Hundred Tang Poems*, first compiled by master Sun Zhu in 1763 during the Qing dynasty and quoted as an epigraph to the description of the project which can be consulted at the architects' website.

The author thanks architect Liu Yichun for having made the project materials and images available, as well as architect Yi Zheng for his kind and attentive collaboration.

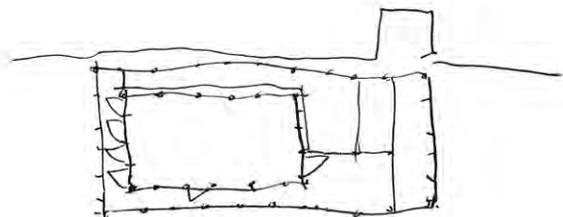
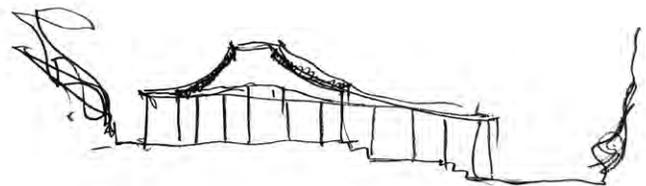
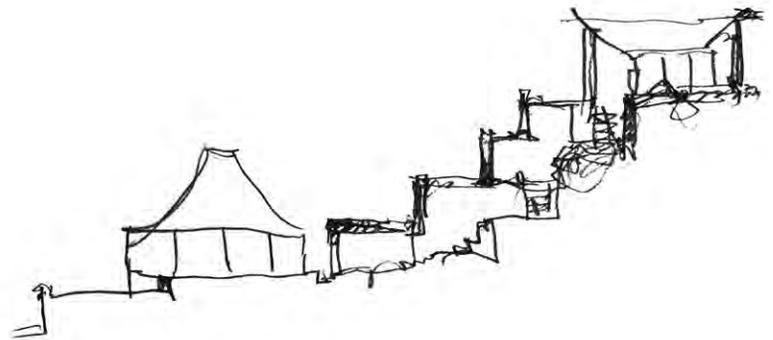


- Piani Separati 1 Sala di preghiera (Omniscience Hall)
 2 Padiglione di ingresso (Stone courtyard)
 3 Spazio esterno aperto sulla valle
 4 Scalinata esterna
 5 Sala meditazione I
 6 Sala meditazione II
 7 Area lettura
 8 Sala scrittura
 9 Zen hall
 10 Vasca d'acqua





北京-Beijing





Chiostro Superiore in Aranya, Jinshanling, Cina
Progetto: Atelier Deshaus
Committente: Aranya Real Estate Development Co., Ltd. (Chengde, Jinshan Ling)
Gruppo di progettazione: Liu Yichun, Shen Wen, Chan Hio Ngai, Wang Longhai, Gong Yu, Zhang Xiaoqi, Wang Yi, Sun Huizhong, Ji Hongliang
Strutture: Zhang Zhun e Zhang Chongchong
Consulenza paesaggistica: Shunmyo Masuno, Japan Landscape Consultants, Turenscape
Impresa costruttrice: Chengde County Hongsheng Construction & Installation Engineering Co., Ltd; Jimusi Sanjiang Architectural Engineering Co., Ltd
Progettazione: 2016/11-2018/03
Costruzione: 2018/3-2022/09

p. 117

Interno della Zen hall, foto © Jiang Sheng

pp. 120-121

Piante dei differenti livelli del complesso

Foto aerea del quinto prospetto del complesso, al tramonto,

foto © Jonathan Leijonhufvud

pp. 122-123

Disegni di progetto con studi preliminari sulle strategie insediative e costruttive

Zen hall e valle viste dalla quota del padiglione di ingresso o 'Stone courtyard',

foto © Jiang Sheng

pp. 124-125

Lato ovest della 'Stone courtyard'. Questa corte di pietra prende il nome di Endless Meaning ed è un giardino zen disegnato in collaborazione con il monaco e architetto paesaggista giapponese Shunmyō Masuno, foto © Su Shengliang

pp. 126-127

Interno della Sala buddista o 'Omniscience Hall', foto © Su Shengliang

Vestibolo della Zen hall in dialogo con la valle e la Grande Muraglia,

foto © Su Shengliang

无尽意





福知堂





The observation of works by Eastern architects inevitably involves a shift in the evaluation of the cultural apparatuses they refer to, which are often in contrast to those of the West. Dwelling and memory, universal paradigms of both art and architecture, find an effective solution in the way the House of Remembrance is composed and assembled, while also retaining the attention on certain traditional roots of Oriental architecture, such as the extraordinary sensitivity in handling human tensions.

Neri&Hu

The House of Remembrance, Singapore

The House of Remembrance, Singapore

Michelangelo Pivetta

È vero che il grande imperatore Yung-Cheng, il più saggio e il più magnanimo che abbia avuto la Cina, ha cacciato i gesuiti; ma non perché egli fosse intollerante, al contrario, perché lo erano i gesuiti¹.

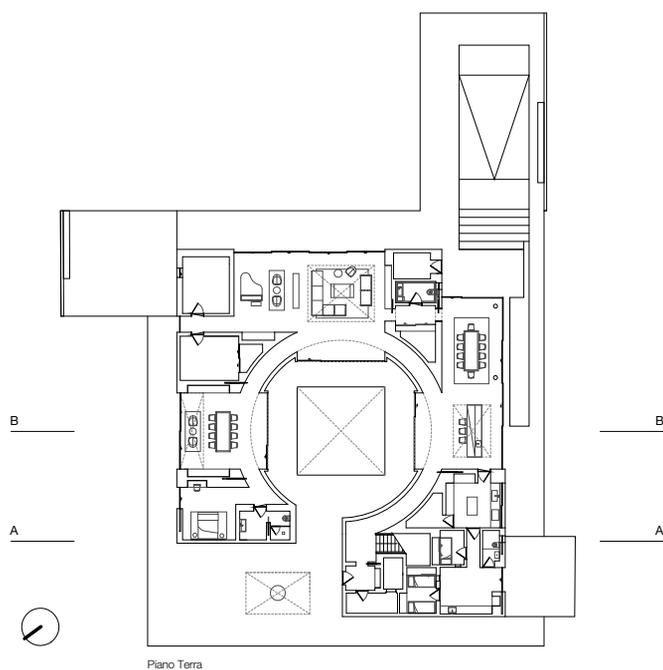
Attorno al VI secolo a.C. il grande fondatore del taoismo, Lao Tze si allontanò verso Occidente e, una volta arrivato al passo di Han-Ku (oggi Hangu) su invito di Yinxi, venerabile guardiano del passo, vergò gli ottantuno capitoli che formano il *Tao Te Ching*. Il testo enigmatico, nelle sue numerose versioni ha conformato, insieme al coevo pensiero di Confucio, un esteso sistema di 'dottrine morali' che costituiscono la matrice intellettuale della società cinese nel suo divenire attraverso i secoli. Questa matrice e le sue diverse declinazioni, è origine del pensiero e dell'azione dei popoli orientali e ne definisce l'identità che si diffonde nelle pratiche messe in atto in ogni occasione, dalle modalità di governo e gestione politica e geopolitica dello Stato, alla costituzione delle regole di comunità, all'arte e quindi all'architettura che infine tutto ciò rappresenta come forma manifesta dell'essere.

L'osservazione delle opere degli autori per noi geograficamente orientali², impone alcuni cambi di paradigma rispetto ai consueti riferimenti, almeno per chi crede ancora che l'architettura sia frutto materiale di un percorso cognitivo dell'autore nell'ambito in cui esso cresce ed opera³. Innanzitutto, l'ossatura su cui è aggrappato il pensiero orientale è del tutto estranea alle questioni analitiche di derivazione greca e romana nelle quali il cosiddetto Occidente radica profondamente i propri processi.

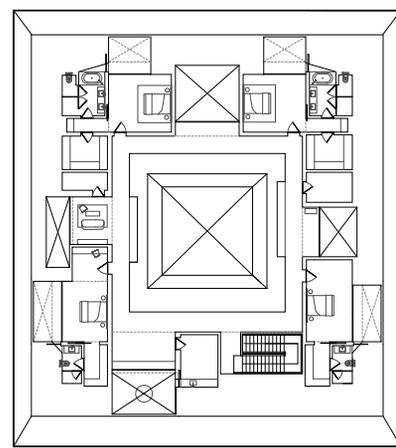
It is true that the great Emperor Yung-Cheng, the wisest and most magnanimous emperor China has ever had, expelled the Jesuits; but not because he was intolerant, on the contrary, because the Jesuits were¹.

Around the 6th century B.C., the great founder of Taoism, Lao Tzu, journeyed westward and, upon arriving at the Han-Ku (now Hangu) Pass at the invitation of Yinxi, the pass's venerable guardian, he wrote the eighty-one chapters of the *Tao Te Ching*. This enigmatic text, in its numerous versions, together with the thought of his contemporary, Confucius, have conformed an extensive system of 'moral doctrines' which constitute the intellectual matrix of Chinese society as it has evolved through the centuries. This matrix and its various derivations lies at the origin of the thought and action of Eastern peoples and determines their identity, permeating practices at all levels, from the modes of political and geopolitical governance and the management of the state, to the setting down of community rules, and finally to art and architecture, all of which it ultimately represents as a manifest form of being.

The observation of works by authors located geographically to the East², inevitably involves a shift of paradigm regarding our usual references, at least for those of us who still believe that architecture is the material result of a cognitive process undertaken by the author in the specific context in which he lives and operates³. First of all, the framework on which Eastern thought is based is completely foreign to the Greek and Roman derived analytical system on which the so-called Western thought is deeply rooted. Thus examining Eastern authors and projects from the perspective of topics



Piano Terra



Piano Primo







Esaminare autori e progetti orientali partendo, quindi, da argomentazioni quali il rapporto con la tecnica, l'empirismo, il valore del *logos* o della *episteme*, pone l'osservatore del tutto fuori strada. Tutta l'opera dell'uomo occidentale, da Aristotele a Nietzsche passando da Bacone, è posata ben salda sullo scontro tra opposti, sul dominio del naturale, sulla trasformazione del circostante, sull'inclinazione al conflitto come procedura obbligatoria alla creazione. Ciò si manifesta in varie forme e la modalità del dittongo è insita nel procedere in ogni espressione occidentale, dal contrappunto dell'organo medievale confermato con Bach, Beethoven e dai Led Zeppelin, alle sprezzature del Raffaello architetto di Palazzo Branconio, per passare a Venturi ed arrivare a Liebeskind. L'Oriente, al contrario, definisce sé stesso in base all'armonia insita in un sistema di relazioni in cui il principio progressivo è del tutto secondario rispetto alla conservazione dell'equilibrio delle cose con le cose, raggiunto lungo un tragitto di sedimentazione millenario. Se «[...] l'idea che l'architettura incarna riflette un'idea che la precede, che ne crea il presupposto»⁴ la questione centrale per le arti orientali è preservarne i principi attraverso la moltiplicazione per ripetizione di modelli nello spazio e nel tempo, come nel caso delle *siheyuan*⁵, dove le esili differenze sono prodotte solo nelle condizioni topografiche/geometriche del sito in cui si insediano o dalla ricchezza delle persone che le abitano. Il modello ideale non è ideale in senso platonico, non è soggetto ad astrazione come idea precedente del tutto disposta alla sua 'crisi' in senso evolutivo, ma è modello reale assunto come perfezione, quindi solo ripetibile⁶. Gli esiti tutto sommato recenti della globalizzazione, e qui sarebbe meglio il francesismo 'mondializzazione', hanno mediato queste istanze oggi più rarefatte rispetto al passato. L'architettura e le arti in genere, sull'onda delle connessioni che hanno reso la Terra un pianeta incredibilmente piccolo, hanno assunto posizioni eterotopiche meticciano riferimenti e condizioni culturali basate su cognizioni ricavate non tanto dall'osservazione del reale quanto dai suggerimenti algoritmici provenienti dai media online e dai social.

Il progetto di questa casa, una delle ultime virtuose realizzazioni dello studio Neri&Hu con base a Shanghai, si pone l'onere di riordinare e ribilanciare posizioni e 'desideri' posti sul tavolo del progetto contemporaneo in un ambito geografico limitrofo a dove principalmente operano: Singapore. In effetti lo studio cinese, i cui fondatori hanno appunto una formazione 'mondiale', pare occuparsi di questo già da tempo e il progetto per la House of Remembrance sembra essere solo l'ultima delle prove, in senso temporale, che il gruppo di architetti ci propone come esibizione di un loro modo di intendere l'architettura, sostanzialmente autonomo e attento alle interferenze.

Innanzitutto, Neri&Hu dispone la questione del 'monumento' come argomentazione centrale del proprio immaginario. I progetti, dalla Suzhou Chapel al The Chuan Malt Whisky Distillery fino al Qujiang Museum of Fine Arts Extension, tendono a misurarsi con la scala speculativa, più che dimensionale, del monumentale attingendo all'idea di 'memoria' come estensione semantica del processo compositivo, determinata da percorsi emozionali di interazione con l'osservatore del tutto rari nel contesto attuale.

Oltre a ciò, o forse proprio per conseguenza di questo, vi sono la rara e costante elaborazione e ri-misurazione del rapporto con i materiali della costruzione, dove la preferenza evidente per schiettezza e onestà di alcune scelte riconduce ad una retrospettiva compositiva articolata in un territorio dominato innanzitutto dalla tecnica come estensione del sapere artigiano. Proprio questo fatto ha come esito una ossessiva dichiarazione

such as the relationship to technique, empiricism, or the value of *logos* or *episteme*, completely misleads the observer. The whole corpus of Western thought, from Aristotle to Nietzsche, passing through Bacon, is firmly based on the clash of opposites, the domination of nature, the transformation of the surrounding environment, and the tendency to conflict as a necessary element in the process of creation. This manifests itself in various forms, and this dichotomy is inherent in all Western cultural expression, from the counterpoint of the Mediaeval organ, as confirmed by Bach, Beethoven and Led Zeppelin, to the nonchalance of Raphael, the architect of Palazzo Branconio, to Venturi and finally Liebeskind. The East, on the contrary, defines itself by the harmony that underlies a system of relationships in which the progressive principle is entirely secondary to the preservation of the balance of things with other things, achieved through a millenary process of sedimentation. If "[...] the idea that architecture embodies and reflects an idea that precedes it, which creates its premise"⁴, the central question for Oriental arts is to preserve its principles by way of the multiplication through the repetition of models in time and space, as in the case of the *siheyuan*⁵, in which the slight differences are the result only of the topographic/geometric conditions of the site where they stand or of the wealth of the people who inhabit them. The ideal model is not ideal in the Platonic sense, not subject to abstraction as a prior idea entirely open to its 'crisis' in an evolutionary sense, but rather a real model assumed as perfect form, and thus only replicable⁶.

The relatively recent outcomes of globalisation, and perhaps it would be better here to use the French term 'mondialisation', have mediated these instances, which today now more rare than in the past. As a result of the connections that have turned the Earth into an incredibly small planet, architecture, and the arts in general, have taken heterotopic positions by cross-breeding cultural references and conditions based on insights drawn not so much from the observation of the real as from algorithmic suggestions derived from online and social media.

The design of this house, one of the latest masterful projects by the Shanghai-based firm Neri&Hu, takes on the task to reorder and rebalance positions and 'desires' placed on the table of contemporary design in a geographic setting neighbouring the area where they mainly operate: Singapore. The Chinese studio, in fact, whose founders have a 'worldwide' education and training, precisely, appears to have been dealing with this for quite some time now, and the project for the House of Remembrance seems to be only the latest proof, in a chronological sense, that the group of architects offers to us as an illustration of their way of understanding architecture, which is basically autonomous and attentive to interferences.

First of all, Neri&Hu places the question of 'monument' as the central argument of its conceptual imagery. Their projects, from the Suzhou Chapel to the Chuan Malt Whisky Distillery or the Qujiang Museum of Fine Arts Extension, tend to address the speculative, rather than the dimensional, scale of the monumental, by drawing on the idea of 'memory' as a semantic extension of the compositional process, determined by emotional pathways of interaction with the observer which are quite rare in the current context.

In addition to this, or perhaps as a consequence of this, there is an uncommon yet constant processing and reassessing of the relationship with the construction materials, in which the evident preference for the directness and honesty of certain choices refers back to a compositional retrospective organised in a territory that is dominated above all by technique as an extension of artisan knowledge. This very fact results in an obsessive declaration of the lexicon of 'nakedness'⁷ in which both the structure and constructive

del lessico della 'nudità'⁷ nel quale la struttura e l'apparato costruttivo emergono nella loro tenace potenza creativa. I materiali prevaricano ogni dimensione relativa alla condizione descrittiva, essi stessi si assumono l'onere della risposta alla gravità e all'ormai quasi impercettibile piacere per la decorazione.

Al centro del progetto di questa casa a Singapore vi è l'esigenza di far convergere tre mandati: riunione in un unico corpo edilizio di un sistema familiare complesso, volontà di mantenere salda nell'edificio stesso la memoria di una madre recentemente scomparsa e, infine, manifestare un nesso con la tradizione.

La casa organizzata al modo delle antiche *siheyuan*, può divenire anche tempio, *cella memoriae* o memoriale, nel ricordo commemorativo per la madre. Dato questo assunto, il metodo della traslazione analogica ripropone un impianto noto come quello della corte, dove l'ampio spessore murario è predisposto come unico muro/recinto abitato. Soluzione utile ad ospitare le usuali funzioni ma, soprattutto, a definire uno spazio centrale conturbante, ascetico nella sua perfezione estetica e, perché no, in grado di commuovere. Se il secondo mandato sembra già svolto, rimane almeno parte del primo ancora da trattare: la dislocazione degli spazi più privati. Qui viene in aiuto ancora la tradizione con un efficace ripensamento dei tetti dalle geometrie tipiche delle latitudini tropicali come quelli delle *panggung* malesi di Rumah Lancang. Si rinnova così un legame antico, pratico e immaginario, tra le forme generate dalla costruzione degli scafi delle barche e le soluzioni adottate dai costruttori per realizzare le proprie case. «Lo stretto legame tra l'ambiente e le esigenze sociali e culturali della collettività dei centri costieri ed il continuo rapporto tra le costruzioni dell'uomo e le trasformazioni della natura hanno determinato comuni scelte configurazionali e relazionali che permangono nei luoghi [...]»⁸. Come una carena di nave rovesciata, il primo piano della casa si predispone ad accogliere tutti gli organi necessari ai desideri della committenza tra invenzioni spaziali in pianta e sezione, esibendo anche efficaci congetture sui contributi della luce naturale. Un mondo, quello nel ventre della carena, introverso, del tutto ignoto e indifferente, che desidera osservare solo il cielo o 'spiare' esatte porzioni del sottostante piano basamentale.

In ultimo, il silenzio dei prospetti più che una affermazione del mutismo contemporaneo, sembra uno strumento anti-dialettico per evitare la descrizione dell'interno, cioè della verità, del problema volutamente celato in una casa/tempio. Ne deriva una descrizione antierica e perfettamente orientale, dove la crudezza delle tensioni che governano l'Essere può venire dimenticata. La maschera dell'edificio rappresenta una umanità riservata, che non sente la necessità di condividere sé stessa nell'espone le proprie debolezze e questo è forse il tratto più sostanziale di un Oriente (oppure *Zhongguo* a seconda dei punti di osservazione geografici) ancora affascinante e, positivamente, molto lontano.

¹ Voltaire, *Trattato sulla tolleranza*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 54.

² Il diverso punto di vista tra Occidente e Oriente è esemplificato dalla parola *Zhongguo* (中國/中国) che è il termine in Mandarino Standard con cui i cinesi identificano il proprio Paese e che significa letteralmente «terra di mezzo» quindi loro si definiscono 'al centro' del proprio sistema di riferimento.

³ Su questo si rimanda alla prefazione di Vincent Scully a R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Edizioni Dedalo, Bari 1980.

⁴ M. Biraghi, *Questa è architettura. Il progetto come filosofia della prassi*, Einaudi, Torino 2021, p. 140.

⁵ Tipologia insediativa tradizionale cinese con uno sviluppo planimetrico del sistema abitativo attorno ad una corte.

⁶ S. Chiodo, *Estetica dell'Architettura*, Carocci, Roma 2011.

⁷ «Nude sono le architetture che cercano di elevare la struttura a immagine dell'edificio, nude sono le architetture di superficie non decorata [...]», P.V. Mosco, *Nuda Architettura*, Skira, Milano 2012, p. 14.

⁸ S. De Gotzen, F. Laner, *La chiglia rovesciata*, Franco Angeli Libri, Milano 1989, p. 48.

apparatus surface in their tenacious creative power. The materials take precedence over any aspect related to the descriptive condition, taking on themselves the responsibility of responding to gravity and to the now almost imperceptible pleasure of decoration.

At the core of the project for this house in Singapore lies the need to fulfil three mandates: to bring together a complex family system in a single building; the wish to keep the memory of a recently deceased mother intact within the building; and, finally, to make manifest a connection with tradition. The house, organised in the manner of the ancient *siheyuan*, can also become a temple, a *cella memoriae* or memorial in remembrance of the mother. Given this premise, the analogue translation method reintroduces a known layout such as the courtyard, where the great wall thickness is arranged as the only inhabited wall/enclosure. This is a useful solution for accommodating the usual functions, but especially to determine a central space that is provocative, yet ascetic in its aesthetic perfection and, to be sure, also capable of stirring emotions. Whereas the second mandate seems to have been already carried out, at least part of the first still needs to be dealt with: the relocation of the most private spaces. Tradition comes to the rescue here once again with an effective rethinking of roofs with the typical geometrical shapes found in tropical latitudes, such as those of Malaysian *panggung* houses. An ancient connection, both practical and imaginary, is thus renewed between the forms generated by the construction of the hulls of boats and the solutions adopted by builders for the construction of their houses. "The close connection between the environment and the social and cultural needs of the coastal communities and the continuous relationship between man's constructions and the transformations of nature have determined common choices, both in terms of relations and configurations, which remain in places [...]»⁸. Like an inverted ship's hull, the second storey of the house is prepared to accommodate all the components necessary to satisfy the client's wishes, including spatial inventions in plan and section, while also proposing effective suggestions regarding the contributions of natural light. The world within the hull is an introverted one, entirely unknown and indifferent, that only wishes to observe the sky, or to 'spy' exact sections of the underlying ground plane. Ultimately, the silence of the facades, rather than an affirmation of contemporary muteness, seems to be an anti-dialectical tool put in practice in order to avoid the description of the interior, that is, of the truth, of the problem which has been deliberately concealed in a house/temple. An anti-heroic and perfectly Oriental description ensues, in which the crude nature of the tensions that govern Being can be forgotten. The mask of the building represents a reserved humanity that does not wish to share itself or expose its weaknesses, and this is perhaps the essential feature of an Orient (or of *Zhongguo*, depending on the geographical perspective) that is still fascinating, yet positively very remote.

Translation by Luis Gatt

¹ Voltaire, *Trattato sulla tolleranza*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 54.

² The different Western and Eastern world-views are exemplified by the word *Zhongguo* (中國/中国) which is the Chinese Mandarin term for their own country, literally meaning "the Middle Kingdom". This means that they situate themselves at the 'centre' of their system of reference.

³ See Vincent Scully's introduction to R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Edizioni Dedalo, Bari 1980.

⁴ M. Biraghi, *Questa è architettura. Il progetto come filosofia della prassi*, Einaudi, Torino 2021, p. 140.

⁵ Traditional Chinese settlement type with a planimetric layout of the dwelling system surrounding a courtyard.

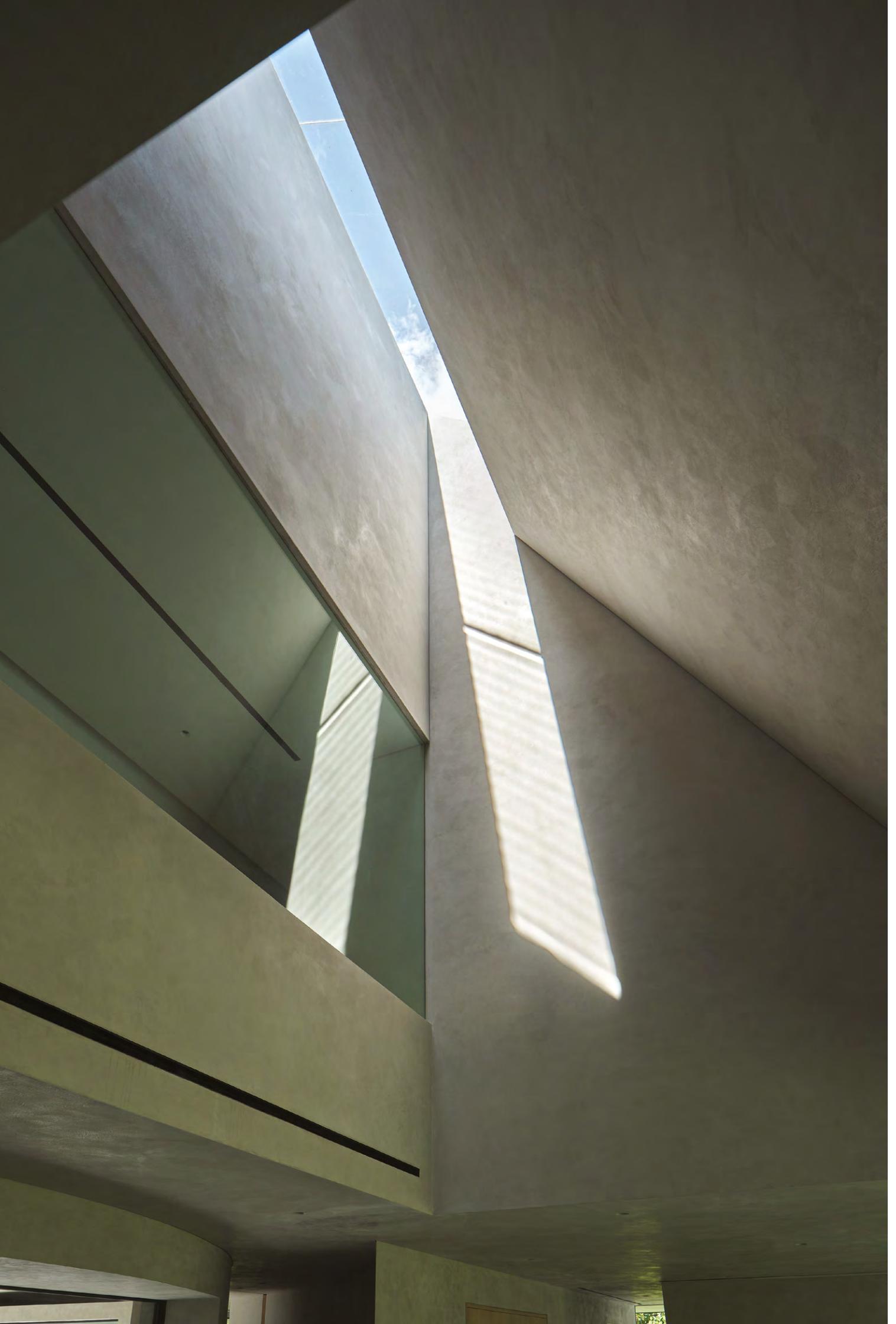
⁶ S. Chiodo, *Estetica dell'Architettura*, Carocci, Roma 2011.

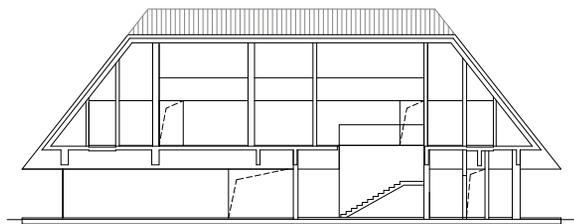
⁷ "Naked are those architectures that seek to elevate the structure in the likeness of the building, naked are those architectures with undecorated surfaces [...]", P.V. Mosco, *Nuda Architettura*, Skira, Milano 2012, p. 14.

⁸ S. De Gotzen, F. Laner, *La chiglia rovesciata*, Franco Angeli Libri, Milano 1989, p. 48.

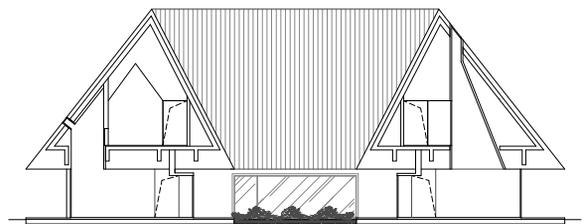








Sezione A



Sezione B

0 5m

The House of Remembrance, Singapore
Progetto: Neri&Hu Design and Research Office
Progetto di interni: Neri&Hu Design and Research Office

Studio locale: K2LD
Strutture: JS Tan Consultants Pte Ltd
Impianti: Elead Associates Pte Ltd
Illuminotecnica: P5 Pte Ltd & Light Basic Studio Pte Ltd
Paesaggio: Nyeo Phoe Flower Garden Pte Ltd

p. 129

Prospetto di accesso dalla strada. Il muro di cinta protegge e definisce un confine invalicabile tra il pubblico e il privato, foto © Fabian Ong
Le piante piano terra e primo dimostrano la complessa articolazione geometrica del tutto non percepibile dell'esterno

pp. 130-131

La corte centrale come luogo della Memoria, foto © Fabian Ong

pp. 134-135

Lo spazio al piano terra dimostra una interessante plasticità nell'accostamento in pianta e in sezione di diverse geometrie, foto © Fabian Ong

pp. 136-137

Il piano primo svela la propria complessità compositiva attraverso alcune brecce attraverso le quali la luce e gli sguardi provenienti dall'alto corrompono il silenzio del piano sottostante, foto © Fabian Ong

Sezioni. Dalle sezioni si può verificare il minuzioso lavoro compositivo svolto per accogliere all'interno della copertura/piano primo le funzioni necessarie all'abitare

pp. 138-139

Vedere senza essere visti. Le aperture dal piano primo verso il piano sottostante predispongono intriganti punti di vista, foto © Fabian Ong





Alessandro Anselmi and Paola Chiatante's project for the New Municipal Cemetery in Parabita (Lecce) is the result of the research carried out within the G.R.A.U. atelier since the early Sixties and contributes to heralding a period of accomplished emancipation from that "superstition of the new" which by then was perceived as ossified academic-professional orthodoxy. A focus on field-specific content and processes, as well as an open dialogue with the archetypes, as well as with the linguistic and symbolic codes that enhance historical experience constitute the premises from which originates a work that is as conceptually complex and articulate as it is strongly expressive in its built substance.

Il cimitero di Parabita di Anselmi e Chiatante nella lettura fotografica di Paolo Barbaro

The Cemetery of Parabita by Anselmi and Chiatante according to Paolo Barbaro's photographic reading

Fabrizio Arrigoni

È stato con finezza rilevato che sussiste un momento di «misteriosa sospensione» nel quale l'opera di architettura sembra anticipare, annunciandolo, il suo inevitabile destino: si tratta dell'intervallo in cui il cantiere non ha ancora raggiunto il traguardo previsto e la costruzione *in fieri* confonde i suoi lineamenti con quelli del rudere che un giorno sarà¹. Il richiamo sorge osservando alcune fotografie a corredo del procedere dei lavori per il Nuovo Cimitero Comunale a Parabita di Alessandro Anselmi e Paola Chiatante apparse su «Controspazio» nel luglio-agosto 1977² dove, tra resti di scavi, depositi di pietre e alzati di fondazione, possenti muraglie di carparo appaiono erette unicamente per tessere mutevoli successioni di luci abbaglianti e ombre profonde. Per molti versi questa sorta di fantasmatica miscela di compiutezza e rovina, fermezza e fragilità, sembra rivelarsi non dato occasionale ma cifra intima dell'opera stessa e il recente saggio per immagini che presentiamo in queste pagine ne costituisce un'ulteriore testimonianza. Lo sguardo e le inquadrature di Paolo Barbaro – curatore degli Archivi fotografici contemporanei e agenzie presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma – sono state l'innescò per tornare a riflettere su questo episodio saliente del secondo Novecento italiano. Il numero citato di «Controspazio» esce a dieci anni di distanza dall'incarico che i due architetti – allora impegnati nel G.R.A.U., Gruppo Romano Architetti Urbanisti³ – ricevettero dall'amministrazione comunale del piccolo paese del Salento. Tuttavia nonostante l'energia trattenuta nelle sue masse murarie non risiede nell'espressività immanente del 'corpo costruito'⁴

It has been adroitly noted that there is a moment of "mysterious suspension" in which the work of architecture seems to anticipate, heralding it, its inevitable fate: this is the interval in which the building site has not yet reached its expected conclusion and the construction in progress blends its features with those of the ruin that it will one day become¹. This comes to mind while observing some photographs that accompany the progress of work carried out for the New Municipal Cemetery of Parabita by Alessandro Anselmi and Paola Chiatante which appeared in the July-August 1977 number of *Controspazio*² and where, among the remains of excavations, piles of stones, and above-ground foundations, mighty carparo limestone walls seem to have been erected only to weave shifting sequences of dazzling light and deep shadow. In many ways this sort of phantasmal mixture of completeness and ruin, steadiness and fragility, seems to reveal itself not as an occasional fact but as an intimate cipher of the work itself, and the recent picture essay we present in here constitutes a further testimony to it. The framings by Paolo Barbaro – curator of the Archives of contemporary photography at CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione), Università di Parma – was the trigger to reflect newly on this pivotal chapter of the late Italian twentieth century. The cited number of *Controspazio* appeared ten years after the commission which the two architects – involved at the time in the G.R.A.U., or Gruppo Romano Architetti Urbanisti³ – received from the municipal administration of the small town in the region of Salento. However, despite the energy that its wall masses retain, the source of the work does not derive from the immanent expressiveness of the 'built body'⁴: "our obsession was



la scaturigine dell'opera: «la nostra ossessione era [...] rivolta a due categorie che consideravamo costitutive della dinamica concettuale dell'architettura: la geometria e la storia, ovvero, il rigore e la coerenza della forma, cioè l'immagine che la forma aveva assunto in momenti particolarmente significativi del divenire umano»; così Anselmi enuclea in un breve saggio del 1987 i poli concettuali attorno ai quali gradualmente il progetto conquistò la sua definitiva fisionomia⁵ e da tali «punti di applicazione iniziale» è corretto proseguire per una comprensione del manufatto sospendendo, a questo stadio, gli universi simbolici, i riferimenti tipologici o gli apporti tecnologici.

Nel *Deutsches Wörterbuch* di Jacob e Wilhelm Grimm⁶ si legge: *Grundrisz*, per Johannes Orsaeus vale «der grunrysz ichnographia, delineatio areae» (1620); derivato da *Grund* (*Boden, Lage, Fundament*): terra, terreno e *Riß*: fessura, strappo, frattura, ma anche *Riz* (*althoch-deutsch*): *scriptura* (inglese: *Writ*, da cui *Write*) segno, scrittura. Nel caso di studio valgono le due accezioni: per un verso infatti lo strumento principe adottato per ordinare la composizione è la «grande pianta»⁷; dall'altro l'occupare un declivio fortemente manomesso suggerisce un articolato dialogo tra fabbrica e condizioni concrete del sito, un *interplay* fatto di sottrazioni e riporti, immersioni ed emersioni in grado di enfatizzare il leitmotiv del radicamento, dell'insediarsi, dello stabile prendere dimora. La prima mossa consiste nel delineare un recinto quadrato di lato centoventi metri calato su un'area adiacente il piccolo camposanto ottocentesco, non distante dal più antico convento degli Alcantarini, un episodio saliente nel percorso di avvicinamento, dal borgo, all'addizione⁸. Il *locus* così circoscritto diviene un campo operativo dove «l'identità del progetto fu affidata all'analisi delle possibili articolazioni spaziali della 'circonferenza': da cui i segni-simbolo della 'spirale', della 'sinusoide' e ovviamente del 'cerchio', caratterizzanti tutto l'impianto planimetrico» e dove una «dialettica spaziale tra spazio definito dal punto finito e spazio definito dal punto infinito»⁹ fissano le morfologie e gli assetti delle diverse zone. I disegni di studio conservati nella Collezione Architettura del MAXXI chiarificano alcuni passaggi del processo ideativo¹⁰; la superficie complessiva è la somma di nove quadrati di quaranta metri di lato all'interno dei quali si riconoscono le diverse emergenze: nella parte verso monte l'impronta di due volumi cilindrici gemelli; nella parte a valle – giocato sul confine – la traccia di due circonferenze di diametro venti metri delle quali una scomposta a formare un andamento a onda; in mediana il quadrato centrale mostra medesime 'figure' associate tuttavia secondo una diversa combinazione – due semicirconferenze accostate sulle quali si interseca una terza circonferenza dello stesso diametro a sua volta contenente due circonferenze concentriche di raggio minore. Transitando da foglio a foglio acquista nitore la funzione del disegno di suolo impiegato come ulteriore mezzo per distinguere due «zone di logica contrapposta»: un'area dominata da un punto di fuga – centro attrattore immoto, tanto fisico quanto immateriale – e un successivo «semispazio» ordito secondo un'isotropa griglia cartesiana. Si precisa cioè il ricorso alla geometria proiettiva non come ausilio alla rappresentazione bidimensionale ma come strumento strategico per «proporre modelli razionali e significativi dello spazio» e «una legge aggregativa generale non più solamente legata al punto infinito (abbandonando così l'assolutezza delle ipotesi e delle illusioni che il Movimento Moderno si porta dietro, dal cubismo e derivati)»¹¹. Se gli «enti geometrici fondamentali» (punto, linea, superficie) e il «numero» hanno costituito il fuoco delle ricerche e del dibattito all'interno

[...] directed at two categories that we considered as fundamental to the conceptual dynamics of architecture: geometry and history, that is, the rigour and coherence of form, or in other words, the image that form had taken on at particularly significant moments of human history"; in this way Anselmi elucidates in a brief 1987 essay the conceptual cores around which the project gradually developed its final appearance⁵, and it is from these "points of initial application" that we must proceed to an understanding of the artefact by suspending, at this stage, symbolic universes, typological references or technological contributions.

In Jacob and Wilhelm Grimm's *Deutsches Wörterbuch*⁶ it says: *Grundrisz*, for Johannes Orsaeus means "der grunrysz ichnographia, delineatio areae" (1620); derived from *Grund* (*Boden, Lage, Fundament*): earth, terrain, and *Riß*: fissure, tear, fracture, but also *Riz* (*Athochdeutsch*): *scriptura* (in English: *Writ*, from which *Write*), sign, writing. In the case under study both meanings are valid: on the one hand, in fact, the main tool adopted to order the composition is the "large plan"⁷; on the other, instead, the use of a heavily altered slope suggests an elaborate dialogue between the building and the material conditions of the site, an interplay made of subtractions and fillings, immersions and emersions which emphasise the leitmotiv of rootedness, of settling, of stable dwelling. The first step is to demarcate a square enclosure with one hundred and twenty metres per side lowered onto an area adjacent to the small 19th-century cemetery, not far from the older Alcantarine convent which stands as an important presence in the approach from the village⁸. The delimited locus thus becomes the operational field in which "the identity of the project was entrusted to the analysis of the possible spatial articulations of the 'circumference': from which the signs-symbols of the 'spiral,' the 'sinusoid', and of course the 'circle', which characterise the entire plan layout", and where a "spatial dialectic between space as defined by the finite point and space defined by the infinite point"⁹ determine the morphology and arrangement of the various zones. The study drawings kept at the MAXXI Architecture Collection elucidate some of the stages in the conceptual process¹⁰; the overall surface is the sum of nine forty-metre per side squares, within which the various structures can be recognised: in the upper part the shape of the two twin cylindrical volumes, and in the lower section – along the boundary – the trace of two circumferences, twenty metres in diameter, of which one broken down to form a wave-like pattern; in the middle, the central square displays the same 'figures', yet combined in a different manner – two half-circumferences on which a third circumference with a smaller radius is intersected. Moving from one page to the next, the function of the design of the ground pattern employed as another means of differentiating two "zones of opposing logic" becomes clearer: an area dominated by a vanishing point – an unmoving centre of attraction, as much material as it is intangible – and a subsequent "half-space", ordered according to an isotropic Cartesian grid. Projective geometry is therefore used not as an aid to two-dimensional representation, but rather as a strategic tool for "proposing rational and meaningful models of space" and as "a general associative law that is no longer exclusively bound to the infinite point (abandoning in this way the absolute nature of assumptions and illusions that the Modern Movement bore with it, from Cubism down to its derivatives)"¹¹. If the "fundamental geometric entities" (point, line and surface), together with "number", constituted the focus of G.R.A.U.'s research and the debate within the group, the recourse to projective geometry as a properly compositional device which is also "capable of connecting and unifying all the elements of empirical visual space", is first widely applied in the Parabita cemetery¹².

del G.R.A.U., il ricorso alla geometria proiettiva come congegno propriamente compositivo e dispositivo «atto a connettere e unificare tutti gli elementi dello spazio visivo empirico» trova nel cimitero di Parabita la sua prima distesa applicazione¹². Gli elaborati ultimi e la realizzazione non alterano tali impostazioni di fondo. Una terrazza impostata alla quota più cinque metri dal piazzale di ingresso si insedia sull'asse mediano definendo due porzioni distinte il cui baricentro è costituito dal complesso fortemente modellato dell'ossario; quest'ultimo, alto quattordici metri, è il combinato di due volumi semicircolari affiancati e di due volumi ad essi contrapposti: uno semicircolare detto dell'*anfiteatro* e uno, contenente le scale, disposto sulla piazza posteriore e ruotato di novanta gradi rispetto ai lati del grande perimetro. Per posizione, sviluppo altimetrico, invenzione formale, l'ossario è il punto archimedeo dell'intera composizione. A levante si precisa il limite dell'edificato attraverso il concatenamento di quattro semicirconferenze sul cui vertice a nord si installa il prisma destinato ai servizi cimiteriali; pensata anche per accogliere le sepolture delle confraternite la spessa serpentina ospita i loculi di inumazione fuori terra divenendo una sorta di struttura di basamento. Nella carta siglata 57467 del 1967 le due circonferenze installate sui bordi di ponente permangono dipanandosi a spirale sino a saldarsi ai patterns geometrici del quadrato di mezzeria. Lo schema planimetrico è circondato da schizzi raffiguranti capitelli classici oltre che da uno scorcio a volo d'uccello. Lo studio prefigura l'assetto finale della regione organizzata oltre un diaframma alto cinque metri eretto alla quota più dieci metri: il margine oltre il quale trovano sede le cappelle private disposte lungo le due 'volute' e, nel loro frammezzo, secondo una fitta scacchiera interrotta al suo centro da uno slargo abitato da quattro cipressi. L'introduzione del motivo a spirale connota l'insieme in guisa di gigantesco capitello composito introducendo con icasticità la questione della Storia¹³. Il rapporto tra scrittura progettuale e storia è tema portante nelle esperienze italiane anche nella stagione del Moderno: forse il loro tratto identificativo più complesso – nelle loro mai univoche declinazioni – e resistente – una durata raramente subita, al contrario agita nel caleidoscopio di ininterrotte conflittualità e metamorfosi. Nel caso di G.R.A.U. numerose sono le cause che hanno guidato a valutare l'interpretazione del passato un'«energia del progetto»: tra esse riteniamo decisive quelle maturate attorno alla volontà di un restauro dell'autonomia disciplinare. Muovendo dagli orientamenti materialistico-storici dell'estetica di Galvano della Volpe – *Critica del gusto* appare per Feltrinelli nel 1960 – si riconosce il tratto razionale e gnoseologico di qualsivoglia operatività artistica – «il problema che qui poniamo è l'*architettura come arte*. *L'arte è pensiero*: unità del molteplice, giudizio, verità»¹⁴ – quest'ultima incardinata a un suo peculiare, specifico universo di segni. Da qui una «critica dei concetti che il fare artistico contemporaneo presenta, per poter stabilire quanto di essi è passato, non più valido ai fini del processo conoscitivo, e quindi da negare, e sovvertire perché il processo possa andare avanti: quanto cioè siamo ancora dentro alla problematica, alle poetiche comunemente definite delle Avanguardie e del Movimento Moderno, e quanto invece ci poniamo come negazione rispetto ad esse»¹⁵. Si postula una «teoria dell'antecedente logico» che investe «*tutta la storia*» e «*tutto il reale*» quali determinazioni tanto astratte che fenomeniche dalle quali la dimensione progettante origina. Uno scambio «orizzontale» con i portati della tradizione dettato non da vincoli cronologici o geografici ma fondati «soltanto sull'analogia figurativa»¹⁶. Una riflessione che stringe con il passato un

The final project drawings and execution do not alter these fundamental settings. A terrace set at an elevation of five metres above the level of the entrance plaza lies on the median axis, determining two distinct sections whose centre of gravity is the highly modelled complex of the ossuary. This structure, fourteen metres high, is the combination of two adjacent semicircular volumes and of two volumes set opposite to them: the first, known as the amphitheatre, is a semicircular structure, while the other, which contains the stairs, is located on the rear square and rotated ninety degrees with respect to the sides of the large perimeter. In terms of its position, of its horizontal and vertical geometry and its formal design, the ossuary is the Archimedean core of the entire composition. To the east, the limit of the built-up area is determined through a series of four connected semi-circumferences on the vertex of which, to the north, the prism destined for cemetery services is located; also designed to accommodate the burials of the brotherhoods, the thick coil contains the above-ground burial niches, thus becoming a sort of base structure. In the map from 1967, labelled 57467, the two circumferences set on the western limits remain, unravelling spirally until they join the geometric patterns of the midpoint square. The plan layout is surrounded by sketches depicting classical capitals as well as by a bird's eye view. The study portrays the final layout of the area arranged beyond a five-meter-high diaphragm and erected at an elevation of ten metres above the ground level: this area includes private chapels arranged both along the two 'coils' and between them, following a dense chequerboard that is interrupted at its centre by a clearing in which four cypresses stand. The insertion of the spiral motif connotes the overall complex in the manner of a huge composite capital, thereby introducing through an icastic device the question of History¹³. The relationship between project drafting and history is a fundamental theme in Italy during the the Modern period as well: perhaps their most complex and enduring identifying feature – in their ever-varying expressions – is their duration, which is rarely endured and on the contrary often at play in the kaleidoscope of uninterrupted conflicts and metamorphoses. In the case of G.R.A.U., there are numerous reasons that have led us to evaluate the interpretation of the past as an "energy of the project": among them, we consider as decisive those that have developed around the desire for a restoration of the autonomy of the field. Starting with the historical-materialist orientations of Galvano della Volpe's aesthetics – *Critica del gusto* was published by Feltrinelli in 1960 – it is possible to recognise the rational and gnoseological trait of any artistic operation – "the issue we are raising here is *architecture as art*. *Art is thought*: unity in multiplicity, judgment, truth"¹⁴ – the latter anchored to its own peculiar, specific universe of signs. From here derives a "critique of the concepts that contemporary art presents, so as to determine how much of them belongs to the past, how much is no longer valid for the purposes of the cognitive process, and should therefore be disavowed and subverted for the process to go forward: in other words to what extent we are still within the issues or the poetics of the Avant-garde or Modern movements, and to what extent we position ourselves in opposition to them"¹⁵. A "theory of the logical antecedent" is postulated which encompasses "*the whole of history*" and "*the whole of reality*" as both abstract and phenomenal determinants from which design originates. A "horizontal" exchange with the bearers of tradition that is dictated not by chronological or geographical ties but rather based "only on figurative analogy"¹⁶. A reflection which establishes a dense, streaked and shifting bond with the past; at Parabita it is expressed through exquisite early-20th century technical devices -





p. 141

Il muro dell'anfiteatro-ossario visto dal percorso che conduce alle cappelle private, foto © Paolo Barbaro

pp. 144-145

I campi di inumazione adiacenti l'antico Camposanto, foto © Paolo Barbaro

pp. 146-147

Il muro a spirale delle cappelle private e il blocco scale scorto dall'asse centrale che serve le cappelle private, foto © Paolo Barbaro

pp. 148-149

Lo spazio di giuntura tra il volume dell'anfiteatro-ossario e il muro di contenimento delle cappelle private, foto © Paolo Barbaro

pp. 150-151

Vista dal piazzale di ingresso del muro a serpentina contenente i loculi di inumazione, foto © Paolo Barbaro

La piazza tra il muro di contenimento delle cappelle private e i volumi delle scale e dell'anfiteatro-ossario, foto © Paolo Barbaro



legame denso, striato, mai univoco; a Parabita esso passa attraverso artifici tecnici squisitamente primonovecenteschi – smontaggio-rimontaggio, salto di scala, straniamento¹⁷ – capaci di generare inedite soluzioni spaziali. In un denso editoriale dedicato all'attività del G.R.A.U apparso su «Controspazio» nel 1979¹⁸ Paolo Portoghesi indica in una ritrovata «complessità organica» l'approdo dei numerosi sentieri di ricerca aperti dall'atelier romano. Organicità traduce qui l'albertiana *concinnitas universarum partium*, quale nesso tra parte e tutto, un'alternativa all'atomismo meccanicistico funzionalista. È su tale snodo teorico che vogliamo concludere. Un noto passo schlegeliano suona così: «Molte opere degli antichi sono divenute frammenti: molte opere dei moderni sono già concepite come frammenti»¹⁹. Ricondurre le sparse singolarità che istituiscono l'opera a una *Gestalt* – vale a dire a un sistema unitario, coerente, chiuso – è stato certamente uno degli obiettivi posti nel disegno per Parabita, tuttavia veniva indicato che la «centralità» da raggiungere non doveva riferirsi a un canone «rinascimentale». Molto difficile indicare a cosa gli autori alludessero ponendo questo distinguo; osservando il cimitero

disassembly-reassembly, leap of scale, distancing¹⁷ – capable of generating unprecedented spatial solutions. In a dense editorial devoted to G.R.A.U's activities which appeared in *Controspazio* in 1979¹⁸, Paolo Portoghesi points to a newfound “organic complexity” as the culmination of the many research avenues opened by the Roman studio. Organic stands here for Alberti's *concinnitas universarum partium*, as the link between the part and the whole, and hence as an alternative to mechanistic functionalist atomism. It is on this theoretical juncture that we wish to conclude. A well-known passage from Schlegel reads: “Many works of the ancients have become fragments: many works of the moderns are conceived as fragments”¹⁹. Tracing the fragmentary singularities that compose the work back to a *Gestalt* – that is to a unitary, coherent and closed system – was certainly one of the aims of the design for Parabita, although it was also clearly indicated that the “centrality” to be achieved should not refer to a “Renaissance” canon. It is very difficult to determine what the authors were alluding to when they included this indication; observing the cemetery from its wide open spaces and traversing its ‘junctures’ it is possible to experience how the refinement of a



dai suoi ampi vuoti e percorrendo le sue 'giunture' si esperisce come la messa a punto di una sofisticata matrice aggregativa non abbia comportato una *reductio ad unum*, lasciando che la totalità sia ipotesi solo presagita, una finalità ad-veniente (o da restaurare). Pur distante da *Einfühlungen* tardo romantiche è come se l'affondo diacronico comporti inevitabili lacune, assenze: l'orizzonte ontologico dell'incompiuto che l'opera deve necessariamente sussumere se vuol essere asilo di più temporalità²⁰.

sophisticated associative matrix did not lead to a *reductio ad unum*, allowing the totality to remain only as an anticipated hypothesis, as a forthcoming (or to be restored) goal. While distant from late Romantic *Einfühlungen*, it is as if the diachronic leap undertaken entails inevitable gaps and absences: the ontological horizon of the unfinished that the work must necessarily take on if it is to become the abode of multiple temporalities²⁰.

Translation by Luis Gatt

¹ Il riferimento corre a Franco Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000; pp. 97-98.

² *Due progetti dello studio GRAU: Nuovo Cimitero Comunale di Parabita (Lecce), 1967-1977*, in «Controspazio», n. 2, luglio-agosto 1977; pp. 2-15.

³ Sul collettivo, formatosi dal 1962-64 come alternativa allo studio ASEA e costituito, oltre ai Nostri, da Gabriella Colucci, Anna di Noto, Pierluigi Erolì, Federico Genovese, Roberto Mariotti, Massimo Martini, Giuseppe Milani, Francesco Montuori, Patrizia Nicolosi, Gianpietro Patrizi Franco Pierluisi, Corrado Placidi, vedi: *G.R.A.U. (Gruppo romano architetti urbanisti) 1964-1971*, in «Controspazio», n. 8, agosto 1972; pp. 2-24; C. D'Amato, *1964-78: Storia e logica nella progettazione del GRAU*, in «Controspazio», n. 1-2, gennaio-aprile 1979, pp. 4-41; M. Martini (a cura di), *G.R.A.U. Isti mirant stella. Architetture 1964-1980*, Edizioni Kappa, Roma 1981.

⁴ In riferimento a ciò di interesse le considerazioni di Anselmi riguardo una sua 'educazione romana' capace di orientare le scelte: «L'architettura romana è

¹ The reference is to Franco Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Rome-Bari 2000; pp. 97-98.

² *Due progetti dello studio GRAU: Nuovo Cimitero Comunale di Parabita (Lecce), 1967-1977*, in *Controspazio*, n. 2, July-August 1977; pp. 2-15.

³ The collective, which was formed between 1962 and 1964 as an alternative to studio ASEA, in addition to the two authors in question included Gabriella Colucci, Anna di Noto, Pierluigi Erolì, Federico Genovese, Roberto Mariotti, Massimo Martini, Giuseppe Milani, Francesco Montuori, Patrizia Nicolosi, Gianpietro Patrizi, Franco Pierluisi, and Corrado Placidi. See: "G.R.A.U. (Gruppo romano architetti urbanisti) 1964-1971", in *Controspazio*, n. 8, August 1972; pp. 2-24; C. D'Amato, "1964-78: Storia e logica nella progettazione del GRAU", in *Controspazio*, n. 1-2, January-April 1979, pp. 4-41; M. Martini (ed.), *G.R.A.U. Isti mirant stella. Architetture 1964-1980*, Edizioni Kappa, Rome 1981.

⁴ In reference to this it is worth mentioning Anselmi's considerations regarding the 'Roman education' which guided his choices: "Roman architecture has always been marked by a strong plasticity, great wall thickness, very pronounced



sempre stata segnata dalla forte plastica, da grossi spessori murari, dagli ornati molto pronunciati, dalla luce molto intensa che genera una spiccata tridimensionalità [...] non ci troviamo mai di fronte ad un'architettura di segno ma ad un'architettura di masse, sempre molto pronunciate [...] Questo aspetto romano probabilmente è presente nell'architettura del G.R.A.U. che è sempre stata un po' grassa» in: D. D'Anna (a cura di), *Quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, Clean edizioni, Napoli 2000; pp. 38-39.

⁵ A. Anselmi, 1987. *Vent'anni dopo. Alcune riflessioni sul cimitero di Parabita*, in *Alessandro Anselmi. Architetto*, a cura di C. Conforti, J. Lucan, Electa, Milano 1997; pp. 42-49.

⁶ J. Grimm, W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Verlag von S. Hirzel, Leipzig 1854, cfr.: <<https://archive.org/details/jacob-grimm-und-wilhelm-grimm-deutsches-woerterbuch-erster-band-a-biermolke-1854-961-s.-scan>>; poi vol. 9 (già IX, 1, 6), dtv-Ausgabe, 1935>.

⁷ Su questo tema cfr.: «Firenze Architettura», n. 1, Firenze 2008.

⁸ Il 'peso' del convento compare inequivocabile in una «lettura orizzontale del paesaggio», vale a dire in una veduta-'proiezione centrale' da levante del 1967 dove i profili del vecchio e del nuovo emergono tra le masse scure delle alberature e dei lontani rilievi, cfr.: <<https://collezionearchitettura.maxxi.art/patrimonio/be8e1fd9-26b6-4e60-965e-82d661d6ed99/57469-vista-prospettica-1967>>.

⁹ A. Anselmi, *La maschera e il suolo*, in *Alessandro Anselmi. Piano superfice...*, op. cit.; pp. 34-35.

¹⁰ Cfr.: <<https://collezionearchitettura.maxxi.art/patrimonio/9f3a0979-e9f5-4242-98aa-10bacf3aa4d6/2-cimitero-comunale-parabita-le>> (documenti: 57408; 57444; 57466; 57467). Molti componenti del gruppo hanno poi testimoniato come l'azione progettuale fosse stata riassunta nella formula: «concreto, astratto, concreto».

¹¹ *Due progetti dello studio GRAU...*, op. cit.; p. 2.

ornamentation, and very intense light that generates a distinct three-dimensionality [...] the result is never an architecture of signs, but rather an architecture of masses, always very prominent [...] This Roman aspect is probably present in the architecture of the G. R.A.U. which has always been a bit heavy". In D. D'Anna (ed.), *Quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi*, Clean edizioni, Naples 2000; pp. 38-39.

⁵ A. Anselmi, "1987. *Vent'anni dopo. Alcune riflessioni sul cimitero di Parabita*", in *Alessandro Anselmi. Architetto*, ed. C. Conforti, J. Lucan, Electa, Milan 1997; pp. 42-49.

⁶ J. Grimm, W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Verlag von S. Hirzel, Leipzig 1854, cfr.: <<https://archive.org/details/jacob-grimm-und-wilhelm-grimm-deutsches-woerterbuch-erster-band-a-biermolke-1854-961-s.-scan>>; also vol. 9 (earlier IX, 1, 6), dtv-Ausgabe, 1935>.

⁷ On this topic see: Firenze Architettura, n. 1, Firenze 2008.

⁸ The 'weight' of the convent appears unmistakably in a "horizontal reading of the landscape", in other words, in an easterly 'central projection'-view of 1967 where the outlines of the old and the new emerge among the dark masses of trees and distant elevations, cfr.: <<https://collezionearchitettura.maxxi.art/patrimonio/be8e1fd9-26b6-4e60-965e-82d661d6ed99/57469-vista-prospettica-1967>>.

⁹ A. Anselmi, *La maschera e il suolo*, in *Alessandro Anselmi. Piano superfice progetto*. 24 Ore Cultura, Milan, pp. 34-35.

¹⁰ cfr.: <<https://collezionearchitettura.maxxi.art/patrimonio/9f3a0979-e9f5-4242-98aa-10bacf3aa4d6/2-cimitero-comunale-parabita-le>> (documenti: 57408; 57444; 57466; 57467). Many members of the group later gave evidence of how the design action was summarised in the motto: "concrete, abstract, concrete".

¹¹ *Due progetti dello studio GRAU...*, op. cit.; p. 2.

¹² On these aspects, see: D. Pastore, "Il disegno di un nuovo paesaggio archeologico. Un'analisi grafico-proiettiva del cimitero comunale di Parabita", in EGA. *Expresión*



¹² Sutaliaspettivedi: D. Pastore, *Il disegno di un nuovo paesaggio archeologico. Un'analisi grafico-proiettiva del cimitero comunale di Parabita*, in «EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica», vol. 46, n. 23, Universitat Politècnica de València 2021, pp. 125-137.

¹³ Il noema-immagine capitollo diverrà protagonista assoluto nel disegno di un giardino approntato dagli stessi autori nel 1968 per un'area periferica di Parabita.

¹⁴ G.R.A.U. (A. Anselmi, G. De Sanctis-Ricciardone), *Astrazione determinata*, catalogo della mostra presso la galleria Il Girasole, Roma 1967; poi in: "G.R.A.U. – Crescita di una teoria" (1968), in *G.R.A.U. Isti mirant...*, op. cit., p. 9.

¹⁵ *Ibidem*. Sarà all'interno di una complessiva rilettura del Moderno che il magistero di Louis I. Kahn diverrà fondamentale nella riflessione del G.R.A.U.; cfr.: E. Barizza, M. Falsetti, *Roma e l'eredità di Louis I. Kahn*, Franco Angeli, Milano 2014.

¹⁶ "G.R.A.U. – Crescita di una teoria" (1964), in *G.R.A.U. Isti mirant...*, op. cit., p. 8.

¹⁷ Si pensi a quel principio estetico generale di *Ostran(n)enie* formulato nel 1917 da Viktor Šklovskij o al parallelo *Verfremdungseffekt* brechtiano. Nel proseguo degli anni «svolgere una critica analitica» e «accettare il portato linguistico del primo Movimento Moderno» divengono per Anselmi scelte inaggirabili per la cultura del progetto; cfr. A. Anselmi, *Il paesaggio dell'architettura*, in Fabrizio Rossi Prodi, *Atopia e memoria. La forma dei luoghi urbani*, Officina edizioni, Roma 1994; pp. 30-40.

¹⁸ P. Portoghesi, *Architetture del GRAU*, in «Controspazio», n. 1-2, gennaio-aprile 1979, pp. 2, 96.

¹⁹ Friedrich von Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente (1794-1818)*, bearbeitet von E. Behler, H. Eichner, Schöningh, München, Zürich 1988; vol. II, p. 107 (trad. it. e cura di M. Cometa, *Frammenti critici e poetici*, Einaudi, Torino 1998, p. 33).

²⁰ Vedi la riflessione 'tarda' di P. Portoghesi, *Sulle fertili ceneri dell'ideologia. I cimiteri di Alessandro Anselmi*, in «Lotus International», n. 38, 1983; pp. 18-19 e F. Moschini, *Alessandro Anselmi: archeologia del futuro*, in «Anfione Zeto», n. 4-5, 1990; pp. 86-94.

Gráfica Arquitectónica, vol. 46, n. 23, Universitat Politècnica de València 2021, pp. 125-137.

¹³ The noema-image capital would take on a central role in the design of a garden designed by the same authors in 1968 for a suburban area of Parabita.

¹⁴ G.R.A.U. (A. Anselmi, G. De Sanctis-Ricciardone), *Astrazione determinata*, catalogue of the exhibition at the Il Girasole gallery, Rome 1967; then in: "G.R.A.U. – Crescita di una teoria" (1968), in *G.R.A.U. Isti mirant...*, op. cit., p. 9.

¹⁵ *Ibidem*. The teachings of Louis I. Kahn will become fundamental in the reflection of the G.R.A.U. as part of an overall reinterpretation of the Modern; cf.: E. Barizza, M. Falsetti, *Roma e l'eredità di Louis I. Kahn*, Franco Angeli, Milano 2014.

¹⁶ "G.R.A.U. – Crescita di una teoria" (1964), in *G.R.A.U. Isti mirant...*, op. cit., p. 8.

¹⁷ Consider the general aesthetic principle of *Ostran(n)enie* formulated by Viktor Šklovskij in 1917, or Brecht's analogous *Verfremdungseffekt*. As the years went by, "conducting an analytical critique" and "accepting the linguistic import of the early Modern Movement" became for Anselmi unavoidable choices for the culture of the project; cf. A. Anselmi, *Il paesaggio dell'architettura*, in Fabrizio Rossi Prodi, *Atopia e memoria. La forma dei luoghi urbani*, Officina edizioni, Rome 1994; pp. 30-40.

¹⁸ P. Portoghesi, *Architetture del GRAU*, in *Controspazio*, n. 1-2, January-April 1979, pp. 2, 96.

¹⁹ Friedrich von Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente (1794-1818)*, bearbeitet von E. Behler, H. Eichner, Schöningh, München, Zürich 1988; vol. II, p. 107 (translated into Italian and edited by M. Cometa, *Frammenti critici e poetici*, Einaudi, Turin 1998, p. 33).

²⁰ See P. Portoghesi's 'late' reflection, *Sulle fertili ceneri dell'ideologia. I cimiteri di Alessandro Anselmi*, in *Lotus International*, n. 38, 1983; pp. 18-19 and F. Moschini, *Alessandro Anselmi: archeologia del futuro*, in *Anfione Zeto*, n. 4-5, 1990; pp. 86-94.





In 1981, Edoardo Gellner published the book *Architettura Anonima Ampezzana*, an overview of an 'unconventional' architecture that pursues with every means possible the achievement of all the life goals of its inhabitants and builders. The architect and urban planner, in charge of Cortina's Municipal Zoning Plan ahead of the 1956 Olympics, seeks the principles on which to base the construction of a new landscape through the observation of anonymous architecture.



L'architettura anonima ampezzana nello sguardo di Edoardo Gellner Anonymous Ampezzan architecture through the gaze of Edoardo Gellner

Claudia Cavallo

Nel 1981 Edoardo Gellner pubblica il libro *Architettura Anonima Ampezzana*, affresco di un'architettura 'spregiudicata' che persegue con ogni mezzo la realizzazione degli obiettivi di vita dei suoi abitanti e costruttori. Ma perché l'autore della colonia ENI a Borca di Cadore – considerata uno spartiacque nell'architettura alpina¹ – si dedica ad una ricerca sull'architettura senza architetti? Che cosa rappresenta per lui? Alcuni indizi sono depositati nelle sue fotografie, che offrono una traccia per ricostruire i fondamentali rapporti tra ricerche, piani e progetti.

Gellner si forma come arredatore e grafico nei grandi orizzonti del Quarnero, e inizia il suo periplo da Vienna e Venezia, dove diventa architetto in anni di cruciali cambiamenti. Nel 1938 la conca ampezzana gli appare dall'alto durante una traversata dolomitica e, nel giro di pochi anni, vi stabilisce il suo studio, con l'infittirsi degli incarichi legati a un circuito internazionale di albergatori: sale da ballo, pasticcerie, negozi e alberghi pubblicati da Bruno Zevi come esempio di una cultura architettonica capace di rispondere al falso 'rustico'² senza ricorrere agli stilemi di una modernità atopica.

Proprio la sua estraneità lo spinge a cercare di comprendere la 'natura' del luogo in cui lavora³, per una intima necessità morale che diventa ancora più urgente quando, nel 1949, viene incaricato della redazione del piano regolatore di Cortina d'Ampezzo, in vista delle Olimpiadi invernali del 1956. In un crinale di tempo che vede l'esplosione del turismo di montagna e il rapido tramonto del mondo rurale, Gellner riflette sul futuro del paesaggio ampezzano a fronte dello sviluppo edilizio eccezionale, destinato a intensificarsi con le sue inconciliabili contraddizioni:

In 1981, Edoardo Gellner published the book *Architettura Anonima Ampezzana*, an overview of an 'unconventional' architecture that pursues with every means possible the achievement of all the life goals of its inhabitants and builders. But why did the architect who designed the ENI colony in Borca di Cadore – considered a watershed in Alpine architecture¹ – embark on a research concerning architecture without architects? What did it represent for him?

Gellner honed his skills as a decorator, interior and graphic designer in the region of Kvarner, beginning his journey in Vienna and Venice, where he became an architect during years of great transformations. He discovered the valley of Ampezzo from above in 1938 during a crossing of the Dolomites, and within a few years he had established himself there, following a series of commissions from an international circuit of inn-keepers: ballrooms, bakeries, stores, and hotels hailed by Bruno Zevi as examples of an architectural culture capable of responding to the false 'rustic'² without resorting to the stylistic trappings of an atopic modernity. It was this condition as an outsider that led him to seek to understand the 'nature' of the place in which he worked³, as a result of an intimate moral necessity that became even more urgent when, in 1949, he was commissioned to draw up the Zoning Plan for Cortina d'Ampezzo, ahead of the 1956 Winter Olympics. In a period that witnessed the explosion of mountain-related tourism and the rapid decline of the rural world, Gellner reflects on the future of the landscape of Ampezzo as it faced an excessive building development, which was bound to intensify, carrying with it its irreconcilable contradictions: the appeal of a landscape that becomes an object of desire while being simultaneously aggressed



Tutti i materiali iconografici sono frutto di una ricerca svolta sul Fondo Gellner, presso l'Archivio Progetti luav. Le fotografie che accompagnano il testo sono tutte di Edoardo Gellner, scattate tra il 1957 e il 1962.

pp. 152-153

Nodo del sistema costruttivo a 'crosera'

Edificio a cellula unica (brite)

p. 154

Le 'viles' Mortisa e Col sullo sfondo della Tofana di Rozes

Piano Regolatore di Cortina d'Ampezzo, Relazione illustrativa, seconda stesura, 1950-57: planivolumetrico della frazione di Lacedel, scala 1:1000

Disegni di studio delle frazioni di Lacedel e Chiave:

a sinistra (Lacedel) sono evidenziati in nero gli ambienti primigeni della casa

pp. 156-157

Cadin di Sotto, vista da Cadin di Sopra

p. 158

Casa 'Nito-Lete' a Manaigo

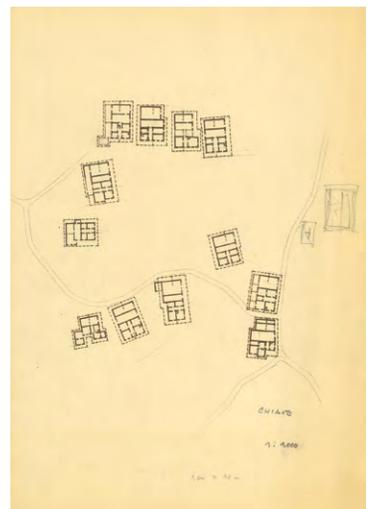
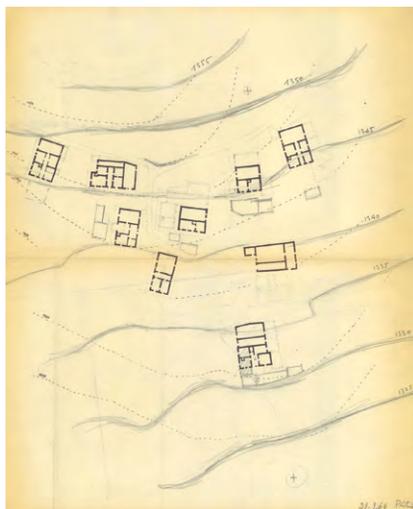
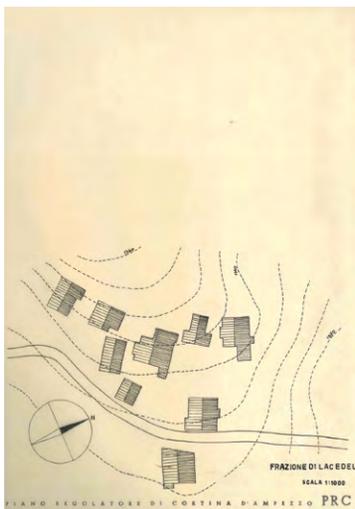
Piante e sezione della Casa 'Nito-Lete'

pp. 160-161

'Arfa' per essiccare le fave sul lato settentrionale della casa,

Finestra strombata che permette l'affaccio dalla stanza del fuoco,

Casa "Michielli Buranona" a Mortisa, Casa "del Sgneco" a Meleres



l'attrazione per un paesaggio che diventa oggetto del desiderio e la sua contemporanea aggressione con le grandi costruzioni funzionali al turismo d'élite e l'esibizionismo delle seconde case (una questione controversa che si rinnova per Milano-Cortina 2026). Ma poiché «il turismo trasforma la modesta economia agricola, a stento sufficiente alle esigenze della popolazione, in una florida economia»⁴, l'obiettivo del piano è «proteggere il paesaggio»⁵ nell'ipotesi di un raddoppio dei volumi.

Secondo Giorgio Agamben la lacerazione che interessa l'arte, a partire dallo scollamento moderno fra cultura e produzione artistica, si è estesa alla percezione del paesaggio, e «ci sembra naturale parlare oggi di una *conservazione del paesaggio* come si parla della conservazione dell'opera d'arte», perché «l'incapacità di inserirsi nel paesaggio senza deturparlo e il desiderio di purificarlo da quest'inserimento non sono che il dritto e il rovescio di una stessa medaglia»⁶. Gellner cerca di ricomporre questa dualità risalendo al 'grado zero' dell'architettura. In un paesaggio essenzialmente rurale, che trae «il suo ben preciso carattere da quelle forme di insediamenti umani che sono dette di architettura spontanea»⁷, egli cerca l'«ordine segreto»⁸ di un equilibrato rapporto fra uomo e Natura, su cui fondare la costruzione di un nuovo paesaggio.

Le aggregazioni spontanee (*viles*) cadenzate dal necessario spazio inedito della *tæla* – una fitta tessitura di orti, coltivi e spazi incolti – presentificavano allora una «immagine antichissima»⁹, immortalata negli scatti di Gellner, che ancora oggi appare, per frammenti, a chi sale alle frazioni di Mortisa e Col: circa dieci case rurali e una chiesa si disponevano vicine, senza toccarsi, sfruttando la pendenza e l'esposizione in rapporto allo spazio della coltivazione e del pascolo, per assicurare a ogni casa il sole e il vento per l'essiccazione, il controllo dei rispettivi terreni, l'ingresso libero sul retro per il carro. Guardando alle forme dell'insediamento spontaneo nella conca ampezzana, propone ampie fasce ineditabili (o «cunei verdi») poste a rimarcare l'identità dei singoli nuclei, per conservare una grammatica propria del luogo, scritta nella ritmica alternanza fra costruzioni e grandi spazi vuoti. Concentra i volumi nel nucleo già densamente edificato di Cortina, con le grandi costruzioni che ne scolpiscono un nuovo carattere urbano, per evitare la disseminazione di case sparse, e per consolidare la dialettica fra il centro e le frazioni alte, che lo circondano come una costellazione. Infine, per le contenute espansioni edilizie, affida un valore esemplificativo ai disegni delle *viles* ampezzane attraverso i planivolumetrici di Grignes e Lacedel, e i dettagliati profili in alzato di Chiave, Col, Mortisa, Lacedel, Val e Cadin. Disegni allegati alla relazione con l'obiettivo di illustrare caratteri, proporzioni e rapporti fra gli edifici, che non intende normare rigidamente.

Oltre il piano – fortemente ostacolato e mai adottato – Gellner prosegue il 'grande cantiere' di ricerche sull'architettura anonima al di fuori di qualsiasi incarico. Nel 1957, con l'acquisto della nuova Hasselblad, inizia le campagne fotografiche per «una sistematica ricerca sul paesaggio rurale storico»¹⁰ che da Cortina si allarga progressivamente alla montagna veneta e ancora, con esempi selezionati, fino alla Puglia, sempre in cerca delle «singolarità fisionomiche che differenziano un paesaggio edificato dall'altro»¹¹.

Il suo ritratto del paesaggio ampezzano racconta la compenetrazione di architettura e ambiente naturale attraverso i molteplici ritorni nelle diverse stagioni e il continuo salto di scala dalle forme dell'insediamento agli elementi della costruzione. Le antiche *viles* sono inscindibili da monti, boschi, torrenti e pieghe del terreno: negli scatti dall'alto le coperture entrano fra

through the building of large functional structures for elite tourism and showy holiday homes (a controversial issue that is back in the forefront in view of the Milan-Cortina 2026 Winter Olympics). Yet since "tourism transforms the modest agricultural economy, barely sufficient for the needs of the population, into a thriving economy"⁴, the plan's goal is to "protect the landscape"⁵ while doubling the volume of built structures.

According to Giorgio Agamben, the rupture which affects art, beginning with the modern disjunction between culture and art production, has extended to the perception of the landscape, and thus "it seems natural for us to speak today of a preservation of the landscape as we speak of the preservation of a work of art", because "this inability to fit into the landscape without disfiguring it and the desire to purify it from this insertion are but the two sides of the same coin"⁶. Gellner tries to re-establish this duality by going back to the 'degree zero' of architecture. In an essentially rural landscape, which draws "its very specific character from those forms of human settlement that are known as spontaneous architecture"⁷, he seeks the "secret order"⁸ of a balanced relationship between man and Nature, on which to base the construction of a new landscape.

The spontaneous aggregations (*viles*) rhythmized by the unbuilt space of the *tæla* – a dense pattern of gardens, fields, and uncultivated spaces – actualise a "very ancient image"⁹ which still appears, fragmented, to those who reach the hamlets of Mortisa and Col: about ten rural houses and a church clumped together, yet separate, using the slope and solar exposure to ensure that each house has enough sun and wind for drying, control of their respective lands, and an access for the cart at the rear. Considering the forms of spontaneous settlements in the valley, Gellner proposes maintaining large unbuilt strips (or "green belts") so as to mark the identity of the various settlements, and to preserve a grammar specific to the place, in rhythmic alternation between buildings and large empty spaces. The Zoning Plan (together with the detailed plan for the centre and the landscape plan), emphasises the dialectics between the centre of Cortina and the villages at the base of the Dolomite crags, which surround it like a constellation: it concentrates buildings in the already densely developed valley core, with large buildings shaping a new urban character, thus avoiding the presence of scattered houses. Finally, for the building expansions, it emphasises the illustrative importance of the Ampezzo *viles* using the plane and volume representations of Grignes and Lacedel, along with the detailed elevation profiles of Chiave, Col, Mortisa, Lacedel, Val, and Cadin. Drawings are annexed to the report for illustrating features, proportions and relationships between buildings which, however, are not rigidly regulated.

Beyond the plan – strongly opposed and never adopted – and independently of any commission, Gellner continued the 'great worksite' of research on anonymous architecture: he measures dimensions and distances between dwellings, records their shapes, the distribution of elevations in relation to the morphology of the terrain, strategies of accretion, while also investigating the workmanship involved in individual architectural elements, down to the joints of a variety of timber construction techniques. In 1957, having acquired a new Hasselblad camera, he began a series of photographic campaigns to carry out "a systematic research of the historical rural landscape"¹⁰ that extends from Cortina toward the Venetian mountains and further yet, with selected examples, as far as Apulia, always in search of the "physiognomic peculiarities that make a built landscape different from another"¹¹.

His depiction of the Ampezzo landscape relates the interpenetration of architecture and natural environment through numerous visits during the various seasons of the year and a continuous



le tessiture dei prati fittamente lavorati e, viceversa, con lo sfondo delle crode, «sono proprio queste costruzioni sorte ai piedi della montagna che ci danno l'esatto metro per la intuizione della grandiosità delle cime»¹². La casa rurale assume un ruolo iconico, su fondi rocciosi o grandi prati, e l'enigmatico *brite* – struttura monocellulare che costituiva l'elemento 'pioniere' nella colonizzazione dei pascoli alti – è ritratto come un personaggio senza tempo sul fondo di un cielo mutevole.

Gellner non cerca quella identità dell'architettura alpina che interessa Cerghini, ma la singolare «essenza fisionomica dell'ambiente costruito ampezzano»¹³ capace di guidare l'inserimento dell'architettura nel paesaggio. Lo sguardo appassionato che getta sull'architettura anonima è uno sguardo da progettista, affine a quello di Pagano nel riconoscimento di una bellezza determinata dall'aderenza delle forme alle necessità della vita, che però sposta l'enfasi sulla casa rurale intesa come elemento di costruzione di un preciso paesaggio. Denota una sensibilità rivolta alle forme dell'insediamento e ai rapporti fra spazi interni ed esterni espressa, negli stessi anni, dalla mostra dell'architettura spontanea alla IX Triennale di Milano curata da De Carlo, Samonà e Cerutti, nell'intento di cogliere un insegnamento non letterale per il progetto delle nuove città.

Nel suo volume, frutto di trent'anni di riflessioni, disegni e

leap in scale from the forms of the settlement to the elements of the construction. The ancient *viles* are inseparable from the mountains, woods, streams and folds in the terrain: in the shots from above, the roofs fit between the textures of the heavily worked fields and, conversely, with the backdrop of the crags, "it is precisely these constructions that have emerged at the foot of the mountain that give us the precise measure for grasping the grandeur of the peaks"¹². The rural house takes on an iconic role, against a rocky backdrop or vast prairies, and the enigmatic *brite* – a single-cell structure that constituted the 'pioneering' element in the colonisation of the high pastures – is depicted as a timeless figure set against a variable sky.

Unlike Cerghini, Gellner is not in search of that identity of Alpine architecture, but rather of the singular "physiognomic essence of the Ampezzan built environment"¹³, which can guide the insertion of architecture into the landscape. His passionate gaze on the anonymous architecture is a designer's gaze, similar to Pagano's in the recognition of a beauty that is determined by the adherence of forms to the necessities of life. Something which also shifts the emphasis on the rural house understood as an element of construction belonging to a specific landscape. This denotes a sensibility towards settlement forms and the relationships between interior and exterior spaces expressed at the time by the exhibition

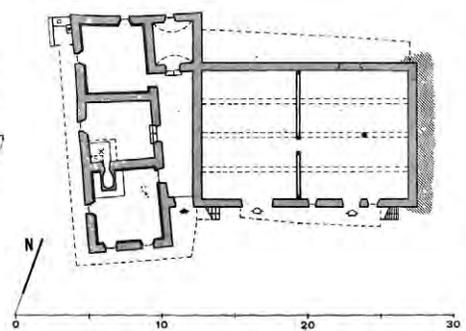
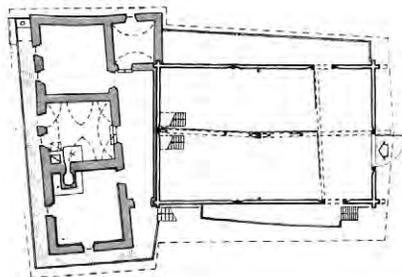
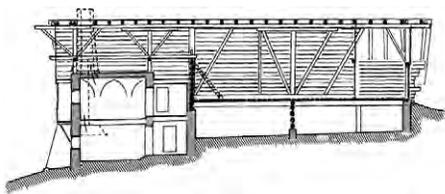


fotografie, Gellner decostruisce la narrazione della civiltà rurale ancorata a un modello semplificato di casa "tipica"¹⁴ e afferma che «un tipo ampezzano di casa rurale non esiste»¹⁵. Un'affermazione polemica, diretta alla ricezione superficiale del tipo che ha prodotto il paesaggio ripetitivo delle seconde case, per «ricchi turisti che amano rifugiarsi in casette falso-rurali [...] standardizzate»¹⁶. Più che negare l'esistenza di un tipo nella costruzione del paesaggio ampezzano, egli sostiene che gli elementi di generalità rinvenibili nel tipo 'unitario' – la cui caratteristica notevole è l'accostamento longitudinale di casa e fienile sotto lo stesso tetto – si estendono a un'area della montagna veneta molto più vasta. I cinquantadue esempi di case rurali rilevate e comparate per costanti e variazioni – nell'assemblaggio fra abitazione e rustico, nella disposizione dei fuochi e nell'accrescimento delle unità familiari –, sfuggono invece ad ogni tentativo di individuare un canone, soprattutto nelle costruzioni più antiche, mostrando l'inesauribile ricchezza di soluzioni prodotte in risposta allo stesso problema dell'abitare da una civiltà rurale egualitaria, di *consortes* (pari), ma non per questo omologante.

Ne emerge il profilo di «un'edilizia decisamente eterogenea»¹⁷ nella quale è possibile riconoscere alcuni «caratteri originari»¹⁸ che riguardano gli elementi architettonici nella loro forma

on spontaneous architecture at the IX Milan Triennale curated by De Carlo, Samonà and Cerutti, with the intention of learning a non-literal lesson useful for the design of new cities.

In his book, which was the result of 30 years of reflections, drawings and photographs, Gellner deconstructs the narrative of a rural civilisation anchored in a simplified model of the 'typical' house¹⁴ and affirms that "an Ampezzo type of rural house does not exist"¹⁵. A controversial statement directed at the superficial understanding of type that has produced the repetitive landscape of holiday homes, for "a clientele of wealthy tourists who like to hide out in standardised [...] faux-rural cottages"¹⁶. He does not deny the existence of a 'type' in the construction of the Ampezzan landscape, but he does argue that the common elements found in the 'unitary' type – whose most notable feature is the longitudinal juxtaposition of house and barn under the same roof – extend to a much vaster area of the Venetian mountains. The Ampezzan rural house, which he studied rigorously to identify constants and variations in the arrangement between the dwelling and rustic elements, in the placement of hearths and in the growth of family units, through the comparison of 52 surveyed examples, eludes any attempt to identify a canon, especially in the oldest constructions, thus demonstrating the inexhaustible wealth of solutions produced in response to the problems of living by a rural civilisation that is

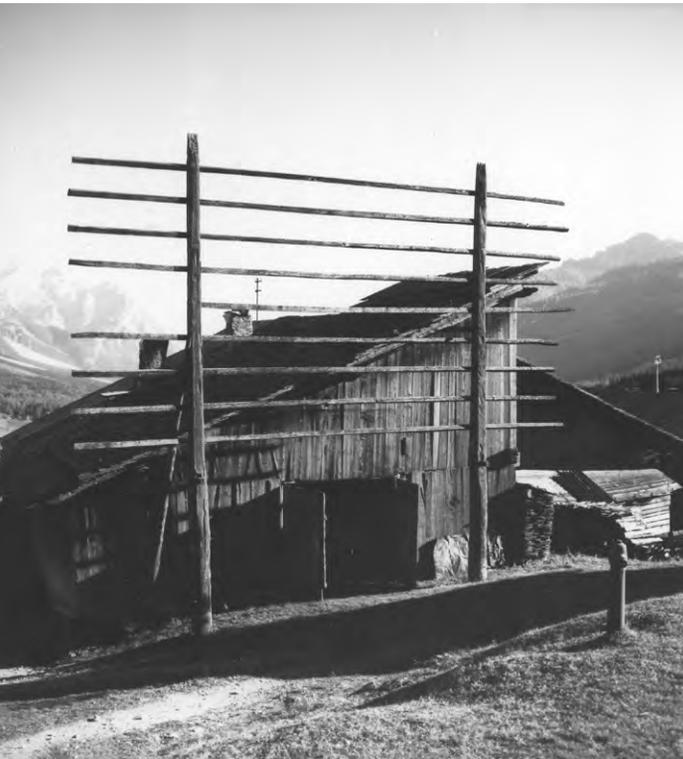


archetipica. Il tetto è la «*pars pro toto*»¹⁹ che definisce la fisionomia della casa nel paesaggio, con due falde di modesta pendenza che si estendono per coprire anche il fienile, andando a comporre grandi figure allungate che arrivano ai 2500 mc nelle case monofamiliari e 4500 mc nelle case multifamiliari. La stanza del fuoco, nella forma del *fogher* o del *larin*, spesso accoppiati, costituisce la «prima pietra»²⁰ attorno a cui cresce la casa. L'ambiente intimo e protetto, con piccole aperture strombate, compone il 'cuore' lapideo dell'abitazione assieme allo spazio della *loza* (androne) che ne distribuisce gli ambienti e culmina nella scala. L'alternanza fra mura in pietra intonacate a calce e manti argentei di larice al naturale racconta all'esterno il passaggio dall'abitazione al fienile. Il legno si estende poi alla struttura dell'intera copertura, negli avancorpi sospesi e in alcune presenze complementari alla casa rurale, come i recinti degli orti e le *arfe* (strutture a graticcio per essiccare le fave) che si stagliano libere accanto alla casa nel punto più ventilato, del tutto simili alle strutture del *piol* (ballatoio). Il sistema costruttivo ligneo del fienile può essere a 'castello', a 'ritti e panconi', oppure a *crosera*. Quest'ultimo, più complesso da realizzare, ma più economico nel dispendio di materiale, costituisce per Gellner il «simbolo dell'architettura anonima ampezzana»²¹, scelto per la copertina del libro. Ma oltre i caratteri ricorrenti ogni frazione e ogni singola costruzione è marcata da una sua individualità che è posta al centro della narrazione attraverso rilievi e fotografie, accompagnati da lunghe didascalie in cui traspare lo sguardo dell'architetto, allo stesso tempo critico e operativo. Affascinato dal tipo bifamiliare con frontone sfalsato «per lo spregiudicato taglio architettonico generato da un tetto ad unico spiovente sul corpo avanzante»²², Gellner privilegia «con intenzione»²³ la rappresentazione delle variazioni rispetto a un «originario organismo bloccato, rigidamente standardizzato»²⁴ che rivelano l'espressività inconsapevole del costruttore ampezzano. Attraverso lo studio attento della casa rurale, più che la permanenza di una struttura immutabile attraverso i secoli, gli interessa affermare l'enorme varietà di forme che può esistere all'interno di uno stesso tipo, nella dialettica fra caratteri originari e aspetti dinamici insiti nella tradizione. La pubblicazione suggerisce l'esistenza di uno spirito del luogo che si manifesta nella grammatica schietta delle bucaure, nel «dinamismo» delle coperture e degli oggetti lignei, nella «potenza volumetrica»²⁵ degli enormi fabbricati generati dall'accostamento di casa e fienile. Questi caratteri erano già intuiti nei progetti che Gellner elabora per Cortina negli anni '50 dove il tetto assume un fondamentale ruolo espressivo con oggetti arditi e ombre profonde, la dialettica fra parti murarie e avancorpi leggeri diventa il motivo per la soluzione di terrazze o protuberanze e il radicamento al suolo è affidato a setti e pilastri scultorei. Ancora prima, nel progetto della Casa Menardi (1946-48), l'autore guarda alla casa rurale senza che nessun elemento vi appaia ripetuto letteralmente, attraverso il rapporto con il grande prato, l'orientamento della copertura secondo le antiche regole del displuvio e l'alternanza fra muratura e manto ligneo, per suggerire l'apparizione di una casa «'cresciuta' spontaneamente come tante altre vecchie case di Cortina»²⁶. Anche all'interno, la *loza* ombrosa che distribuisce gli ambienti della casa tradizionale viene reinterpretata come spazio di vita comune che si espande, dilatandosi sia in orizzontale che in verticale, e attraverso il volume dall'ingresso su strada al paesaggio aperto. La scala si sposta al centro e si avvolge attorno al nucleo del 'fuoco' per aprire uno sguardo dinamico dalla copertura al pavimento in 'zocchi' di larice del piano terra. Le travi accoppiate della copertura, sostenute all'esterno da esili e levigati pilastri,

egalitarian, of consortes (peers), yet not homogenising. What emerges is "a decidedly heterogeneous architecture"¹⁷, where it is possible to recognise some "original features"¹⁸ related to the architectural elements in their archetypal form. The roof is the "*pars pro toto*"¹⁹ which determines the physiognomy of the house within the landscape, with two pitches with a slight inclination that extend parallel to the slope to cover the barn as well, resulting in elongated volumes that, while not exceeding three stories, attain as much as 2500 cubic metres in the case of single-family houses and 4500 cubic meters in multi-family houses. The hearth room, in the form of the *fogher* or *larin*, often found together, constitutes the 'cornerstone'²⁰ around which the house develops. The intimate and protected hearth room, which has small splayed openings, is the stone 'heart' of the dwelling, together with the *loza* (entrance hall) that distributes the rooms and terminates in the staircase. The alternation between lime-plastered stone walls and silvery coats of natural larch signals from the outside the transition from dwelling to barn. The timber extends to the entire roof, in the outcrops and in some additional features of the rural house, such as the fence of the vegetable garden and the *arfe* (wooden structures with horizontal slats for drying broad beans) that stand adjacent to the house at the most ventilated point and are quite similar to the structure of the *piol* (balcony). The timber construction system for the barn can be of three different types: '*a castello*', '*a ritti e panconi*', or '*a crosera*'. The latter, more difficult to build but more economical in terms of materials, represents for Gellner the "symbol of anonymous Ampezzan architecture"²¹, and thus was chosen for the cover of his book.

However, beyond the recurring characters, each hamlet and individual building is marked by its own individual traits, and this peculiarity is placed at the centre of the narrative through surveys and photographs, accompanied by lengthy explanations in which the architect's gaze, both critical and operative, is clearly revealed. Fascinated by the semi-detached type with an offset gable, "the uninhibited architectural break generated by a single-pitched roof over the protruding body"²², Gellner "intentionally"²³ prioritises the representation of variations from an "original, rigidly standardised organism"²⁴. These variations reveal the unconscious expressiveness of the Ampezzan builder. His careful study of the rural house reveals his interest not so much in the continuous presence of an unchanging structure through the centuries, but rather in the enormous variety of forms that can exist within a single type, in the dialectic relationship between original features and dynamic aspects inherent to tradition.

The book suggests the existence of a spirit of place that manifests itself in the straightforward grammar of the openings, in the "dynamism" of the timber roofs and overhangs, and in the "volumetric power"²⁵ of the large buildings which result from the juxtaposition of the house and the barn. These features were already intimated in the plans Gellner drew up for Cortina in the Fifties, in which the roof takes on a fundamental expressive role with bold overhangs and deep shadows, the dialectic between masonry parts and light outcrops becomes the motif for the solution of terraces or ledges, and the anchoring to the ground is entrusted to partitions and pillars. Earlier yet, in the design of the Menardi House (1946-48), the architect referred to the rural house without any element appearing to be literally repeated, through the relationship with the large lawn, the orientation of the roof according to the ancient rules of the watershed, and the alternation between masonry and timber cladding, to suggest the appearance of a house that has "'grown' spontaneously, like so many other old houses in Cortina"²⁶. Also in the interior, the shaded *loza* that distributes the rooms of the traditional house is re-interpreted as a communal living space that



compongono un sintagma affascinante, consapevole dell'architettura orientale filtrata da Wright e, allo stesso tempo, inserito nella tradizione locale. Anche nel Palazzo Telve, nel Motel Agip o nella Casa Giavi, Gellner compone calibrate ibridazioni con le tecniche, gli elementi, le tessiture e le figure dell'architettura rurale che mostrano il senso più profondo delle sue ricerche. La lettura incrociata di fotografie, ricerche ed esperienze progettuali mostra un complesso e articolato progetto di paesaggio che supera un'idea superficiale di conservazione, basata sulla reiterazione di elementi architettonici 'canonici' e tessiture, per affermare un eterno divenire radicato nel luogo. L'affondo verticale dal paesaggio all'insediamento, alla casa, all'oggetto d'uso accomuna la ricerca di Gellner a quella che Rossi, Consolascio e Bosshard hanno condotto negli anni '70 su *La costruzione del territorio nel Cantone Ticino* per lo sconfinato lavoro di comprensione che, spaziando dalla raccolta di piante catastali e immagini d'epoca, dai rilievi tipologici agli abachi di confronto e classificazione degli edifici «intende assumere i tratti di un 'progetto potenziale', indispensabile strumento per una salvaguardia consapevole e per l'attivazione di una reale dinamica del territorio»²⁷. Sarà infatti possibile proteggere un paesaggio soltanto addentrandosi nella profonda comprensione degli archetipi su cui dialetticamente e sempre diversamente si ri-fonda l'abitare nel luogo. Non si può cristallizzare un patrimonio che ha il suo valore nel rispecchiamento della vita e quindi nella continua mutazione. Si può invece tornare 'dentro' il paesaggio per comprendere quella medesima *ratio* che conduce a ottenere risultati sempre diversi. E celebrare così l'esistenza di un edificio in una irripetibile congiunzione degli eventi e in uno specifico punto del cosmo.

expands both horizontally and vertically, traversing the house from the entrance from the street to the open landscape. The staircase is relocated to the centre and envelops the core of the 'hearth', thus generating a dynamic view from the roof to the larch 'zocchi' paving of the ground floor.

The cross-reading of Edoardo Gellner's research and projects reveals a complex and well-articulated landscape design that transcends a superficial idea of preservation based on the repetition of 'canonical' architectural elements, affirming an eternal process of becoming that is aware of the specificities of place, with a specific sensibility toward the insertion of architecture into the landscape. The vertical exploration from the landscape to settlement, to the house, to objects of everyday use, links Gellner's research to that conducted by Rossi, Consolascio and Bosshard in the Seventies in *La costruzione del territorio nel Cantone Ticino*. Their extensive inquiry, ranging from collecting cadastral maps and period images to typological surveys and comparative classification of buildings, "intends to take on the features of a 'potential project', an indispensable tool for a conscious safeguarding of the territory and for the activation of a real dynamic process within it"²⁷. In fact, it is only possible to protect a landscape through a deep understanding of the archetypes on which inhabiting the place is dialectically, and always differently re-founded.

One cannot crystallise a heritage whose value lies in its mirroring of life, and is therefore in constant transformation. It is possible, instead, to return 'inside' the landscape and understand the same reasoning that leads to achieve results that are always different. And thus celebrate the existence of a building in an unrepeatable concurrence of events in a specific point in the cosmos.

Translation by Luis Gatt



¹ F. Achleitner, *Architettura alpina prima e dopo Edoardo Gellner*, in C.M. Fingerle, *Neues Bauen in den Alpen*, Birkhauser, Berlino 1999, pp. 200-234.

² B. Zevi, *Un architetto colto. Edoardo Gellner*, in «Metron», n. 39, 1950, pp. 14-41.

³ Cf. E. Gellner, *Dal Monte Maggiore all'Antelao. Esperienze del costruire in montagna negli appunti autobiografici di un architetto*, in «Liburnia», v. XXXIII, Cortina 1972.

⁴ E. Gellner, *Conclusioni e proposte*, in Piano regolatore di Cortina d'Ampezzo, Relazione illustrativa, seconda stesura, 1956-57. Archivio Progetti luav, Fondo Gellner.

⁵ *Ibid.*

⁶ G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 2022 (ed. orig. 1970), p. 65.

⁷ *Ibid.*

⁸ E. Gellner, *L'architettura spontanea*, in «Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale», Atti del VI Convegno Nazionale di Urbanistica (Lucca, 9-11 novembre 1957), INU, Roma 1958, pp. 450-451.

⁹ E. Gellner, *Architettura anonima ampezzana*, Franco Muzzio Editore, Padova 1981, p. 219.

¹⁰ E. Gellner, *Quasi un diario: appunti autobiografici di un architetto*, a cura di M. Merlo, Gangemi, Roma 2008, p. 87.

¹¹ *Ivi*, p. 129

¹² E. Gellner, *L'architettura spontanea*, cit., p. 451.

¹³ E. Gellner, *Architettura anonima ampezzana*, cit., p. 85.

¹⁴ Una narrazione che trovava supporto negli antecedenti studi sulla casa ampezzana condotti da Gustav Bancalari e Aristide Baragiola.

¹⁵ E. Gellner, *Architettura anonima ampezzana*, cit., p. 53

¹⁶ B. Zevi, *Un architetto colto. Edoardo Gellner*, cit., p. 15.

¹⁷ E. Gellner, *Architettura anonima ampezzana*, cit., p. 53.

¹⁸ *Ivi*, p. 50.

¹⁹ *Ivi*, p. 74.

²⁰ *Ivi*, p. 59.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ivi*, p. 21.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ivi*, p. 146.

²⁶ E. Gellner, *Casa Menardi. Appunti per la presentazione del progetto*, Archivio Progetti luav, Fondo Gellner.

²⁷ A. Pireddu, *L'abbandono come destino. Le valli del Cantone Ticino negli studi di Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Max Bosshard*, in M.G. Eccheli, C. Cavallo (eds.), *Il progetto nei borghi abbandonati*, Firenze University Press, Firenze 2022, p. 30.

¹ F. Achleitner, "Architettura alpina prima e dopo Edoardo Gellner", in C.M. Fingerle, *Neues Bauen in den Alpen*, Birkhauser, Berlin 1999, pp. 200-234.

² B. Zevi, "Un architetto colto. Edoardo Gellner", in *Metron*, n. 39, 1950, pp. 14-41.

³ Cf. E. Gellner, "Dal Monte Maggiore all'Antelao. Esperienze del costruire in montagna negli appunti autobiografici di un architetto", in *Liburnia*, v. XXXIII, Cortina 1972.

⁴ E. Gellner, *Conclusioni e proposte*, in Piano regolatore di Cortina d'Ampezzo, Relazione illustrativa, seconda stesura, 1956-57. Archivio Progetti luav, Fondo Gellner.

⁵ *Ibid.*

⁶ G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 2022 (originally published in 1970), p. 65.

⁷ *Ibid.*

⁸ E. Gellner, "L'architettura spontanea", in *Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*, Atti del VI Convegno Nazionale di Urbanistica (Lucca, 9-11 November 1957), INU, Roma 1958, pp. 450-451.

⁹ E. Gellner, *Architettura anonima ampezzana*, Franco Muzzio Editore, Padova 1981, p. 219.

¹⁰ E. Gellner, *Quasi un diario: appunti autobiografici di un architetto*, M. Merlo (ed.), Gangemi, Roma 2008, p. 87.

¹¹ *Ibid.*, p. 129

¹² E. Gellner, "L'architettura spontanea", cit., p. 451.

¹³ E. Gellner, *Architettura anonima ampezzana*, cit., p. 85.

¹⁴ A narrative supported by earlier studies on the Ampezzan house conducted by Gustav Bancalari and Aristide Baragiola.

¹⁵ E. Gellner, *Architettura anonima ampezzana*, cit., p. 53

¹⁶ B. Zevi, "Un architetto colto. Edoardo Gellner", p. 15.

¹⁷ E. Gellner, *Architettura anonima ampezzana*, cit., p. 53.

¹⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹⁹ *Ibid.*, p. 74.

²⁰ *Ibid.*, p. 59.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 21.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 146.

²⁶ E. Gellner, *Casa Menardi. Appunti per la presentazione del progetto*, Archivio Progetti luav, Fondo Gellner.

²⁷ A. Pireddu, "L'abbandono come destino. Le valli del Cantone Ticino negli studi di Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Max Bosshard", in M.G. Eccheli, C. Cavallo (eds.), *Il progetto nei borghi abbandonati*, Firenze University Press, Florence 2022, p. 30.

The Alte Pinakothek confirms the idea of the deferred and collective aspect of architectural works, and shows how their existence is never the result of a single subject and a specific time. Its exemplary nature lies, first and foremost, in the way in which such deferred temporalities and multiple authorships have succeeded in “keeping the building alive”, under the sign of the continuity of the founding features of the project.

Hans Döllgast

Ricostruzione della Alte Pinakothek, Monaco, Germania Reconstruction of the Alte Pinakothek, Munich, Germany

Antonio Acocella

Nei primi anni dell'Ottocento, la città di Monaco assurge a importante centro europeo, promuovendo la realizzazione di edifici pubblici ancor oggi tra i più rappresentativi all'interno del suo tessuto urbano. La Pinacoteca Antica (1826-1836)¹, nella concezione originaria di Leo von Klenze, è strutturata secondo principi classici di assialità e simmetria, ma risulta innovativa per la sua organizzazione planimetrica modulare, così come teorizzata da Jean-Nicolas-Louis Durand nel *Précis des leçons d'architecture*. La fabbrica presenta un ordinamento volumetrico longitudinale, articolandosi attraverso un corpo principale di circa 130 metri serrato alle estremità da due ali perpendicolari. I partiti architettonici di facciata, costruiti in laterizio e pietra arenaria, sono testimonianze significative della cifra stilistica di von Klenze, che utilizza i modelli classici e rinascimentali come punto di avvio per svolgere, in forma personale, l'espressione del suo linguaggio monumentale².

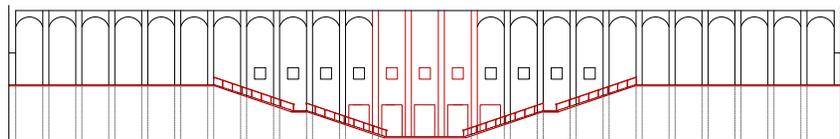
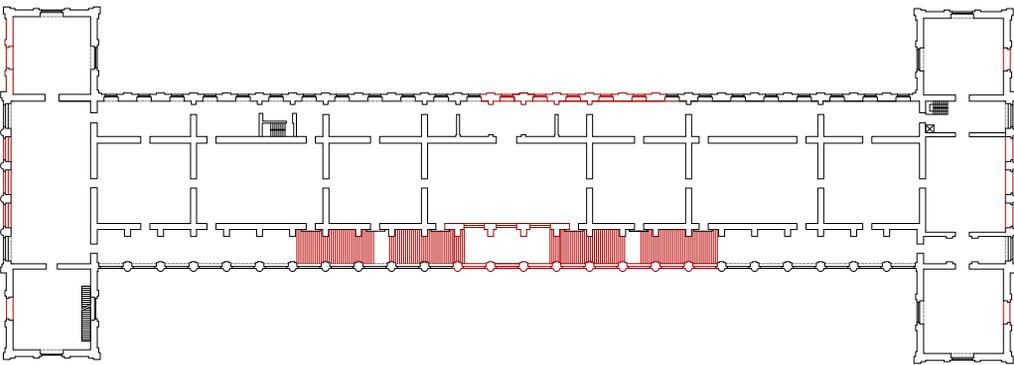
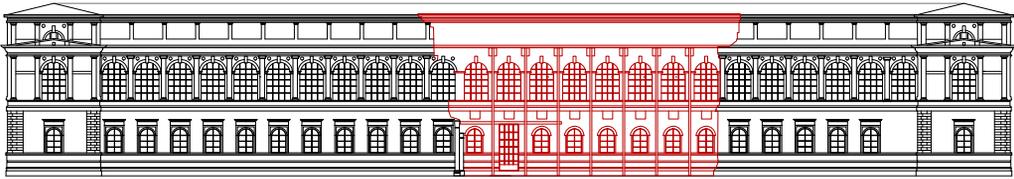
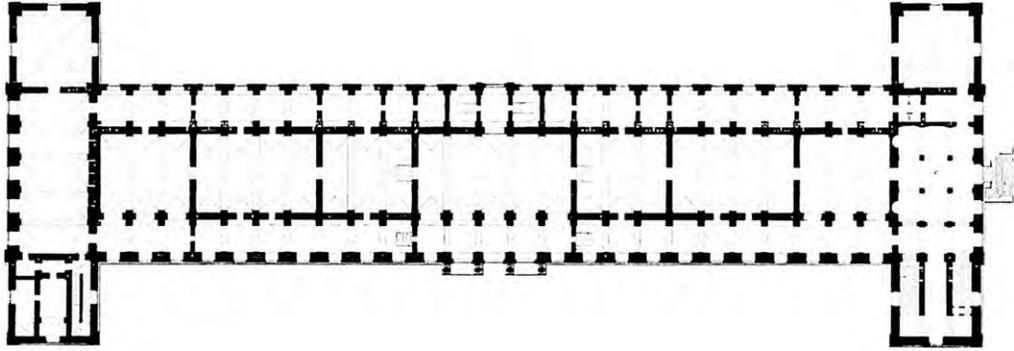
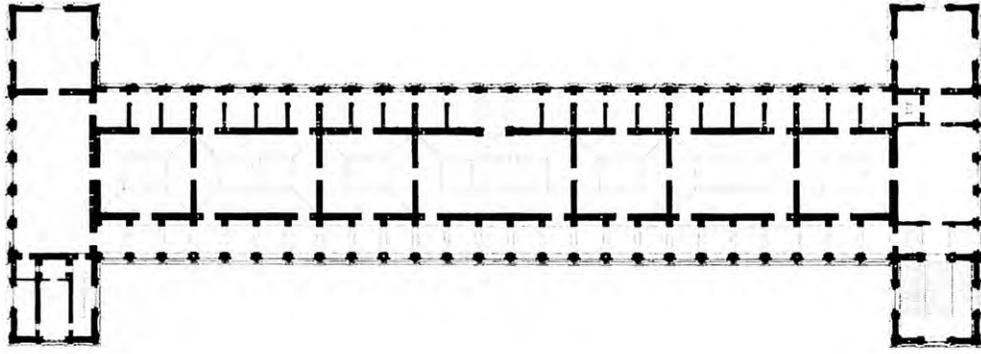
Nella fase finale della seconda guerra mondiale, la fabbrica vonklenziana viene devastata dai raid aerei che la colpiscono severamente a fine 1944 e inizio 1945, in particolar modo in corrispondenza del prospetto meridionale, drammaticamente squarciato in mezz'aria, con la perdita di circa nove campate per tutta l'altezza dell'edificio. Ai danni provocati dagli attacchi aerei, si aggiungono quelli dovuti alla negligenza della fase postbellica, quando i piazzali antistanti alle lunghe facciate della fabbrica diventano accumulo di macerie. Alla discussione sul destino della Pinacoteca Antica partecipa sin dagli esordi Hans Döllgast, architetto bavarese e professore alla Technische Universität München. Le posizioni espresse in favore della

In the early 19th century Munich rose to prominence as an important European city, promoting the construction of public buildings which still stand out today within its urban fabric. The Old Pinakothek (1826-1836)¹, as originally conceived by Leo von Klenze, is structured according to the classical principles of axiality and symmetry, yet is also innovative due to its modular planimetrics, as theorised by Jean-Nicolas-Louis Durand in his *Précis des leçons d'architecture*. The building presents a longitudinal volumetric layout, articulated through a main body approximately 130 metres long terminating at the ends in two perpendicular wings. The architectural elements of the facade, built of brick and sandstone, are significant evidence of von Klenze's style, which uses classical and Renaissance models as a starting point for developing the personal expression of his monumental language².

During the final phase of World War II, von Klenze's building was heavily damaged by the air raids which hit the city toward the end of 1944 and early 1945, especially the southern facade, which was dramatically ripped open at its centreline, resulting in the loss of approximately nine bays along the upper section of the building. Additional damage was caused by negligence during the postwar phase, when the forecourts of the long facades of the building became clogged with accumulated debris. Hans Döllgast, a Bavarian architect, then professor at the Technische Universität München, participated in the debate concerning the future of the Alte Pinakothek since the very beginning. He expressed himself in favour of preserving and completing the Alte Pinakothek since 1946, but a breakthrough regarding the fate of the ruined building came only in 1951, when Döllgast prepared a technical-economical study







salvaguardia e del completamento dell'Alte Pinakothek prendono avvio già nel 1946, ma una svolta circa il destino del manufatto ruinoso arriva solo nel 1951, quando Döllgast elabora uno studio tecnico-economico sull'ipotesi ricostruttiva: il calcolo sommario di spesa, stimato in 830.000 marchi, risulta fondamentale nel risolvere il dibattito cittadino a favore del riutilizzo delle strutture esistenti, piuttosto che optare per la loro demolizione e una conseguente costruzione ex-novo.

Le soluzioni progettuali sviluppate a partire dal 1952 si distinguono per le rilevanti modifiche rispetto all'impianto planimetrico originario; Döllgast ridefinisce, in particolare, la modalità e la sequenza di accesso al museo, immaginando – in un primo momento – il portale d'ingresso in mezz'aria del lato sud dell'edificio, dove originariamente un colonnato segnalava l'ingresso di servizio. L'accesso alla Pinacoteca, in tale ipotesi, è collocato nel punto di massima tensione visiva, laddove i segni lasciati dalla guerra sono più tragicamente manifesti. In corrispondenza del nuovo ingresso, l'architetto posiziona il sistema di risalita verticale, concepito in una prima proposta come scala singola, poi come monumentale scala bifronte. Tale disposizione introduce una nuova specularità nell'impianto *beauxartienne* di von Klenze, la cui struttura planimetrica rigorosamente simmetrica risultava originariamente sbilanciata dall'unico vano scala, posto in angolo. La versione finale realizzata, con ingresso a nord, rende possibile una sequenza di accesso (ingresso, vestibolo, scalinata) e una percorribilità anulare delle sale al piano nobile (dove si allineano gli spazi di esposizione) completamente inedite nella composizione vonklenziana. Döllgast, trovatosi a intervenire sulle strutture edilizie e a reinterpretare la spazialità distributiva della Pinacoteca, opera in maniera pratica e pragmatica, ricercando soluzioni architettoniche nella logica compositiva e costruttiva della fabbrica originaria, la cui profonda comprensione genera una sensibilità progettuale d'intervento sensibile ma non remissiva.

Lo studio dei disegni di archivio³ riguardanti le facciate dell'edificio mette in evidenza un percorso progettuale affatto lineare, lungo il quale sono state elaborate varianti architettoniche notevolmente differenti tra di loro. Nell'ottobre del 1953, Döllgast immagina una ricucitura completa della facciata attraverso una grande superficie in vetro modulare, verticalmente scansionata secondo la misura del modulo vonklenziano. La radicale modernità di questa proposta, al di là del forte contrasto figurativo e materico tra l'insero vitreo e la facciata antica, è testimoniata dal modo in cui l'architetto propone di sacrificare parti murarie originali – nei rispettivi tratti sfrangiati superstiti – al fine di ottenere una regolare saldatura verticale del nuovo sistema *curtain wall*. La versione realizzata prevede, invece, il rispetto della forma e del ritmo originario delle aperture, al fine di armonizzare il nuovo e l'antico, laddove il sottile contrasto materico e il lieve arretramento del filo murario presentificano la memoria della frattura. L'utilizzo dei mattoni recuperati dalla vicina Caserma Turca rafforza il potere evocativo della ricostruzione⁴; l'architetto opta per laterizi di riciclo, sia per il loro minor costo, sia per la maggiore similitudine figurale e costruttiva con i mattoni della fabbrica originaria. Le esili colonne in acciaio, realizzate come struttura temporanea nel corso dei lavori e poi mantenute, assecondano il ritmo verticale dettato dalle lesene ioniche del piano nobile, di cui sembrano un'astratta essenzializzazione e stilizzazione materica.

Manieri Elia, nel saggio *La conservazione: opera differita*⁵, rileva la natura del manufatto architettonico quale «esecuzione differita di un disegno», sviluppata attraverso azioni molteplici e discontinue nel tempo dovute a diversi soggetti. L'autorialità

concerning the possibility of its reconstruction: the approximate calculated cost, estimated at 830,000 marks, was crucial in resolving the debate in favour of reusing the existing structures, rather than opting for their demolition and subsequent reconstruction from scratch.

The design solutions developed from 1952 onward were characterised by significant changes to the original layout; Döllgast redefined, in particular, the manner and the sequence in which the museum is accessed, envisioning the entrance gateway – at first – in the middle of the south side of the building, where originally a colonnade marked the service entrance. The access to the Pinakothek, in that version, is placed at the point of maximum visual tension, where the scars of the war are more tragically evident. The architect placed the vertical connection system in that new entrance, conceiving it in an initial proposal as a single staircase and later as a monumental two-sided staircase. This arrangement introduces a new specularity in von Klenze's *beaux-arts* layout, whose rigorously symmetrical plan structure was originally thrown off balance by the single staircase placed in a corner. The final version, with the entrance on the northern side, brings about an access sequence (entrance, hall, staircase) and a circular pathway along the rooms on the main floor (where the exhibition spaces are located), which are unprecedented in von Klenze's compositional practice. When intervening in the building structures and reinterpreting the distributive spatiality of the Pinakothek, Döllgast worked both practically and pragmatically in search of architectural solutions that follow the compositional and constructive logic of the original building, and whose deep understanding expresses a design sensibility in the intervention that is sensitive yet not submissive.

A study of the archival drawings³ of the building's facades reveals a design path that is by no means linear, along which significantly distinct architectural variants were developed. In October, 1953, Döllgast conceived a complete mending of the facade using a large modular glass surface, vertically articulated following the metric of von Klenze's module. The radical modernity of this proposal, beyond the stark contrast, both figurative and textural, between the glass addition and the old facade, is highlighted by the way the architect proposes to sacrifice parts of the original masonry – damaged yet surviving sections – in order to obtain a regular vertical connection of the new curtain wall system. The version which was finally implemented, however, respects the original form and rhythm of the openings so as to balance the new and the old where the subtle contrast in texture and the slight receding of the wall preserve the memory of the fracture. The use of bricks recovered from the nearby Turkish Barracks reinforces the evocative force of the reconstruction⁴; the architect chose to use recycled bricks both due to their lower cost and to their greater figurative and constructive resemblance to the bricks of the original building. The slender steel columns, built as a temporary structure during the worksite phase and then maintained, support the vertical rhythm imposed by the Ionic half-pilasters of the main floor, of which they seem to be an abstract material simplification and stylisation.

In his essay *La conservazione: opera differita*⁵, Manieri Elia points out the nature of the architectural construct as a "deferred execution of a design", developed through multiple and intermittent actions over time by various subjects. The authorship of a built work can be traced back only to the design phase, as a unified conceptual moment, and not in its outcome as a finished built product, the material nature of which is understood as a "given fact which changes over time and is in close relation to the context". The analytical study of the Alte Pinakothek⁶ confirmed and consoli-

di un'opera costruita è rintracciabile solo nella fase progettuale, quale momento ideativo unitario, e non nel suo esito di prodotto realizzato, la cui fisicità è intesa come «dato mutevole nel tempo e in stretta relazione con il contesto». Lo studio analitico dell'Alte Pinakothek⁶ ha confermato e rafforzato l'idea dell'aspetto differito e collettivo delle opere d'architettura, mostrando come la loro vita non sia mai frutto di un soggetto e di un tempo univoci. La ragione che ha reso celebre la ricostruzione dell'Alte Pinakothek ad opera di Hans Döllgast sta nel modo in cui tali temporalità differite e autorialità molteplici siano riuscite, nel segno della continuità dei tratti fondativi del progetto, a “mantenere in vita” l'edificio e renderne possibile il suo riutilizzo e funzionamento. Una continuità nella metamorfosi che, come ci suggerisce Rafael Moneo⁷, dipende in primo luogo dalla solidità dei principi architettonici stabiliti nel momento originario dell'opera architettonica.

¹ Il nome Alte Pinakothek (Pinacoteca Antica) fa riferimento al periodo storico dei capolavori d'arte ivi esposti.

² Studi monografici sull'Alte Pinakothek, con particolare attenzione alle vicende che precedono le distruzioni belliche, sono rintracciabili in P. Böttger, *Die Alte Pinakothek in München*, Prestel Verlag, Monaco 1972, e in E. Hipp, M. Shaveh (a cura di), *Die Alte Pinakothek in historischen fotografien*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monaco 2011.

³ L'Archiv der Architektursammlung della Technische Universität München è la maggiore raccolta dei disegni autografi di Hans Döllgast. Molti di questi documenti originali sono stati donati al Politecnico da Franz Kießling, allievo di Döllgast e suo successore di cattedra, cui era stato affidato l'Archivio Döllgast dopo la morte del maestro nel 1974.

⁴ Dopo la seconda guerra mondiale, in Germania, i mattoni erano recuperate e preparati per il riuso costruttivo in edilizia dalle donne, che rappresentavano l'unica forza lavoro disponibile. Per questa ragione, erano chiamate *Trümmerfrauen*, cioè 'donne delle macerie'.

⁵ M. Manieri Elia, *La conservazione: opera differita*, in «Casabella», n. 582; ora in B. Pedretti (a cura di), *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, Mondadori, Milano 1997, pp. 85-100.

⁶ Una più estesa trattazione delle vicende legate all'Alte Pinakothek, dalla sua costruzione originaria fino all'intervento ricostruttivo di Döllgast e ai prologhi legati alle ipotesi di completamento dei decenni successivi, può essere rintracciata in A. Acocella, *La rovina come pretesto. Continuità e metamorfosi in tre musei ricostruiti*, Quodlibet, Macerata 2021.

⁷ «I principi disciplinari stabiliti dall'architetto nel costruire l'opera si conservano nel corso della storia, e se risultano sufficientemente solidi, l'edificio può subire trasformazioni, cambiamenti e alterazioni senza cessare di essere nella sostanza ciò che era, cioè rispettando quelle che erano le sue origini». R. Moneo, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Umberto Allemandi & C, Torino 1999, p. 131.

dated the idea of the deferred and collective aspect of architectural works, demonstrating how their existence is never the result of a single subject and a specific time. What makes Hans Döllgast's reconstruction of the Alte Pinakothek so celebrated is the way in which such deferred temporalities and multiple authorships have succeeded, in the name of the continuity of the project's founding characteristics, to “keep the building alive” and to make its reuse and operation possible. A continuous metamorphosis which, as Rafael Moneo⁷ suggests, depends primarily on the soundness of the architectural principles established during the founding moments of the architectural work.

Translation by Luis Gatt

¹ The name Alte Pinakothek (Old Pinakothek) refers to the historical period of the works of art exhibited in it.

² Monographic studies on the Alte Pinakothek, with a specific focus on the events leading up to the wartime destructions, can be found in P. Böttger, *Die Alte Pinakothek in München*, Prestel Verlag, Munich 1972, and in E. Hipp, M. Shaveh (eds.), *Die Alte Pinakothek in historischen fotografien*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich 2011.

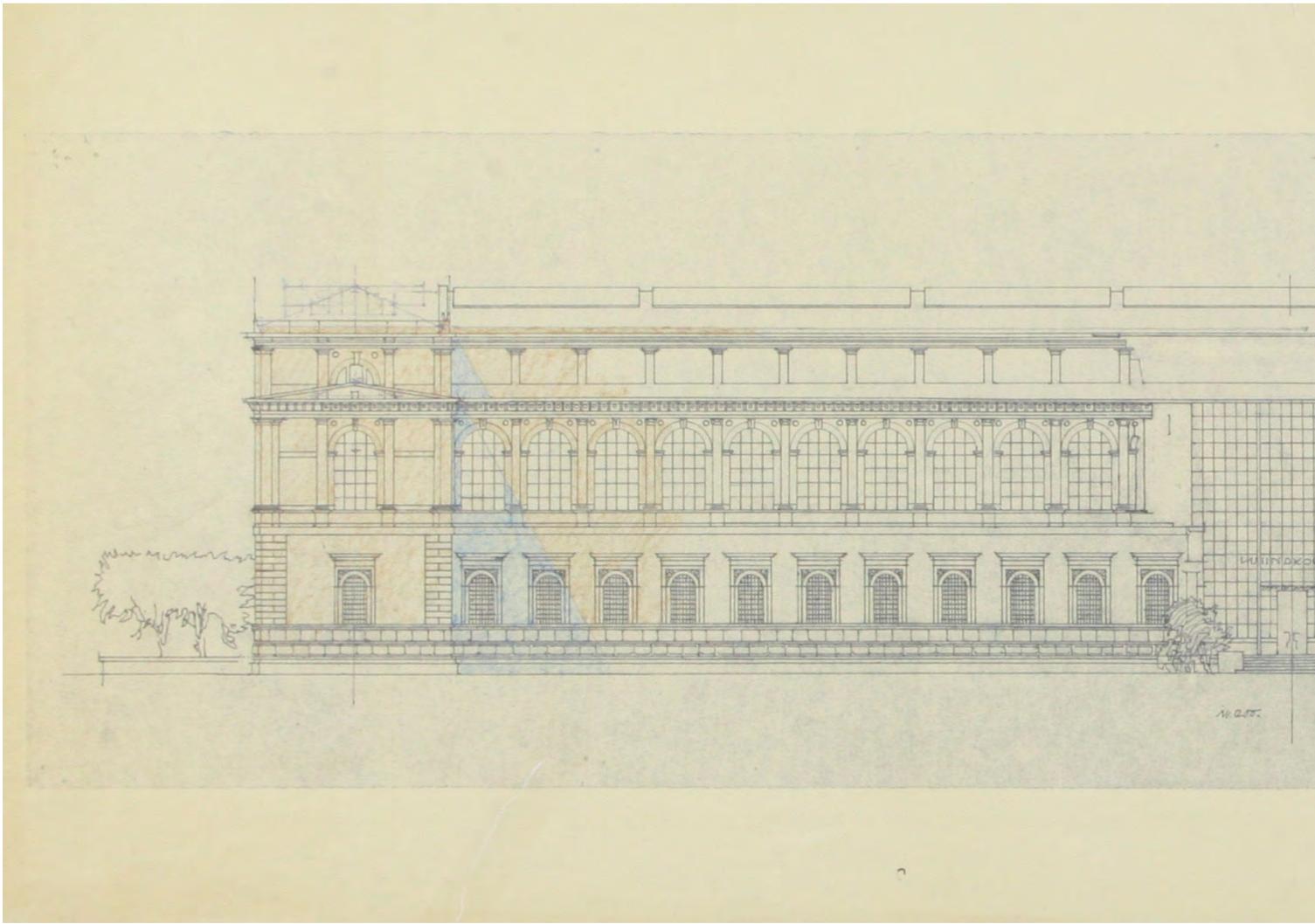
³ The Archiv der Architektursammlung of the Technische Universität München is the largest collection of Hans Döllgast's signed drawings. Many of these original documents were donated to the Technical University by Franz Kießling, who was his student and later took over his position as professor, to whom the Döllgast Archive had been entrusted after the death of the master in 1974.

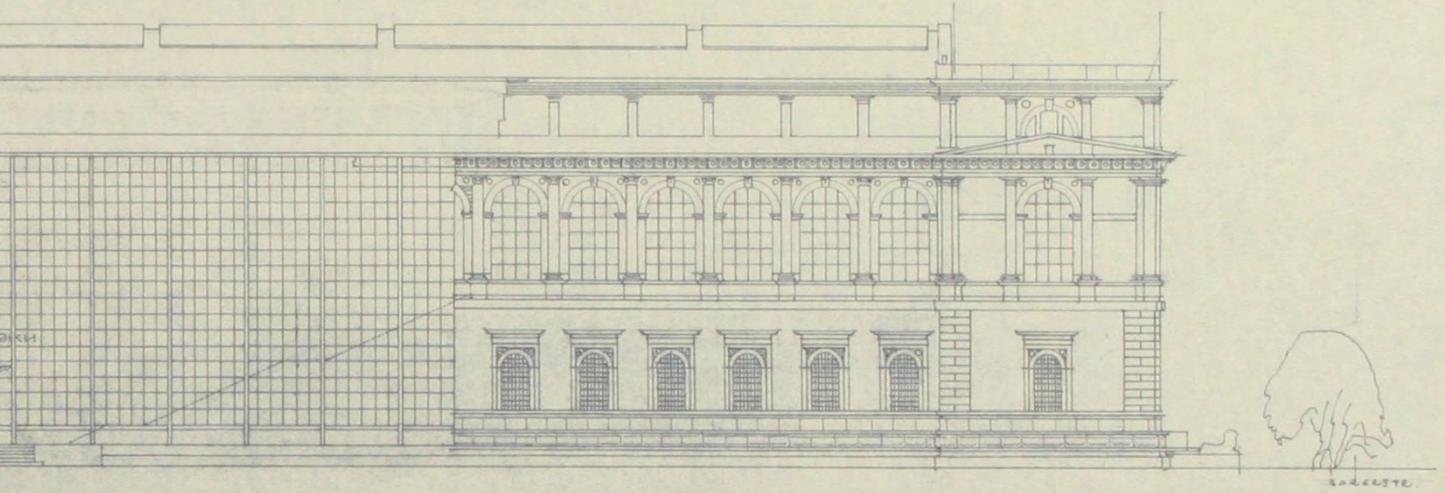
⁴ In Germany, after World War II, bricks were recovered and prepared for their reuse in construction by women, who were the only available labour force. For this reason, they were called *Trümmerfrauen*, in other words 'rubble women'.

⁵ M. Manieri Elia, “La conservazione: opera differita”, in *Casabella*, n. 582; also in B. Pedretti (ed.), *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, Mondadori, Milan 1997, pp. 85-100.

⁶ A more comprehensive discussion of the events related to the Alte Pinakothek, from its original construction to Döllgast's reconstruction and other preliminary elements related to plans for its completion proposed over the following decades, can be found in A. Acocella, *La rovina come pretesto. Continuità e metamorfosi in tre musei ricostruiti*, Quodlibet, Macerata 2021.

⁷ “The principles of the discipline, established by the architect while constructing the work, are preserved over the course of history, and if they are sufficiently firm, the building can undergo transformations, changes and modifications without ceasing to be essentially what it was, in other words, respecting its origins”. R. Moneo, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Umberto Allemandi & C, Turin 1999, p. 131.

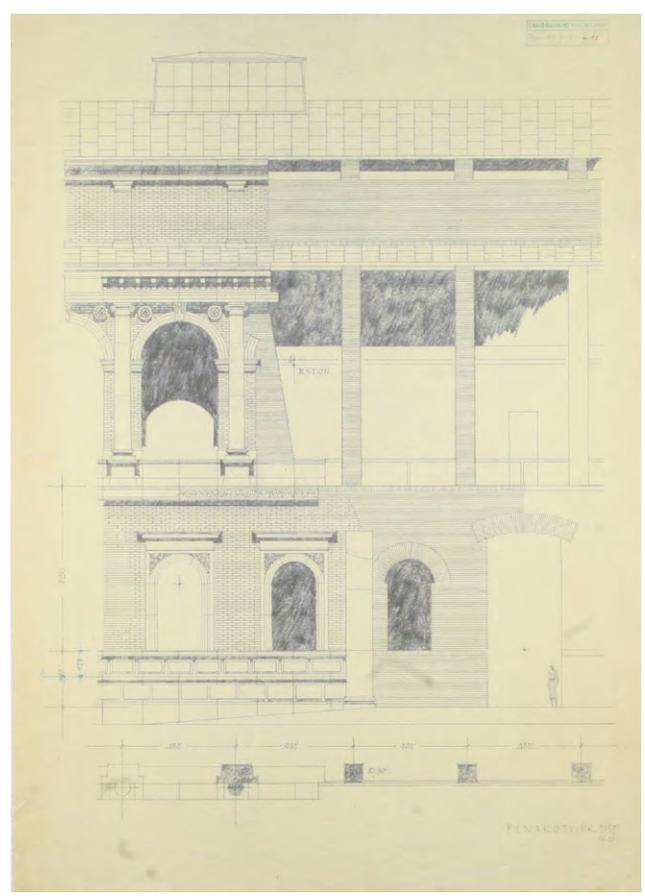




2.8.X.13. EL. XVIII

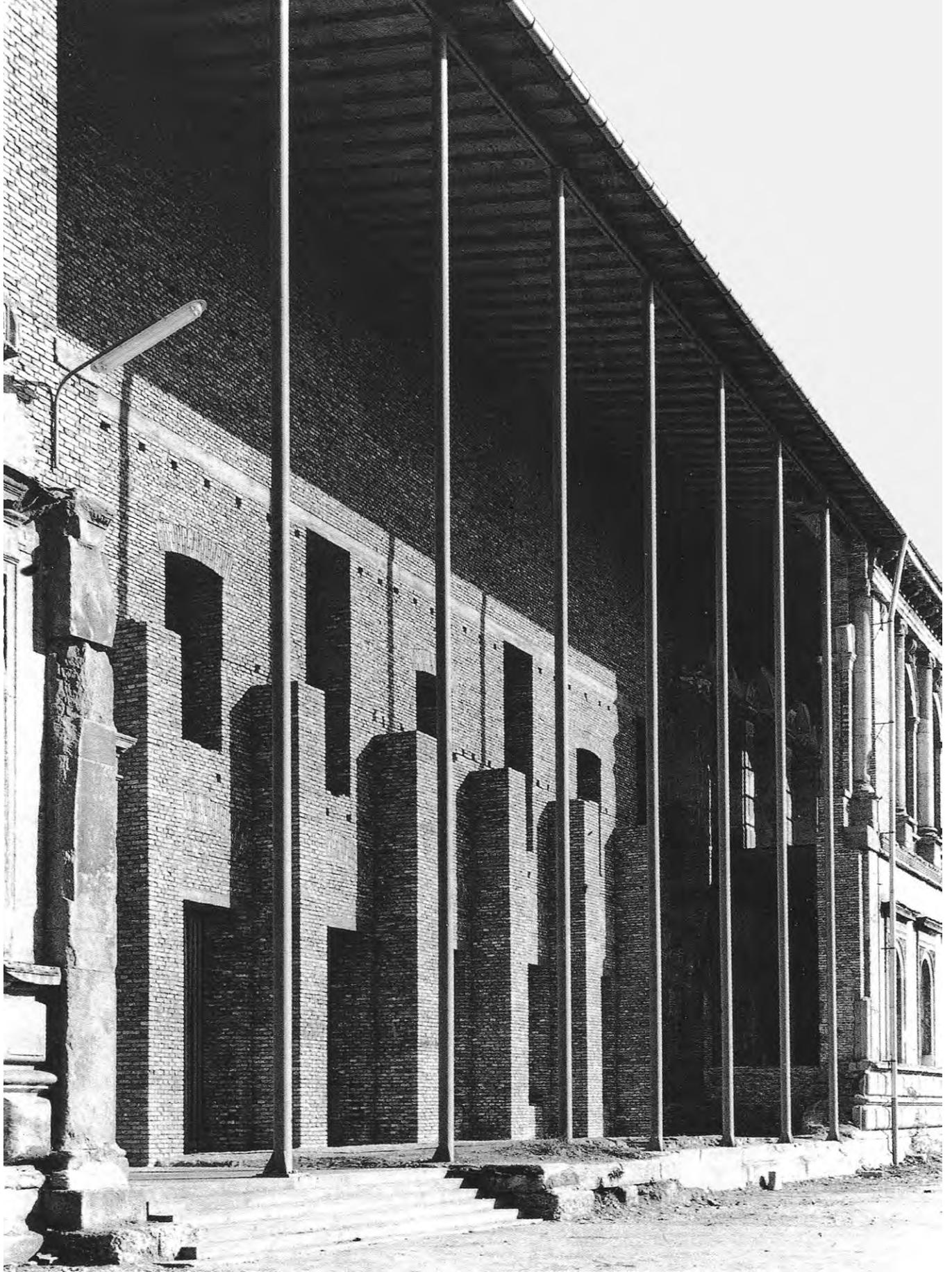


S. ARCADE

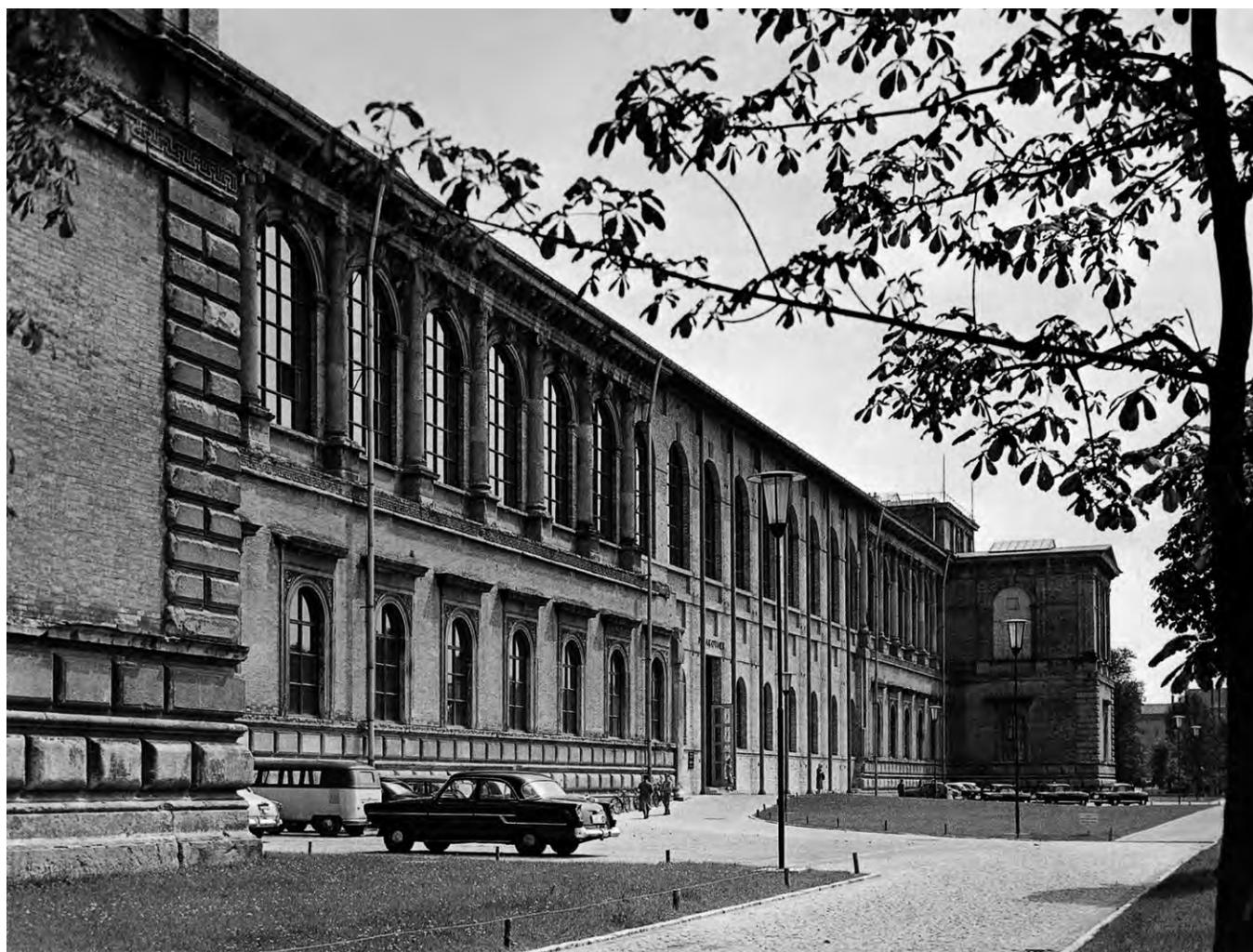


T. ALBERTI 1917





p. 163
La nuova doppia scalinata monumentale (2017), foto dell'autore
pp. 164-165
La loggia aperta sul prospetto meridionale (1930),
Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Pianta del piano terra e del piano primo originali, Leo von Klenze, Sammlung
Pianta del piano primo. Ridisegno dell'autore
Prospetto meridionale. Ridisegno dell'autore
La nuova scalinata monumentale. Ridisegno dell'autore
pp. 168-169
Ipotesi di risarcimento della lacuna del prospetto sud con curtain wall vitreo
(ottobre 1953), Archiv der Architektursammlung Technische Universität
München, doel 139.10
Schizzo 'rovinista' della facciata (senza data), Archiv der Architektursammlung
Technische Universität München, doel 139.291
Ipotesi non realizzata di completamento con loggia monumentale (settembre
1951), Archiv der Architektursammlung Technische Universität München,
doel 139.22
pp. 170-171
La lacuna aperta dai bombardamenti sulla facciata sud (1945),
Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Lavori di ricostruzione per la facciata sud (1954-55), E. Altenhöfer, Hans Döllgast
and the Alte Pinakothek. Designs, Projects and Reconstructions 1946-73,
in «9H On continuity», n. 9, p. 76
pp. 172-173
Il prospetto meridionale a ricostruzione completata (1963),
E. Hipp, M. Shaveh (a cura di), Die Alte Pinakothek in historischen fotografien,
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monaco 2011, p. 39
Dettaglio della soluzione ricostruttiva (2017), foto dell'autore.





Rudolf Schwarz's project for the Wallraf-Richartz-Museum in Cologne, in its work with the specific 'body' onto which it is grafted, as well as with the city that has accompanied its growth through the centuries, can be interpreted – also taking the architect's own words into account – as an exemplary "city-building programme" and an admirable attempt to maintain alive the age-old task of "building history".

Rudolf Schwarz

Wallraf-Richartz-Museum, Colonia, Germania
Wallraf-Richartz-Museum, Cologne, Germany

Edoardo Cresci

Il tema della mostra e del simposio del Darmstädter Gespräch del 1951 è «Mensch und Raum», «Persona e spazio». Dal 4 agosto al 16 settembre, nelle sale della Mathildenhöhe di Darmstadt, in quattro sezioni dedicate rispettivamente allo spazio dell'abitazione, del lavoro, dell'educazione e del raccoglimento, sono esposti i lavori dei più celebri architetti del secolo, tra cui: Alvar Aalto, Hendrik Petrus Berlage, Peter Behrens, Le Corbusier, Walter Gropius, Luis Kahn, Adolf Loos, Ludwig Mies van der Rohe, Auguste Perret, Hans Scharoun, Rudolf Schwarz, Luis Sullivan, Bruno Taut, Heinrich Tessenow e Frank Lloyd Wright. Un pannello, all'ingresso dell'esposizione, recita laconicamente:

Bauen ist eine Grundtätigkeit des Menschen.
Der Mensch baut, indem er Raumgebilde fügt und so den Raum gestaltet.
Bauend entspricht er dem Wesen seiner Zeit.
Unsere Zeit ist die Zeit der Technik.
Die Not unserer Zeit ist die Heimatlosigkeit¹.

Nelle due giornate di apertura due architetti e due filosofi di grande fama sono chiamati al «Gespräch», al 'dialogo': Rudolf Schwarz e Otto Ernst Schweizer il primo giorno, Martin Heidegger — che presenterà il suo celebre saggio *Costruire abitare pensare* — e José Ortega y Gasset il secondo.

Il momento storico è da tutti sentito come decisivo, le conseguenze della seconda guerra mondiale hanno costretto la Germania a ripartire dalle proprie macerie, non solo fisiche,

The theme of the 1951 Darmstädter Gespräch exhibition and symposium was "Mensch und Raum", which translates as "Man and Space". From August 4 to September 16, the works by some of the century's most celebrated architects, including: Alvar Aalto, Hendrik Petrus Berlage, Peter Behrens, Le Corbusier, Walter Gropius, Luis Kahn, Adolf Loos, Ludwig Mies van der Rohe, Auguste Perret, Hans Scharoun, Rudolf Schwarz, Luis Sullivan, Bruno Taut, Heinrich Tessenow, and Frank Lloyd Wright, were presented in four sections devoted to, respectively, the space of dwelling, of work, of education and meditation. At the entrance to the exhibition, a panel laconically reads:

Bauen ist eine Grundtätigkeit des Menschen.
Der Mensch baut, indem er Raumgebilde fügt und so den Raum gestaltet.
Bauend entspricht er dem Wesen seiner Zeit.
Unsere Zeit ist die Zeit der Technik.
Die Not unserer Zeit ist die Heimatlosigkeit¹.

Two architects and two renowned philosophers were invited during the two opening days to "Gespräch", that is to 'converse': the architects Rudolf Schwarz and Otto Ernst Schweizer on the first, and Martin Heidegger — who will present his famous essay *Building Dwelling Thinking* — and José Ortega y Gasset on the second. The historical moment was felt by everyone present to be decisive. The aftermath of World War II had compelled Germany to start again from its rubble, not only from a material, but also from a spiritual, economic and cultural perspective. The real theme



ma anche spirituali, economiche e culturali. Il vero tema dell'evento sotteso al titolo «Mensch und Raum» è infatti *Wiederaufbau*, 'ricostruzione', affiancato dalla consapevolezza dell'impossibilità di ricostruire ciò che è stato distrutto, in quanto 'l'uomo è cambiato' e il 'tempo è cambiato' e allora l'unica scelta sensata sembra essere quella di avviare una riflessione condivisa, uno sforzo per una comune ricerca di fondamenta sufficientemente solide sulle quali edificare il nuovo².

In questa prospettiva, esposizione di architettura e simposio hanno l'intento congiunto di «insegnare a guardare»³ e stimolare il pensiero, sensibilizzare l'occhio e la mente, un presupposto ritenuto indispensabile per ambire al raggiungimento dell'obiettivo più importante: la ricostruzione di «città vive»⁴.

L'intervento di Rudolf Schwarz al Darmstädter Gespräch del 1951 mira, in accordo con tale obiettivo, all'individuazione di quelle che possono essere considerate le imprescindibili condizioni per un «programma di costruzione di una città»⁵: si tratta, come anticipa il titolo del suo discorso *Das Anliegen der Baukunst*, di andare all'essenza della questione dell'arte del costruire. A Darmstadt, Schwarz sostiene come alla base di ogni operare dovrebbe trovarsi una concezione di un fare architettonico che sempre e necessariamente voglia partire e sostanzarsi in una «resa senza riserve al comune», capace, con le sue forme, proprio in quanto prodotte da tale incondizionata resa, di coinvolgere e innalzare l'intera comunità⁶.

Es ist wesensgemäß der Architektur eigen, daß sie nicht auf den einzelnen rechnet, und daß sie auch nicht auf die Stunde, daß sie in der großen Gemeinschaft der jetzt Lebenden und auch in der anderen großen Gemeinschaft, der Epoche, wurzelt⁷.

Per Schwarz è insito nella natura dell'architettura un radicamento nella collettività e nella propria epoca che esclude ogni ipotizzabile limitazione all'individuo o all'attualità. Solo attraverso il legame con la collettività è infatti possibile, secondo l'architetto tedesco, attingere dalla fonte di un'entità comune un mondo di forme tanto valide da costituire una legge che il popolo si dà, una legge in grado di garantire e proteggere l'arte stessa del costruire⁸. Solo attraverso il legame con l'epoca l'architettura sarebbe invece in grado di assicurarsi un proprio, adeguato, spazio vitale, che appunto non dovrebbe mai essere quello dell'individuo o del mero presente, bensì quello più ampio e durevole dell'epoca, in quanto solamente in essa l'architettura sarebbe in grado di costituirsi stadio significativo dell'unica degna e autentica 'edificazione', parte, cioè, del più vasto «corpo» della storia⁹.

Per Rudolf Schwarz le idee di storia e architettura sono fatalmente intrecciate e la connessione tra presente e passato è nel progetto architettonico sempre nodale, il più alto — forse irraggiungibile — traguardo dell'architettura è infatti da egli considerato un «edificio che unisce in sé il corso del tempo e rende presenti, facendone uno stato, tutti i suoi stati»¹⁰.

Nel dopoguerra all'interno del dibattito nazionale sul tema della *Wiederaufbau* e della tutela del patrimonio edilizio la posizione di Schwarz si definisce in coerenza con i suddetti principi. In questo campo Schwarz distingue tre opzioni di intervento: «la conservazione, il restauro e l'interpretazione»¹¹, ma le prime, intese una come mero mantenimento dei ruderi e l'altra come ricostruzione 'dove era e come era' sarebbero da attuare solo in casi eccezionali. Per Schwarz, la tutela dei monumenti non dovrebbe mai corrispondere alla semplice 'conservazione', bensì ad un più ampio e nobile intento di «cura dello sviluppo e della crescita della storia»¹². L'idea di una 'ricostruzione interpretativa' si fonda difatti sul desiderio di cogliere l'opportunità

of the event, underlying the title "Mensch und Raum", is in fact *Wiederaufbau*, or 'reconstruction', which in turn is complemented by the awareness of the impossibility of rebuilding what has been destroyed, since 'man has changed' and 'time has changed', and therefore the only sensible option seems to be to initiate a shared reflection, an effort for a common search for solid enough foundations upon which to build the new².

From this perspective, the architecture exhibition and the symposium have the common purpose of "teaching how to look"³ and of stimulating thought, raising awareness in both the eye and the mind, a necessary condition in order to achieve the most important goal of all: the reconstruction of "living cities"⁴.

In accordance with that objective, Rudolf Schwarz's speech at the 1951 Darmstädter Gespräch aims to identify those which can be considered as the indispensable conditions for a "city-building programme"⁵: as the title of his presentation, *Das Anliegen der Baukunst*, anticipates, it is a matter of going back to the essence of the very question of the art of building. In Darmstadt, Schwarz argues that all action should be underlain by a conception of the architectural practice which always, and necessarily, wishes to start from and be substantiated by an "unconditional surrender to the common", capable with its forms, precisely insofar as they are produced by the said unconditional surrender, of involving and uplifting the whole community⁶.

Es ist wesensgemäß der Architektur eigen, daß sie nicht auf den einzelnen rechnet, und daß sie auch nicht auf die Stunde, daß sie in der großen Gemeinschaft der jetzt Lebenden und auch in der anderen großen Gemeinschaft, der Epoche, wurzelt⁷.

For Schwarz, architecture is inherently rooted in the community and in its own epoch, and this excludes any possible limitation to the individual or to actuality. Only through this connection with the community is it in fact possible, according to the German architect, to tap the source of a common entity, drawing from it a world of forms that is so valid that it constitutes a law that the people establish for themselves, a law that can both ensure and safeguard the art of building itself⁸. On the other hand, it is only through its connection to its own time that architecture can be able to secure its own, adequate, living space, which in fact should never be merely that of the individual or of the present, but rather that of the vaster and more enduring epoch, since only as a part of it would architecture be able to constitute itself as a significant phase of the only truly worthy and authentic 'building', as a part, in other words, of the larger "body" of history⁹.

For Rudolf Schwarz, the ideas of history and architecture are inevitably intertwined, and the connection between present and past is always crucial for the architectural project. In fact, the highest — perhaps unattainable — objective of architecture is considered by him to be a "building that unites in itself the whole course of time and makes all its states present in a single state"¹⁰.

During the postwar period and within the national debate regarding the *Wiederaufbau* and the safeguarding of the built heritage, Schwarz's position is consistently defined in accordance with the above principles. Schwarz identifies three options for intervention: "preservation, restoration, and interpretation"¹¹, yet the first two, one understood as maintenance of remains and the other as reconstruction 'where it was and as it was', were to be implemented only in exceptional cases. For Schwarz, the safeguarding of monuments should never be a mere 'preservation', but rather part of a vaster and more noble attempt to "safeguard the unfolding and development of history"¹². The idea of an 'interpretative reconstruction' is based in fact on the wish to take advantage of

di protrarre dialogicamente l'operare umano tramite un contatto diretto con le cose: sempre «nuova vita s'accende da vita più vecchia»¹³. Il senso di ogni conservazione, così come di ogni progetto, è per Schwarz «nutrimento, non eternizzazione»¹⁴, solo così è per lui concepibile la speranza, in una nazione rasa al suolo, di costruire «dal disastro, un ordine migliore»¹⁵, fuori da ogni paralizzante storicismo, «fuori dall'insensatezza tecnicistico-funzionalista e dall'assenza di spiritualità»¹⁶.

Quattro anni prima del Darmstädter Gespräch Rudolf Schwarz firma un contratto con l'Amministrazione di Colonia per la posizione di *Generalplaner* nella «pianificazione per la costruzione della città distrutta»¹⁷, la sua notorietà, le precedenti esperienze professionali e il forte legame con la città lo rendono un candidato ideale, la cui prima preoccupazione, con una Colonia ridotta per il 90% in macerie, è quella di non assumersi «la responsabilità del definitivo annientamento della città con una ricostruzione estranea alla sua essenza»¹⁸.

In una serie di conferenze pubbliche il *Generalplaner* ha occasione di illustrare i suoi propositi per Colonia¹⁹, che però non incontreranno il sostegno né della parte conservatrice, né degli idealisti del *Neues Bauen*, in quanto la difficile e virtuosa 'terza via' di Schwarz non prevede la rinuncia né allo slancio e al ritmo della nuova epoca, né alla quiete, alla densità e al carattere della città antica. La concezione dei piani di Schwarz per la città di Colonia sarà infatti un prodotto originale di una ricerca di equilibrio tra nuovo e antico, frutto della maturazione di una riflessione sulla natura dell'uomo e del Tempo iniziata molti anni prima — in stretto contatto con Romano Guardini — sulle pagine della rivista «Die Schildgenossen»²⁰.

Nun kommt vor 70 Jahren etwas auf, was man Technik nennt. Irgendeine Massenhaftigkeit, eine Beschleunigung kommt in diesen Menschen hinein [...] Die Geschwindigkeiten wachsen. Der Mensch stellt aus sich einen zweiten Menschen heraus. Er verdoppelt sich. Der alte Fußgänger läuft herum, daneben gibt es den technisierten Menschen [...]. Man hat dabei übersehen, daß der alte Mensch, den ich den musealen Menschen nennen möchte, immer noch auf seinen zwei Beinen herumliefe, daß die alten, hohen Werte zwar ins Verborgene zurückgetreten, ins Stille gekommen waren, daß sie aber noch da waren²¹.

Schwarz ipotizza un modello per la città di Colonia che riflette la sua immagine del nuovo uomo moderno «raddoppiato» dall'avvento della *Technik*: «dem verdoppelten Menschen ist eine verdoppelte Stadt zur Seite zu stellen»²². I disegni pubblicati pochi anni più tardi in *Das Neue Köln: Ein Vorentwurf* illustrano con chiarezza l'idea di una Colonia 'raddoppiata' in due centri poco distanti tra loro lungo le rive del Reno, una *Hochstadt* cuore storico, spirituale e amministrativo rinata dalle ceneri dall'antico centro e una *Nordstadt* a settentrione, cuore pulsante del lavoro, dell'industria e della tecnologia.

Nonostante i primi anni di attività come *Generalplaner* siano energici e promettenti non deve tuttavia trascorrere molto tempo prima che la disillusione prenda il sopravvento, la presa di coscienza che molti e fondamentali interventi non troveranno seguito, insieme a continui scontri con categorie professionali e una quotidianità lavorativa non più vissuta con entusiasmo, portano Schwarz ad allentare gradualmente la sua collaborazione con gli uffici comunali e a tornare a concentrarsi sulla attività di architetto, che si era impegnato a non abbandonare. Persa ormai del tutto la fiducia nel vedere le sue visioni realizzarsi, nel 1952 Schwarz termina ufficialmente il suo rapporto con l'amministrazione, lasciando ai posteri ben poco di tangibile delle sue

the opportunity to dialogically extend human activity through a direct contact with the things themselves: indeed, invariably, "new life is kindled from older life"¹³. The meaning of any preservation intervention, as well as of any project, for Schwarz, is that of "nurturing, not eternalising"¹⁴; only in this way is any hope conceivable for him, in a nation that has been razed to the ground, of building "out of a disaster, a better order"¹⁵, free from any paralysing historicism, "from any technicist-functional nonsense and the absence of spirituality"¹⁶.

Four years before the Darmstädter Gespräch, Rudolf Schwarz accepted an appointment by the Cologne Administration as *Generalplaner* in charge of the "planning of the construction of the destroyed city"¹⁷. His reputation, previous professional experience and strong ties to the city made him the ideal candidate, whose first concern, with a Cologne reduced 90 percent to rubble, was not to become "responsible for the ultimate annihilation of the city with a reconstruction process that is alien to its very essence"¹⁸.

In a series of public conferences, the *Generalplaner* had the opportunity to explain his proposals for the city of Cologne¹⁹ which, however, will not find the support either of the conservative faction, nor of the idealists of the *Neues Bauen*, since Schwarz's difficult and virtuous 'third way' did not envisage giving up either the enthusiasm and rhythm of the new era, nor the serenity, density and character of the old city. The conception underlying Schwarz's plans for the city of Cologne will in fact be the original outcome of the search for a balance between the new and the old, the result of the development of a reflection on the nature of man and of Time which had begun many years earlier - in close contact with Romano Guardini - on the pages of the magazine *Die Schildgenossen*²⁰.

Nun kommt vor 70 Jahren etwas auf, was man Technik nennt. Irgendeine Massenhaftigkeit, eine Beschleunigung kommt in diesen Menschen hinein [...] Die Geschwindigkeiten wachsen. Der Mensch stellt aus sich einen zweiten Menschen heraus. Er verdoppelt sich. Der alte Fußgänger läuft herum, daneben gibt es den technisierten Menschen [...]. Man hat dabei übersehen, daß der alte Mensch, den ich den musealen Menschen nennen möchte, immer noch auf seinen zwei Beinen herumliefe, daß die alten, hohen Werte zwar ins Verborgene zurückgetreten, ins Stille gekommen waren, daß sie aber noch da waren²¹.

Schwarz envisions a model for the city of Cologne that reflects his image of the new modern man 'doubled' by the advent of *Technik*: "dem verdoppelten Menschen ist eine verdoppelte Stadt zur Seite zu stellen"²². The drawings published a few years later in *Das Neue Köln: Ein Vorentwurf* clearly illustrate the idea of a Cologne that has been 'doubled' into two centres not far apart from each other and standing along the banks of the Rhine, a *Hochstadt* which is the historical, spiritual, and administrative heart of the city that has risen from the ashes of the old centre, and a *Nordstadt* to the north, that is the hub of labour, industry, and technology.

Although his first few years as *Generalplaner* are full of energy and promise, soon disillusionment took over. The awareness that many essential interventions will not be carried out, together with continuous clashes with professional entities and a daily work routine that he no longer experienced with enthusiasm, led Schwarz to gradually diminish the intensity of his collaboration with the municipal authorities and to focus once again on his work as an architect, which he had vowed not to abandon. Having lost all hope of seeing his ideas materialise, in 1952 Schwarz officially put an end to his collaboration with the public administration, leaving behind precious little of tangible related to his designs for Cologne, except for two public buildings in the centre of town: the Gürzenich







p. 175

AEK, *Nachlass Rudolf und Maria Schwarz 2015*, 005

Foto: Artur Pfau, Mannheim

*La St. Kolumba Kirche e la Minoritenkirche in un
dettaglio da Der Mercator-Plan, 1570-1571*

pp. 178-179

AEK, *Nachlass Rudolf und Maria Schwarz 2015*, 001

Foto: Artur Pfau, Mannheim

pp. 180-181

AEK, *Nachlass Rudolf und Maria Schwarz 2015*, 015

Foto: Artur Pfau, Mannheim

AEK, *Nachlass Rudolf und Maria Schwarz 2015*, 025

Foto: Artur Pfau, Mannheim

p. 183

AEK, *Nachlass Rudolf und Maria Schwarz 2015*, 051

Foto: Artur Pfau, Mannheim



idee per Colonia, se non due puntuali ricostruzioni, due edifici pubblici nel centro della città: il Gürzenich e il Wallraf-Richartz-Museum.

L'edificio neogotico del Wallraf-Richartz-Museum, completamente distrutto da un bombardamento aereo nel 1943, era stato costruito circa un secolo prima dall'architetto Joseph Felten intorno al chiostro dell'ex-monastero della chiesa minorita limitrofa, risalente alla metà del Tredicesimo secolo e anch'essa gravemente danneggiata dagli eventi bellici²³. Nel 1951 il Comune di Colonia indice un concorso a inviti per la ricostruzione di quello che sarà il primo grande edificio museale nella Germania del dopoguerra e Rudolf Schwarz, con Josef Bernard, vince la procedura con il non trascurabile vantaggio di avere alle spalle uno studio preliminare per l'area commissionatogli precedentemente dall'Amministrazione²⁴.

Schwarz e Bernard ripristineranno grossomodo l'impianto volumetrico generale dell'edificio di Felten, disegnando un blocco stereometrico intorno al vuoto di un cortile centrale impostato sulle tracce del monastero medievale, le cui misure generano quelle del nuovo corpo di fabbrica, iscritto in un quadrato perfetto accostato all'edificio sacro. Le trifore gotiche superstiti di un braccio del chiostro segnano la scansione strutturale dell'intero progetto che si articola in sei tratti orientati est-ovest, sui quali si impostano sei rispettive lunghe coperture a doppia falda disposte parallelamente a quella della navata della Minoritenkirche. Tale scelta tende a diversificare le facciate laterali da quella opposta alla chiesa — priva dei 'timpani' della soluzione di copertura —, tendenza che Schwarz sembra deciso a marcare con un disegno delle facciate est e ovest che rimanda alle sequenze delle strette case con frontone tipiche della città antica e con un disegno della facciata nord caratterizzato invece da una rigida e compatta serie di paraste rastremate, memori dei contrafforti dell'edificio preesistente e della adiacente chiesa gotica, ma richiamanti inoltre una certa atmosfera industriale, rafforzata dall'utilizzo di mattoni facciavista bruniti per la totalità delle partizioni verticali esterne e dalla serie di falde metalliche della copertura.

Da una modesta apertura collocata sulla facciata nord è possibile accedere al museo, passando da un primo basso spazio di ingresso per poi, scendendo di quota, trovarsi in un grandioso atrio a doppia altezza affacciato sulla corte interna, qui un ampio scalone sembra ergersi maestosamente dal suolo per accompagnare i visitatori al piano nobile, dove inizia il percorso museale, su due piani, articolato in un'alternanza di sale con diverse altezze illuminate in parte da aperture laterali, in parte zenitalmente da una luce naturale graduata dal sistema di coperture a doppia falda.

«Come si illuminano i musei?» È il titolo di un discorso pubblico tenuto da Schwarz a Düsseldorf nel 1957 quando il Wallraf-Richartz-Museum sta per essere ultimato. Il titolo è la domanda che avvia e guida la riflessione dell'architetto, che immediatamente si sdoppia in due registri, in quanto «è possibile dare una risposta solo se prima si è risposto alla domanda più generale e importante circa il senso e la funzione del museo»²⁵.

Per Schwarz la prima luce che deve illuminare un museo non è quella fisica, bensì quella del pensiero²⁶, innanzitutto è quindi necessario capire quale sia la sua «vera destinazione». La risposta, in sintesi, sarà «costruire una casa», una «casa» pervasa da «un'immagine spirituale» valida al punto che la sua elaborazione e sviluppo possa costituire il «senso» dell'intero edificio²⁷.

Parlando degli edifici museali Schwarz parla in realtà dell'architettura tutta²⁸, individuando proprio nella testimonianza di una tale «immagine ideale» il compito primario di ogni costruzione,

and the Wallraf-Richartz-Museum.

The neo-Gothic building of the Wallraf-Richartz-Museum, which had been completely destroyed by the aerial bombardments of 1943, had been originally built approximately a century earlier by the architect Joseph Felten around the cloister of the former monastery of the adjacent Minorite church, dating from the mid-13th century and which was also severely damaged during the war²³. In 1951, the City of Cologne announced a competition by invitation for the reconstruction of what was to become the first major museum building in post-war Germany, and Rudolf Schwarz, together with Josef Bernard, won the procedure with the significant advantage of having undertaken a preliminary study for the area, previously commissioned by the Administration²⁴.

Schwarz and Bernard will more or less roughly restore the general volumetric layout of Felten's building, designing a stereometric block around the void of a central courtyard set on the remains of the mediaeval monastery, the proportions of which generate those of the new building, set in turn in a perfect square juxtaposed to the sacred building. The surviving Gothic three-part windows of one wing of the cloister mark the structural layout of the entire project, which is articulated into six east-west oriented sections, with six respective long double-pitched roofs arranged parallel to that of the nave of the Minoritenkirche. This choice differentiates the side facades from the one that stands opposite to the church — which is devoid of the roof's 'gables' —, a decision which Schwarz seems determined to emphasise with a design for the east and west facades that recalls the series of narrow gabled houses typical of the ancient city, while the design of the north facade is characterised instead by a rigid and compact series of tapering pilasters which bring to mind the buttresses of the previous building and the adjacent Gothic church, but also evoke a certain industrial atmosphere, intensified by the use of burnished exposed brickwork for the whole of the exterior vertical partitions and the series of metal roof pitches.

The main entrance to the museum is through a simple opening on the north facade, passing first through an initial low entrance area and then descending to a spacious double-height atrium which looks over the interior courtyard, where a wide staircase seems to rise majestically from the ground leading visitors to the main floor, where the two-storey museum itinerary begins, articulated in an alternation of rooms with different heights illuminated partly by side windows and partly from above by natural light graduated by the double-pitched roof system.

“How are museums illuminated?”, is the title of a public speech given by Schwarz in Düsseldorf in 1957, when the Wallraf-Richartz-Museum was near completion. This question is the starting point for the architect's reflection, which he immediately divides into two registers, since “it is only possible to give an answer if one has first answered the more general and important question concerning the meaning and function of the museum”²⁵.

For Schwarz, the first light that must illuminate a museum is not the physical light but the light of thought²⁶. It is thus necessary, first of all, to understand what its “true intended purpose” is. The answer, in brief, is “to build a house”, a “house” pervaded by “a spiritual image” that is valid to the point that its design and development can constitute the “meaning” of the whole building²⁷.

While referring to museum buildings Schwarz is actually talking about architecture at large²⁸, identifying precisely in such an “ideal image” the primary task of every building, that is, that of supporting and extending through it a possibility of life for the city and for things, which keeps alive the “old and high values”²⁹ while also being an energetic representation of the present. The “meaning” of the museum, as well as of architecture, for Schwarz, is therefore



quello cioè di sostenere e protrarre attraverso essa una possibilità di vita per la città e per le cose, che tenga svegli i «vecchi e alti valori»²⁹ e al contempo una rappresentazione energica del presente. Il «senso» del museo, così come dell'architettura, è quindi per Schwarz contenuto nella ricerca di espressione di tale «immagine ideale»/«spirituale», che, come ha spiegato al Darmstädter Gespräch del 1951, dovrebbe sempre e solo nascere da una «resa senza riserve al comune»³⁰: unica fonte capace di produrre il «manifestarsi del tipico»³¹ e l'affermarsi delle forme adeguate alla costruzione della città.

Il Wallraf-Richartz-Museum sembra avere origine da una sommatoria di queste riflessioni. Il progetto, nel suo lavoro con il 'corpo' specifico sul quale si innesta e con quello della città che per secoli ne ha accompagnata la crescita, si dimostra un esemplare «programma di costruzione di una città»³² e un encomiabile tentativo di «edificare la storia»³³. In un'espressione appartenente alla propria epoca, ma che ambisce a legarsi al corso del tempo rendendone presente una moltitudine di stati, il progetto del Wallraf-Richartz-Museum sembra intento a ritrovare e a impartire un ordine dal quale la città potrebbe ciclicamente essere in grado di rinascere, sempre diversa, ma sempre la stessa, sempre «nuova e nostra insieme»³⁴. Alle misure e al carattere della città di Colonia, colta nella totalità della sua storia, Schwarz ha dichiarato la sua incondizionata «resa» al fine di trarne quelle forme — che egli chiamerebbe «leggi» — da impiegare per la costruzione dell'architettura, non prima però di un'ulteriore verifica atta a «sottomettere ogni elemento al concetto di validità, di significato»³⁵, di senso, atta a «ripulire ogni forma fino a che si sia sbarazzata da ciò che è solo moderno»³⁶ e a semplificarla «fino a che alla fine non sarebbe rimasto più nulla al di fuori degli ultimi, necessari elementi costruttivi»³⁷.

Lo sforzo risoluto di Schwarz nel sottoporre il progetto del Wallraf-Richartz-Museum a tali pressioni di pensiero, sensibilità e logica costruttiva ambisce a raggiungere un'architettura che possa riconoscersi prodotto di una distillazione di comunità e Tempo, «non una scatola murata, per così dire, ma un tutto insieme, edificio e popolo, corpo e anima»³⁸ nel quale, come in una sorta di diapason, sia possibile udire il suono puro della vibrazione del suo «uomo raddoppiato», nuovo e insieme antico, al quale riesca accordarsi una Colonia «raddoppiata» in un atto di ricostruzione e 'intonatura' ritenuto unica valida promessa di rinascita della città come forma autentica e viva.

¹ «Costruire è un'attività fondamentale dell'uomo. L'uomo costruisce aggiungendo strutture spaziali e dando così forma allo spazio. Il costruire corrisponde alla natura del suo tempo. Il nostro tempo è il tempo della tecnologia. La miseria del nostro tempo è la perdita di un senso di patria». Traduzione dell'autore, ora in «Bauwelt Fundamente», n. 94, 1991, p. 10.

² «Haben sich nicht die geistigen und materiellen Grundlagen unseres Lebens in weitem Umfang gewandelt? [...] Nur eine Besinnung auf die geistigen und wirtschaftlichen Fundamente, die fest genug sind, das Neue zu tragen, kann die Not wenden». «Le basi spirituali e materiali della nostra vita non sono forse cambiate in larga misura? [...] Solo una riflessione su fondamenta spirituali ed economiche, che siano abbastanza solide da sostenere il nuovo, può risollevare la situazione». Traduzione dell'autore, *ivi*, p. 32.

³ «Der Besucher sollte dabei geleitet werden durch eine Atmosphäre ernster Heiterkeit, er sollte schauen lernen und angeregt werden zum Nachdenken». «Il visitatore deve essere guidato da un'atmosfera di seria serenità, deve imparare a guardare ed essere stimolato a pensare». Traduzione dell'autore, *ivi*, p. 42.

⁴ «Unsere Aufgabe, die wir uns gestellt haben, wird dann erfüllt sein, wenn wir mit gutem Gewissen feststellen können, daß Darmstadt, um es mit einem Wort zu sagen, wieder eine lebendige Stadt geworden ist. Möge auch diese Ausstellung zu diesem Ziel führen!». «Il compito che ci siamo prefissati sarà assolto quando potremo affermare con coscienza che Darmstadt, per usare una parola, è tornata a essere una città viva. Che questa mostra porti anche a questo obiettivo!». Traduzione dell'autore, *ivi*, p. 18.

⁵ «Man könnte das das Programm eines Städtebaus nennen». R. Schwarz, *Das Anliegen der Baukunst*, *ivi*, p. 81.

⁶ «So besteht also, glaube ich sagen zu können, die Leistung der Architektur darin, daß sie infolge einer Hingabe, einer vorbehaltlosen Dreingabe des einzelnen in das Gemeinsame, neue Formen schafft [...]. Überhoben in ihre neue Form, wird diese Gemeinde wiederum fähig, überhoben in die noch größere und noch weitere Form zu werden». «Quindi, credo di poter dire che il risultato dell'architettura è produrre

contained in the search for the expression of this "ideal"/"spiritual" image, which, as he explained at the 1951 Darmstädter Gespräch, should always, and exclusively, arise from an "unconditional surrender to the common"³⁰, understood as the only source capable of producing the "manifestation of the typical"³¹ and the affirmation of forms that are adequate to the construction of the city. The Wallraf-Richartz-Museum seems to have originated from a sum of these reflections. The project, in its work with the specific 'body' onto which it is grafted, as well as with the city that has accompanied its growth through the centuries, proves to be an exemplary "city-building programme"³² and a worthy attempt to "build history"³³. Through an expression which belongs to its own era, yet aspires to connect with the flow of time by making a series of states present, the project for the Wallraf-Richartz-Museum seems committed to rediscovering and establishing a new order from which the city could cyclically be reborn, always different yet also always the same. Always "new and ours at the same time"³⁴. Schwarz declared his unconditional "surrender" to the measures and character of the city of Cologne, grasped in the overall totality of its history, so as to derive from it the forms — which he calls "laws" — to be used in the construction of the architecture, not before, however, carrying out an additional assessment aimed at "subjecting every element to the concept of validity, of meaning"³⁵, able to "cleanse every form until it is rid of what is merely modern"³⁶, and to simplify it "until there is ultimately nothing left except for the final, necessary building elements"³⁷.

Schwarz's resolute effort in subjecting the Wallraf-Richartz-Museum project to such reflections, sensibility, and constructive reasoning aspires to achieve an architecture that may be recognised as a distillation of both community and Time, "not a enclosed box, so to speak, but rather a unified whole, building and people, body and soul"³⁸ that, like a tuning fork, allows us to listen to the pure sound of the vibration of his "doubled man", at once ancient and new, and to which a "doubled" Cologne can tune itself through a process of reconstruction and 'tuning' understood as the only valid promise of rebirth of the city as authentic and living form.

Translation by Luis Gatt

¹ "Building is a fundamental human activity. Man builds by adding spatial structures and thus shaping space. Building reflects the nature of his time. Our time is the time of technology. The affliction of our time is the loss of a sense of home". Translation by the author, in «Bauwelt Fundamente», n. 94, 1991, p. 10.

² "Haben sich nicht die geistigen und materiellen Grundlagen unseres Lebens in weitem Umfang gewandelt? [...] Nur eine Besinnung auf die geistigen und wirtschaftlichen Fundamente, die fest genug sind, das Neue zu tragen, kann die Not wenden". "Haven't the spiritual and material foundations of our lives significantly changed? [...] Only a reflection on spiritual and economic foundations, which are solid enough to support the new, can improve the situation". Translation by the author, *ibid.*, p. 32.

³ "Der Besucher sollte dabei geleitet werden durch eine Atmosphäre ernster Heiterkeit, er sollte schauen lernen und angeregt werden zum Nachdenken". "The visitor must be guided by an atmosphere of earnest serenity, must learn to look and be stimulated to think". Translation by the author, *ibid.*, p. 42.

⁴ "Unsere Aufgabe, die wir uns gestellt haben, wird dann erfüllt sein, wenn wir mit gutem Gewissen feststellen können, daß Darmstadt, um es mit einem Wort zu sagen, wieder eine lebendige Stadt geworden ist. Möge auch diese Ausstellung zu diesem Ziel führen!". "The task we have set ourselves will have been fulfilled when we can state with a clear conscience that Darmstadt, to put it in a word, has become a living city again. May this exhibition also lead to this goal!" Translation by the author, *ibid.*, p. 18.

⁵ «Man könnte das das Programm eines Städtebaus nennen». R. Schwarz, *Das Anliegen der Baukunst*, *ibid.*, p. 81.

⁶ «So besteht also, glaube ich sagen zu können, die Leistung der Architektur darin, daß sie infolge einer Hingabe, einer vorbehaltlosen Dreingabe des einzelnen in das Gemeinsame, neue Formen schafft [...]. Überhoben in ihre neue Form, wird diese Gemeinde wiederum fähig, überhoben in die noch größere und noch weitere Form zu werden». "I therefore think I can say that the achievement of architecture consists in the fact that it creates new forms as a result of a surrender, of an unconditional surrender of the individual into the common [...]. Lifted up into its new form, this community becomes capable, in turn, of being uplifted into a still greater and vaster form". Translation by the author, *ibid.*, p. 81.

⁷ "The fact is inherent in architecture that it is not based either on the individual, nor on the current time, that it is rooted in the great community of those living today and also in that other great community, the epoch". Translated by the author, *ibid.*, p. 81.

⁸ "Es ist eine Leistung, die nur durch das Opfer vieler Menschen in ein Gemeinsames erreicht werden kann, dann aber wird dieses Opfer belohnt durch das Hinzuschicken

nuove forme come risultato di una resa, una resa senza riserve dell'individuo nel comune [...]. Sollevata nella sua nuova forma, questa comunità diventa a sua volta capace di essere sollevata in una forma ancora più grande e più ampia. Traduzione dell'autore, *ibidem*.

⁷ «È insito nell'architettura il fatto di non basarsi né sull'individuo, né sull'oggi, ma di essere radicata nella grande comunità di coloro che vivono nell'oggi e anche nell'altra grande comunità, l'epoca». Traduzione dell'autore, *ibidem*.

⁸ «Es ist eine Leistung, die nur durch das Opfer vieler Menschen in ein Gemeinsames erreicht werden kann, dann aber wird dieses Opfer belohnt durch das Hinzuschicken und durch das Aufschließen von einer ganzen Welt von Formen, die dem einzelnen sich niemals hergeben, die der einzelne niemals hervorbringen könnte. Aber was da hervorgebracht wird, ist dann wieder so gültig wie eine Figur der Geometrie oder wie ein Gesetz, das ein Volk sich selber gibt. Es sind durchweg ganz klare, absolut unverschnörkelte Formen in der Grundkonzeption». «È una conquista che può essere raggiunta solo attraverso il sacrificio di molte persone in uno sforzo comune, ma poi questo sacrificio è ricompensato dal dono e dall'apertura di un intero mondo di forme che non si danno mai al singolo, che il singolo non potrebbe mai produrre. Ma ciò che viene fuori vale quanto una figura geometrica o una legge che un popolo si dà. Sono sempre forme molto chiare, assolutamente disadornate nella loro concezione di base». Traduzione dell'autore, *ibidem*.

⁹ «Gradualmente un'epoca si allinea all'altra fino a costituire l'intero. Passando per tutti gli stadi si svolge una storia di dignità superiore, la storia autentica, vera e propria, e si svela una forma d'ordine più elevato, la forma genuina. Nel corso del tempo emerge una forma complessiva, si fa visibile l'intero e i nostri progetti sono contribuito a esso. Membri di un corpo più grande». R. Schwarz, *Costruire la chiesa*, Morcelliana, Brescia 1999, p. 212.

¹⁰ *Ivi*, p. 22.

¹¹ W. Pehnt, H. Strohl, *Rudolf Schwarz 1897-1961*, Electa, Milano 2000, p. 149.

¹² *Ivi*, p. 150.

¹³ R. Schwarz, *Costruire la chiesa*, cit., p. 243.

¹⁴ *Ivi*, p. 223.

¹⁵ W. Pehnt, H. Strohl, cit., p. 154.

¹⁶ *Ivi*, p. 166.

¹⁷ *Ivi*, p. 133.

¹⁸ *Ivi*, p. 146.

¹⁹ Cfr. P. Mantziaras, *Rudolf Schwarz and the concept of City-landscape*, in «Actas del congreso internacional Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana», T6 Ediciones, Pamplona 2002 e W. Pehnt, H. Strohl, *Il piano regolatore generale di Colonia*, in W. Pehnt, H. Strohl, *Rudolf Schwarz 1897-1961*, Electa, Milano 2000, pp. 130-143, e R. Schwarz, *Das Neue Köln: Ein Vorentwurf*, Hrsg Stadt Köln, Cologne 1950.

²⁰ Cfr. W. Pehnt, H. Strohl, *Romano Guardini*, in W. Pehnt, H. Strohl, cit., pp. 50-57.

²¹ «Ora, 70 anni fa, appare qualcosa chiamato tecnologia. Una specie di massificazione, un'accelerazione entra in questo essere umano [...] Le velocità crescono. L'uomo crea da sé un secondo essere umano. Si raddoppia. L'antico uomo cammina e accanto a lui c'è l'essere umano tecnicizzato [...]. Non ci si accorgeva che l'uomo antico, che vorrei chiamare l'uomo del museo, camminava ancora sulle sue due gambe, che i vecchi e alti valori si erano ritirati nell'oscurità, nel silenzio, ma che erano ancora lì». Traduzione dell'autore da R. Schwarz, *Rede in den Verhandlungen der Stadtvertretung zu Köln* (1948), in A. Henning Smolian, *Serie oder Persönlichkeit – zum Technikverständnis von Rudolf Schwarz*, in «*Wolkenkuckuckshaus*. Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur», n. 33, 2014, p. 202.

²² «L'essere umano raddoppiato deve essere accompagnato da una città raddoppiata». Traduzione dell'autore, *ibidem*.

²³ La storia del Wallraf-Richartz-Museum nasce grazie a una copiosa donazione alla Città da parte del collezionista Ferdinand Franz Wallraf, effettuata a patto che dopo la sua morte, avvenuta nel 1824, le opere fossero rese accessibili al pubblico, condizione che si realizza, dopo alcune sistemazioni provvisorie, solo nel 1954 con l'intervento del facoltoso mercante Johann Heinrich Richartz che detta stavolta come sua condizione che i lavori per la nuova costruzione di un edificio museale atto ad accogliere la collezione di Wallraf siano affidati all'architetto Joseph Felten. Cfr. H. Borger, *Museen der Stadt Köln*, Vista Point, Köln 1990.

²⁴ Cfr. W. Pehnt, H. Strohl, *Il Gürzenich e il Wallraf-Richartz-Museum*, in W. Pehnt, H. Strohl, cit., pp. 197-209.

²⁵ R. Schwarz, *Come si illuminano i musei?*, in W. Pehnt, H. Strohl, cit., p. 261.

²⁶ «Rudolf Schwarz fu un grande maestro costruttore nel senso più vero della parola. Tutto il suo essere — non il suo fare, ma anche il suo pensare incomparabilmente profondo — fu uno sforzo costante per conseguire chiarezza, senso e ordine. Rudolf Schwarz fu un maestro costruttore pensante, e per lui l'arte del costruire fu ordine dominato dalla forma, colmato di senso». Premessa di Ludwig Mies van Der Rohe a R. Schwarz, *Costruire la chiesa*, cit., p. 27.

²⁷ R. Schwarz, *Come si illuminano i musei?*, in W. Pehnt, H. Strohl, cit., pp. 261-263.

²⁸ «Un simile ideale che preme per essere rappresentato e sviluppato farebbe del museo un compito spirituale, così come dell'architettura». *Ivi*, p. 262.

²⁹ «Man hat dabei übersehen, daß der alte Mensch, den ich den musealen Menschen nennen möchte, immer noch auf seinen zwei Beinen herumliefe, daß die alten, hohen Werte zwar ins Verborgene zurückgetreten, ins Stille gekommen waren, daß sie aber noch da waren, wie ja unsere Kirchen und Dome noch da waren». «Si dimenticava che l'uomo antico, che vorrei chiamare l'uomo del museo, camminava ancora sulle sue due gambe, che i vecchi e alti valori si erano ritirati nell'oscurità, erano diventati silenziosi, ma che erano ancora lì, così come erano ancora lì le nostre chiese e cattedrali». Traduzione dell'autore da A. Henning Smolian, *Serie oder Persönlichkeit – zum Technikverständnis von Rudolf Schwarz*, cit., p. 202.

³⁰ R. Schwarz, *Das Anliegen der Baukunst*, cit., p. 81.

³¹ Da W. Pehnt, H. Strohl, cit., p. 54.

³² R. Schwarz, *Das Anliegen der Baukunst*, cit., p. 81.

³³ R. Schwarz, *Costruire la chiesa*, cit., p. 225.

³⁴ Da W. Pehnt, H. Strohl, *Rudolf Schwarz 1897-1961*, cit., p. 47.

³⁵ R. Schwarz, *Come si illuminano i musei?*, cit., p. 263.

³⁶ *Ibidem*

³⁷ Da W. Pehnt, H. Strohl, *Rudolf Schwarz 1897-1961*, cit., p. 233.

³⁸ R. Schwarz, *Costruire la chiesa*, cit., p. 229.

und durch das Aufschließen von einer ganzen Welt von Formen, die dem einzelnen sich niemals hergeben, die der einzelne niemals hervorbringen könnte. Aber was da hervorgebracht wird, ist dann wieder so gültig wie eine Figur der Geometrie oder wie ein Gesetz, das ein Volk sich selber gibt. Es sind durchweg ganz klare, absolut unverschnörkelte Formen in der Grundkonzeption". "It is an achievement that can only be accomplished through the sacrifice of many people undertaking a common effort, but then this sacrifice is rewarded by the granting and by the opening up of a whole world of forms that are never awarded to the individual, which the individual could never bring about. Yet what is brought forth has the same validity as a geometrical figure or a law that the people establish for themselves. They are always very clear forms, absolutely plain forms in their basic conception". Translation by the author, *Ibid.*, p. 81

⁹ "One era gradually aligns with the next until it constitutes the whole. A history of superior dignity unfolds as we progress through all the stages, an authentic and genuine narrative, which reveals a higher order. Over time, an overall form emerges, the whole becomes visible, and our projects contribute to it. They become parts of a larger body". R. Schwarz, *Costruire la chiesa*, Morcelliana, Brescia 1999, p. 212.

¹⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹¹ W. Pehnt, H. Strohl, *Rudolf Schwarz 1897-1961*, Electa, Milan 2000, p. 149.

¹² *Ibid.*, p. 150.

¹³ R. Schwarz, *Op. Cit.*, p. 243.

¹⁴ *Ibid.*, p. 223.

¹⁵ W. Pehnt, H. Strohl, *Op. cit.*, p. 154.

¹⁶ *Ibid.*, p. 166.

¹⁷ *Ibid.*, p. 133.

¹⁸ *Ibid.*, p. 146.

¹⁹ Cf. P. Mantziaras, "Rudolf Schwarz and the concept of City-landscape", in *Actas del congreso internacional Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*, T6 Ediciones, Pamplona 2002 and W. Pehnt, H. Strohl, "Il piano regolatore generale di Colonia", in W. Pehnt, H. Strohl, *Op. Cit.*, pp. 130-143, and R. Schwarz, *Das Neue Köln: Ein Vorentwurf*, Hrsg Stadt Köln, Cologne 1950.

²⁰ Cf. W. Pehnt, H. Strohl, "Romano Guardini", in W. Pehnt, H. Strohl, *Op. cit.*, pp. 50-57.

²¹ "Now, 70 years ago, something came up which we call technology. A sort of 'massification', an acceleration penetrated this human being [...] Speeds increased. The human being made a second human being out of himself. He doubled himself. The ancient man walked around and next to him was the technicised human being [...]. One did not realise that the ancient man, whom I would like to call the museum man, was still walking on his two legs, that the old, high values had retreated into obscurity, into silence, but they were still there". Translation by the author, taken from R. Schwarz, *Rede in den Verhandlungen der Stadtvertretung zu Köln*, (1948), in A. Henning Smolian, "Serie oder Persönlichkeit – zum Technikverständnis von Rudolf Schwarz", in *Wolkenkuckuckshaus. Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur*, n. 33, 2014, p. 202.

²² "The doubled man must be accompanied by a doubled city". Translation by the author, *ibid.*, p. 202.

²³ The history of the Wallraf-Richartz-Museum began thanks to a generous donation to the City by the collector Ferdinand Franz Wallraf, who stipulated that after his death in 1824 the works would be made accessible to the public, something that was fulfilled, after some temporary arrangements, only in 1954 thanks to the intervention of the wealthy merchant Johann Heinrich Richartz, on the condition that the works for the construction of a museum for hosting Wallraf's collection be entrusted to the architect Joseph Felten. Cf. H. Borger, *Museen der Stadt Köln*, Vista Point, Cologne 1990.

²⁴ Cf. W. Pehnt, H. Strohl, "Il Gürzenich e il Wallraf-Richartz-Museum", in W. Pehnt, H. Strohl, *Op. cit.*, pp. 197-209.

²⁵ R. Schwarz, "Come si illuminano i musei?", in W. Pehnt, H. Strohl, *Op. cit.*, p. 261.

²⁶ "Rudolf Schwarz was a great master builder in the most genuine sense of the word. His whole being — not only his practice, but also his unique profound thought — conveyed a constant effort to achieve clarity, sense and order. Rudolf Schwarz was a thoughtful master builder, and for him the art of building was an order dominated by form, and infused with meaning". Foreword by Ludwig Mies van Der Rohe to R. Schwarz, *Op. cit.*, p. 27.

²⁷ R. Schwarz, *Come si illuminano i musei?*, in W. Pehnt, H. Strohl, *Op. cit.*, pp. 261-263.

²⁸ "An ideal such as this, which is yearning to be represented and developed, would turn the museum into a spiritual endeavour, and the architecture as well". *Ibid.*, p. 262.

²⁹ "Man hat dabei übersehen, daß der alte Mensch, den ich den musealen Menschen nennen möchte, immer noch auf seinen zwei Beinen herumliefe, daß die alten, hohen Werte zwar ins Verborgene zurückgetreten, ins Stille gekommen waren, daß sie aber noch da waren, wie ja unsere Kirchen und Dome noch da waren". "One did not realise that the ancient man, whom I would like to call the museum man, was still walking on his two legs, that although the old, high values had retreated into obscurity, into silence, they were still there, just like our churches or cathedrals". Translated by the author, taken from A. Henning Smolian, "Serie oder Persönlichkeit – zum Technikverständnis von Rudolf Schwarz", in *Op. cit.*, p. 202.

³⁰ R. Schwarz, *Das Anliegen der Baukunst*, p. 81.

³¹ From W. Pehnt, H. Strohl, *Op. cit.*, p. 54.

³² R. Schwarz, *Das Anliegen der Baukunst*, p. 81.

³³ R. Schwarz, *Costruire la chiesa*, p. 225.

³⁴ From W. Pehnt, H. Strohl, *Op. cit.*, p. 47.

³⁵ R. Schwarz, *Come si illuminano i musei?*, in W. Pehnt, H. Strohl, *Op. cit.*, p. 263.

³⁶ *Ibid.*, p. 263

³⁷ From W. Pehnt, H. Strohl, *Rudolf Schwarz 1897-1961*, p. 233.

³⁸ R. Schwarz, *Costruire la chiesa*, p. 229.

The Panathenaic Stadium is an architecture which epitomises permanence over time through its continuous rebirth as an organism that, never the same as itself, is always changing based on the matrix of its first settlement trace.

Lo Stadio Panatenaico tra il tempo dell'archeologia e il tempo dell'architettura

The Panathenaic Stadium between the time of archaeology and the time of architecture

Francesca Mugnai

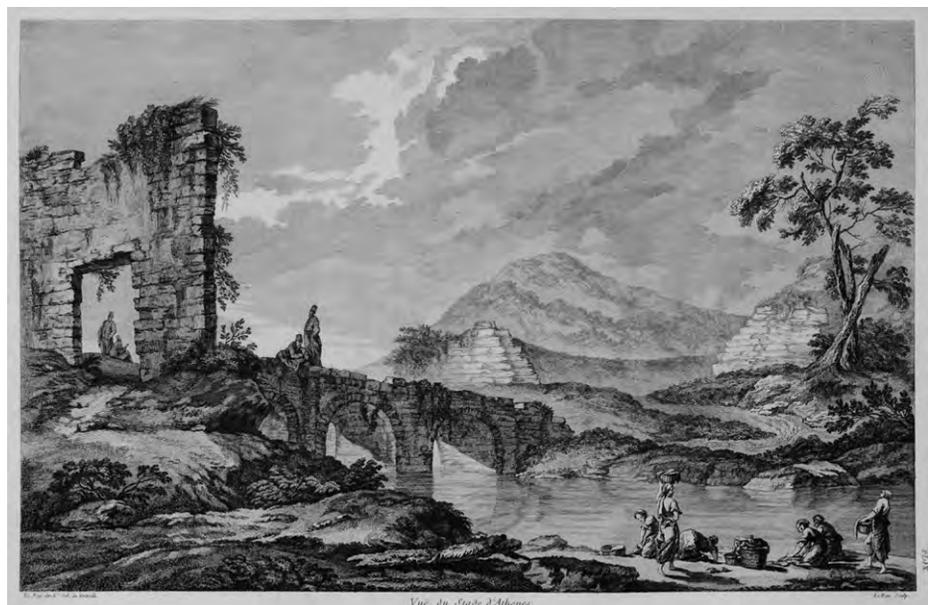
Il documentario della BBC dedicato a Van Morrison, dal titolo *One Irish Rover* (1991), si apre con le immagini del cantautore nordirlandese che duetta con Bob Dylan. Sono entrambi seduti sul parapetto che cinge il più alto dei gradoni dello Stadio Panatenaico e cantano *Crazy Love* avendo come sfondo l'Acropoli e il Licabetto. L'esecuzione della nota ballata davanti al 'quadro' più iconico dell'Atene periclea, all'interno di un luogo dalla storia millenaria, suscita un senso di vertigine temporale per il fatto di mostrare lo iato profondo che separa il presente dal passato e nondimeno di svelare il filo che li unisce, cioè il rinnovarsi della vita e, con questa, il rinnovarsi dello sguardo.

Se da un lato, come scrive John Dewey, l'opera d'arte pur rimanendo identica a sé «viene ricreata ogni volta che viene sperimentata esteticamente»¹, dall'altro la storia dello Stadio Panatenaico è significativa non solo della permanenza di una grandiosa opera architettonica attraverso il tempo, ma soprattutto della sua continua rinascita come organismo che, mai uguale a se stesso, muta a partire dalla matrice della prima impronta insediativa e viene «sperimentato esteticamente» nelle sue differenti spoglie.

Situato a poco meno di 1,5 km dall'Acropoli in direzione est, fuori dalla cerchia muraria adrianea², lo stadio riempie una conca naturale ai piedi del monte Ardetto. Fu la capacità di Licurgo di Atene, epimeleta delle finanze per ben dodici anni (338-326 a.C.), a rendere possibile la sua costruzione insieme ad altre numerose opere pubbliche. Per le Grandi Panatenee del 330/329 a.C. lo stadio era già funzionante e in grado di accogliere i giochi connessi alle quadriennali celebrazioni religiose in onore di Atena³.

The BBC documentary dedicated to Van Morrison, entitled *One Irish Rover* (1991), opens with images of the Northern Irish singer-songwriter performing a duet with Bob Dylan. They are both sitting on the parapet that encircles the highest seats of the Panathenaic Stadium, singing *Crazy Love* with the Acropolis and Lycabettus behind them. The performance of the well-known ballad in front of the most iconic 'picture' of Periclean Athens, inside a place with a millenary history, awakens a sense of temporal vertigo since it shows the deep gap that separates the present from the past while at the same time revealing the thread that unites them, in other words, the renewal of life and, with it, the renewal of the gaze. If, on the one hand, as John Dewey writes, while remaining identical to itself, the work of art "is recreated each time it is aesthetically experienced"¹, on the other, the history of the Panathenaic Stadium is significant not only in terms of the permanence of a great architectural work through time but, more importantly, due to its continuous rebirth as an organism that, never the same as itself, is always changing based on the matrix of its first settlement trace and is "aesthetically experienced" in its varying forms.

Located just outside Hadrian's walls² and less than 1.5 km from the Acropolis in an easterly direction, the stadium occupies a natural basin at the foot of Mount Ardettus. Its construction, together with that of other public works, was made possible thanks to the able management of the epimelete Lycurgus, who was treasurer of Athens for a twelve-year period (338-326 B.C.). By 330/329 B.C. the stadium was already functional and capable of hosting the Great Panathenaic games associated with the quadrennial religious celebrations in honour of the goddess Pallas Athena³.

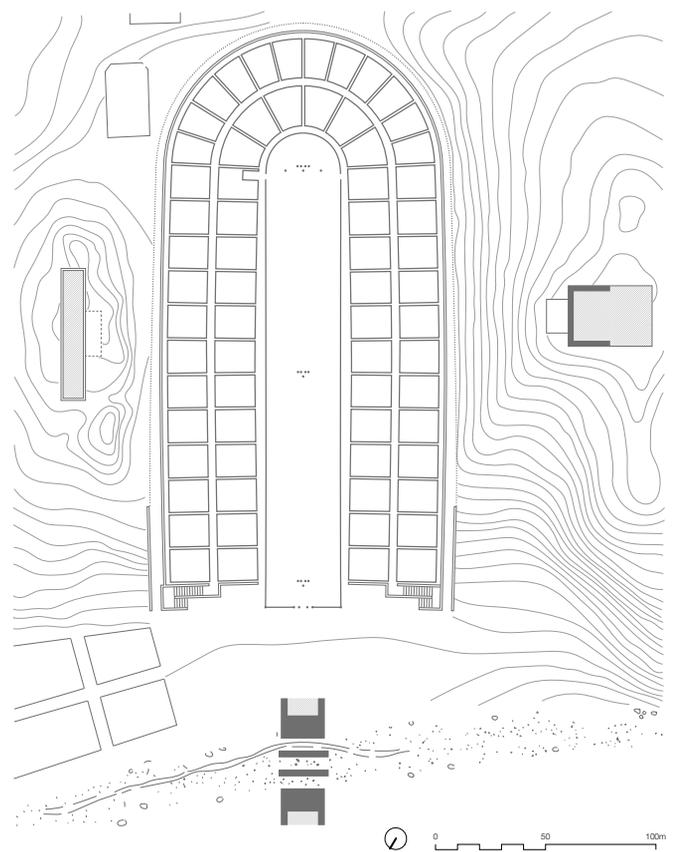


Vue du Stade d'Alcandre.

Per quanto la morfologia del sito favorisse l'inserimento della cavea nella gola naturale, la realizzazione richiese importanti movimenti di terra per spianare l'area della pista (*dromos*) la cui lunghezza era appunto di uno 'stadion', corrispondente cioè a 600 piedi attici e agli attuali 185 m. Lo stadion, dalla forma rettangolare aperta verso il fiume Ilisso, era un'architettura 'fuori scala', grande quanto l'intera Acropoli, il cui significato 'urbanistico' risulta comprensibile solo in relazione al territorio della città-stato ateniese coincidente con l'intera penisola attica. La vocazione territoriale di Atene, che si rifletteva nell'articolato sistema di rappresentanza democratica, trovava espressione anche nelle grandi opere come, ad esempio, le Lunghe Mura che univano la città al Pireo, o nello stesso rituale della processione panatenaica che partiva simbolicamente fuori dalla cinta muraria per poi attraversare l'agorà e da qui salire all'Acropoli⁴. Nel II secolo d.C. Erode Attico finanziò personalmente alcune sostanziali modifiche dello Stadion⁵ la cui geometria fu rimodellata dall'aggiunta della sfendone secondo il tipo dello stadion romano, dall'introduzione di una leggera curvatura planimetrica nei settori (*cunei*) dei lati lunghi per migliorare la visibilità, infine dalla realizzazione dei propilei all'ingresso e di un colonnato dorico a coronare la sfendone; ma l'intervento più fastoso fu senz'altro il rivestimento in marmo della cavea da 50.000 posti che comportò, stando a Pausania (I, 19, 6), l'esaurimento di buona parte delle cave del Pentelico. Sul lato orientale fu inoltre realizzato un tunnel voltato, lungo 57 m e largo 4, che serviva per l'ingresso degli atleti o delle belve. La testimonianza dello stesso Pausania sull'uso che Adriano fece del Panatenaico, viene riletta da Yourcenar nelle *Memorie*: «Nello stadion panatenaico, trasformato per qualche ora in una selva fiabesca, organizzai una caccia dove figurarono migliaia di bestie feroci, richiamando in vita così, per la durata effimera d'una festa, la città agreste e selvaggia d'Ippolito, servitore di Diana, e di Teseo, compagno d'Ercole»⁶. Dopo Adriano ed Erode Attico iniziò la fase discendente dello Stadion greco-romano, come anche dell'intera attività architettonico-urbanistica ateniese⁷. Il rinvenimento della fondazione di un muro semicircolare speculare alla sfendone, risalente alla fine del II secolo, è suggestivo infatti del ridimensionamento e della trasformazione dello stadion in anfiteatro⁸. La diffusione del cristianesimo ne decretò il completo abbandono inaugurando il processo di lenta spoliazione del marmo e della pietra che gradualmente ridusse l'edificio a una gigantesca gola di terra non dissimile dalla situazione orografica di partenza⁹. È proprio in tale stato di sospensione tra costruzione umana ed elemento naturale che lo vediamo ritratto nelle incisioni degli artisti e viaggiatori del XVIII secolo, rapiti dalla permanenza del segno e dalla sua potenza evocativa, sebbene l'assenza di colonne e capitelli ne facesse un soggetto non propriamente 'canonico' di rappresentazione. Nella tavola dedicata alle rovine del Panatenaico, Revett e Stuart¹⁰ colsero la scala territoriale dello stadion, nonché la relazione col paesaggio della pianura ateniese: forzando la realtà – lo stadion appare situato a una quota fin troppo elevata in rapporto alla pianura – l'incisione ritrae la nuda cavea come una cornice che inquadra il ponte sull'Ilisso e la valle di Atene, dove una tortuosa strada campestre guida lo sguardo fino alle mura cittadine. Un'analoga sensibilità per il carattere territoriale dello Stadion è rintracciabile nel piano urbanistico di Atene redatto nel 1833 da Stamatis Kleanthis ed Eduard Schaubert, che prevedeva un asse monumentale tra il palazzo reale, situato nei pressi dell'Acropoli, e il Panatenaico, sebbene ancora diruto e parzialmente celato. Il piano fu abbandonato su pressione di Leo von Klenze che, tra le altre critiche, sollevava dubbi in merito all'eccessiva importanza

Although the morphology of the site favoured the insertion of the cavea into the natural gorge, the construction required major earthworks to level the area of the track (*dromos*), whose length was precisely that of one 'stadium', corresponding to 600 Attic feet, or 185 m. The stadium, with its rectangular shape open toward the river Ilissos, was an 'off-scale' architecture, as large as the entire Acropolis, whose significance in urban terms is understandable only in relation to the territory of the Athenian city-state, which coincided with the entire Attic peninsula. The territorial vocation of Athens, which was reflected in the articulate system of democratic representation, also found expression in major works such as, for example, the Long Walls that connected the city to Piraeus, or in the ritual of the Panathenaic procession that began symbolically outside the city walls before traversing the agora and climbing up to the Acropolis⁴.

In the 2nd century A.D., Herodes Atticus personally financed some major alterations to the Stadium⁵, whose geometry was reshaped by the addition of the spandrel, according to the Roman stadium type, the introduction of a slight planimetric curvature in the sectors (*cunei*, or wedges) of the long sides for improving visibility, and finally by the construction of propylaeums at the entrance and a Doric colonnade to crown the spandrel; yet the most lavish intervention was the marble cladding of the 50,000-place cavea which, according to Pausanias (I, 19, 6), almost exhausted the Pentelic quarries. A vaulted tunnel, 57 m long and 4 m wide, was also built on the eastern side, which was used for the entrance of athletes or wild beasts. Pausanias' account of the use made by Hadrian of the Panathenaic stadium was retaken by Yourcenar in her *Memoirs of Hadrian*: "In the Panathenaic stadium, transformed for a few hours into a fantastic forest, I organised a hunt in which thousands of ferocious beasts took part, thus bringing back to life, for the ephemeral duration of a festival, the wild and rustic city of Hippolytus, servant of Diana, and Theseus, companion of Hercules"⁶. After the times of Hadrian and Herodes Atticus began the declining phase of the Greco-Roman stadium, as well as of the entire architectural and urban development in Athens⁷. The unearthing of the foundation of a semicircular wall mirroring the spandrel, dating back to the late 2nd century, is indeed suggestive of the downscaling and transformation of the stadium into an amphitheatre⁸. The rise of Christianity brought about its complete abandonment, beginning the slow process of stripping of its marble and stone that gradually reduced the building to a gigantic earthen ravine not unlike its original orographic setting⁹. It is precisely in that transition from the human construction to the natural condition that we see it depicted in the engravings by 18th century travellers and artists, captivated by the permanence of the sign and its evocative power, although the absence of columns and capitals gave it a not exactly 'canonical' appearance. In the panel devoted to the ruins of the Panathenaic stadium, Revett and Stuart¹⁰ captured the spatial scale of the stadium, as well as its relationship to the landscape of the Athenian plain: stretching the facts – the stadium appears located at an elevation that is too high in relation to the plain – the engraving depicts the empty cavea as a frame that encases the bridge over the Ilissos and the valley of Athens, where a winding country road guides the gaze toward the city walls. A similar sensibility for the territorial role of the Stadium can also be observed in the urban development plan for Athens drafted in 1833 by Stamatis Kleanthis and Eduard Schaubert, which contemplated a monumental axis between the Royal Palace, located near the Acropolis, and the Panathenaic stadium, although it was still in a state of ruin and partially concealed. The plan was abandoned at the insistence of Leo von Klenze who, among other objections, raised doubts concerning the excessive importance given to the



attribuita allo stadio, a parer suo ormai un semplice «vuoto» non più capace di suscitare alcuna emozione¹¹.

La scelta di Kleanthis e Schaubert e il nascente interesse archeologico per lo Stadio sono da inquadrarsi nella storia dello Stato greco, impegnato nella costruzione dell'identità nazionale dopo la conquista dell'indipendenza dall'Impero Ottomano¹². Insieme alla scelta di collocare ad Atene la capitale del regno, l'interesse per il Panatenaico come luogo simbolico dove storicamente si riuniva il popolo 'greco' per antonomasia, rientrava dunque nel complesso delle politiche messe in atto per realizzare l'unità socio-culturale del paese e fondarla su vestigia antiche dal valore universale. L'architettura svolse un ruolo di primaria importanza nella costruzione di un dialogo vivo con l'eredità classica, come dimostra il visionario progetto di Schinkel per un palazzo sull'Acropoli (1834) destinato al sovrano tedesco di Atene, dove le rovine archeologiche si fondono con la nuova architettura¹³.

Dopo i primi promettenti saggi commissionati dalla municipalità ateniese, fu l'architetto tedesco Ernst Ziller, progettista di fiducia del re Giorgio I, nonché autore della casa di Heinrich Schliemann, ad assumere il controllo degli scavi del Panatenaico nel 1869. Architetto prestatario all'archeologia, Ziller scavava trincee nel campo di cotone che occupava all'epoca il *dromos*¹⁴, spinto dall'assillo di trovare indizi per la rinascita dello stadio. Gli esiti del lavoro, a cui si deve la conoscenza dettagliata dell'antico edificio, furono pubblicati nel 1870¹⁵ e costituirono i capisaldi del progetto di ricostruzione quando fu scelto il Panatenaico come sede delle prime moderne Olimpiadi. L'incarico del progetto venne però sottratto a Ziller e conferito nel 1894 all'architetto e atleta Anastasis Metaxas¹⁶, che intendeva ricostruire lo stadio di Erode Attico, a ferro di cavallo, seguendo le indicazioni date da Ziller. Metaxas dovette elaborare tre versioni per ottenere l'approvazione: la prima prevedeva un colonnato a coronamento dell'intera sfendone; nella seconda, il colonnato veniva ridimensionato a una piccola edicola posta al centro, mentre all'ingresso I era introdotto un propileo a nove fornic; la terza e definitiva proposta sostituiva il propileo con un semplice parapetto e manteneva l'edicola centrale.

L'aspetto interessante è che in corso di realizzazione il progetto subì continue modifiche man mano che i lavori di scavo e di rimozione della terra superficiale completavano le indagini archeologiche, facendo emergere le effettive dimensioni e la forma esatta dell'antico stadio: non solo le 20 file di posti inizialmente previste furono portate a 23 come indicavano i rinvenimenti, ma fu scoperta e riproposta la curvatura orizzontale dei *cunei* formanti la cavea.

Il cantiere, inaugurato nel 1895, doveva chiudersi entro l'anno successivo per ospitare le prime Olimpiadi internazionali. Ciò richiese uno sforzo economico inaudito¹⁷ e l'impiego di circa 500 uomini, dei quali 300 erano operai delle cave del Pentelico e del Pireo. Non si riuscì comunque a concludere i lavori in tempo per l'apertura dei giochi. Lo stadio venne quindi inaugurato privo dei propilei e dell'edicola della sfendone, mentre la cavea era solo parzialmente rivestita di marmo. I lavori proseguirono successivamente con il completamento della cavea e la costruzione dei propilei per le Olimpiadi del 1906. Questi ultimi, in cattive condizioni, furono poi demoliti e mai ricostruiti se non in forma temporanea per un evento sportivo nel 1997. Durante il cantiere vennero alla luce numerosi reperti che oggi, in parte, hanno trovato posto all'interno dello stadio: tra questi le erme bifronti, ora collocate sul *dromos*. Accanto ai frammenti originali ce ne sono anche di 'falsi', come gli stalli reali di marmo realizzati a imitazione dei troni del teatro di Dioniso.

stadium which, in his opinion, was now a mere "void" and no longer capable of arousing emotion¹¹.

Kleanthis and Schaubert's choice, as well as the emerging archaeological interest in the Stadium, are to be understood within the context of the history of the Greek state, which was engaged at the time in the construction of national identity after having recovered independence from the Ottoman Empire¹². Together with the decision to make Athens the capital of the kingdom, the interest in the Panathenaic stadium as a symbolic place where the quintessential 'Greek' people had historically gathered, was thus part of a series of policies implemented to achieve the socio-cultural unity of the country, as well as to found it on an ancient legacy bearing universal values. Architecture played a fundamental role in the construction of a living dialogue with the Classical heritage, as attested by the visionary project by Schinkel of a palace on the Acropolis (1834) destined for the German monarch in Athens, in which the archaeological ruins blend with the new architecture¹³.

After the initial promising efforts commissioned by the Athenian municipality, it was the German architect Ernst Ziller, King George I's trusted architect and the designer of Heinrich Schliemann's house, who took over the excavations of the Panathenaic stadium in 1869. An architect who turned archaeologist, Ziller dug ditches in the cotton field which at the time covered the *dromos*¹⁴, driven by the urge to find clues for the resurgence of the stadium. The results of this work, to which we owe much detailed knowledge of the ancient monument, were published in 1870¹⁵ and served as the cornerstone for the reconstruction project once the Panathenaic stadium was chosen as the venue for the first modern Olympic Games. The assignment of the project, however, was taken away from Ziller and entrusted in 1894 to the architect and athlete Anastasios Metaxas¹⁶, who planned to reconstruct Herodes Atticus' stadium in the shape of a horseshoe, following Ziller's instructions. Metaxas had to develop three versions before his plan was approved: the first contemplated a colonnade crowning the entire spandrel; in the second, the colonnade was scaled down to a small aedicule placed at the centre, with a nine-arched propylaeum at the entrance; in the third and final proposal, the propylaeum was replaced by a simple parapet and the central aedicule was maintained. It is worth noting that during its execution, as excavation work and the removal of surface soil completed the archaeological investigations, thus revealing the actual dimensions and exact shape of the ancient stadium, the project was continuously subjected to modifications: not only were the 20 rows of seats initially planned increased to 23 as revealed by the excavations, but the horizontal curvature of the *cunei* which form the cavea was also discovered and re-proposed.

The worksite, which opened in 1895, had to be completed by the following year in order to host the first international Olympic Games. This required an extraordinary economic effort¹⁷, as well as the employment of approximately 500 men, 300 of whom were workers from the quarries of Pentelicus and Piraeus. The work, however, could not be completed in time for the opening of the games. The stadium was inaugurated without the propylaea and the aedicule of the spandrel, while the cavea was only partially clad in marble. Work continued for the completion of the cavea and the construction of the propylaea in time for the 1906 Olympic Games. The propylaea, in poor condition, were later demolished and never rebuilt, except temporarily for a sports event held in 1997. During the worksite phase numerous artefacts were unearthed, many of which are to be seen in the stadium today: among which the double-headed herms, now located on the *dromos*. Alongside the original fragments, there are also some 'fakes', such as the royal marble stalls modelled on the thrones of the theatre of Dionysus.

Trattandosi di una «azione archeologico-ricostruttiva» di «gran significazione estetica e storica», come scrive Giuseppe De Finetti nel suo volume sugli stadi¹⁸, per di più compiuta alla fine dell'Ottocento, va da sé che la ricostruzione del Panatenaico non possa essere valutata secondo i principi del restauro moderno. Riferendosi alla *Teoria del restauro* di Cesare Brandi, è lampante, ad esempio, che «l'unità potenziale dell'opera» è, si, stata raggiunta, ma ciò ha comportato la perdita irreversibile di «ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo»¹⁹. L'intervento che ha prodotto il Kallimarmaro – così viene chiamato oggi per la profusione di 'bei marmi' – va piuttosto ricondotto alla dottrina di Viollet-le-Duc che nel 1866 formulava la seguente definizione: «Restaurare un edificio non è il mantenerlo, il ripararlo o il rifarlo, ma è ricondurlo ad uno stato di compiutezza che potrebbe non essere mai esistito in un dato tempo»²⁰, dove per compiutezza si intende la possibilità, per il monumento, di «manifestare nuovamente la 'verità' perduta, offuscata o mai pienamente posseduta»²¹. In tal senso, la ricostruzione dello Stadio Panatenaico finalizzata al suo utilizzo in epoca moderna, riesce a trasmettere il valore comunitario che è all'origine della sua esistenza. E anche se i progetti di Ziller o di Metaxas non esprimono forse nient'altro che la volontà di un revival, circostanze estranee all'intenzione dei progettisti hanno finito per produrre un risultato interessante avendo limitato la ricostruzione alla sola cavea. Ciò che oggi vediamo non è esattamente un 'falso', ma una *reductio ad essentiam* dell'antico Panatenaico che, in quanto tale, può continuare ad attraversare i secoli e rimanere 'classico'.

Translation by Luis Gatt

¹ J. Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2020, p. 123.

² Le mura di Adriano si estendevano a oriente della città per tutto il tratto di sud-est parallelamente al fiume Ilisso. Il Panatenaico si trovava sulla sponda opposta.

³ Per la storia dettagliata del Panatenaico si rimanda al volume di A. Papanicolaou Christensen, *The Panathenaic Stadium, its history over the centuries*, Historical and Ethnological Society of Greece, Atene 2003.

⁴ La processione partiva dal Ceramico, davanti alla porta del Dipylon.

⁵ Oltre a A. Papanicolaou Christensen, cit., pp. 26-27, si veda F. Camia, *La 'nave' di Erode Attico, il Pythion ateniese e lo stadio panatenaico*, in F. Longo, R. Di Cesare, S. Privitera, *ΔΡΟΜΟΙ. Studi sul mondo antico offerti a Emanuele Greco dagli allievi della Scuola Archeologica Italiana di Atene*, Pandemos, Atene-Paestum 2016, pp. 869-880.

⁶ M. Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Einaudi, Torino 1988, p. 212.

⁷ Per il ruolo di Adriano nella costruzione di Atene si veda A. Carandini, E. Papi, *Adriano. Roma e Atene*, UTET, Torino 2019 e A. Giudice, *Atene in età adrianea: la funzione ecumenica della pólis nell'ideologia del principato*, in «Göttinger Forum für Altertumswissenschaft», n. 16, 2013, pp. 347-369.

⁸ A. Papanicolaou Christensen, cit., p. 64.

⁹ Lo Stadio si era mutato in una cava che forniva materiale da costruzione. Gli scavi archeologici hanno individuato, collocate sotto la cavea, tre fornaci che servivano per trasformare in calce viva il marmo tritato.

¹⁰ J. Stuart, N. Revett, *The Antiquities of Athens measured and delineated by James Stuart and Nicholas Revett painters and architects*, Haberkorn, Londra 1762, vol. 3, ch. VII, pl. III.

¹¹ Α. Παπαγεωργίου-Βενέτας, *Ο Leo von Klenze στην Ελλάδα. Τεκμηρία Για Τη Νεοελληνική Ιστοριογραφία, Οδύσσειας*, Atene 2000, p. 188. Citato in A. Papanicolaou Christensen, cit., p. 51. Leo von Klenze ingerisce nella questione come architetto di Luigi I di Baviera, padre del re Ottone di Grecia.

¹² Si veda a questo proposito A. Tzonis, A.P. Rodi, *Greece. Modern architecture in history*, Reaktion Books, Londra 2013, p. 8.

¹³ Sul progetto di Schinkel: scheda in AA.VV., *1781-1841 Schinkel, l'architetto del principe*, Marsilio, Venezia 1989, pp. 162-165; A. Tzonis, A.P. Rodi, cit., p. 15; R. Carter, *Karl Friedrich Schinkel's Project for a Royal Palace on the Acropolis*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 38, n. 1, 1979, pp. 34-46.

¹⁴ E. Dodwell, *A classical and topographical Tour through Greece during the Years 1801, 1805, 1806*, Rodwell & Martin, Londra 1819, vol. 1, pp. 409-410.

¹⁵ E. Ziller, *Ausgrabungen am panathenäischen Stadion (auf Kosten Seiner Majestät des Königs von Griechenland)*, Ernst & Korn, Berlino 1870.

¹⁶ Anastasios Metaxas si laurea al Politecnico di Dresda dove apprende e fa proprio il linguaggio classicista. È autore del primo ampliamento del Museo Benaki e dell'ambasciata di Francia ad Atene. Alle prime Olimpiadi del 1896 partecipa come tiratore: <<https://www.hoc.gr/en/athletes/metaxas-anastasios/>> (11/2023).

¹⁷ Le spese furono interamente sostenute dal magnate greco Georgios Averoff.

¹⁸ G. De Finetti, *Stadi: esempi, tendenze, progetti*, Hoepli, Milano 1934, di cui un estratto è pubblicato come anticipazione in G. De Finetti, *Stadi antichi e moderni*, in «Casabella», n. 12, 1933, pp. 2-9.

¹⁹ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1997-2000, p. 8.

²⁰ E.E. Viollet-le-duc, voce *Restauration*, in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française: du XI au XVI siècle*, vol. VIII, A. Morel, Parigi 1866.

²¹ L. Napoleone, *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879)*, in AA.VV., *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Marsilio, Venezia 2022, pp. 107-110.

Being an “archaeological-reconstructive action” of “great aesthetic and historical significance”, as described by Giuseppe De Finetti¹⁸, undertaken, moreover, at the end of the 19th century, it is self-evident that the reconstruction of the Panathenaic stadium can not be evaluated according to the principles of modern restoration. In terms of Cesare Brandi's *Theory of Restoration*, it is evident, how although “the potential unity of the work” has in fact been achieved, this has also entailed the irreversible loss of “every trace of the work of art's passage through time”¹⁹. The intervention that resulted in the *Kallimarmaro* – as it is called today due to the abundance of ‘beautiful marbles’ – should be traced back to Viollet-le-Duc instead, who in 1866 put forth the following definition: “To restore a building does not mean maintaining, repairing or remaking it, but rather to lead it back to a state of completion which may never have existed at a given time”²⁰, where completion is understood as the possibility for the monument to “manifest again its lost, obscured or never fully possessed ‘truth’”²¹. In this sense, the reconstruction of the Panathenaic Stadium for its use in the modern era, manages to transmit the communal values that underlay its very existence. And even though Ziller and Metaxas' projects may not express more than the wish for a revival, circumstances beyond the architects' intentions, which made it possible for them to reconstruct only the cavea, ended up by producing interesting results. What we see today is not exactly a ‘fake’, but rather a *reductio ad essentiam* of the ancient Panathenaic Stadium, which in this way can continue to traverse the centuries while remaining ‘classical’.

¹ J. Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2020, p. 123.

² Hadrian's walls extended east of the city along the southeast section parallel to the Ilissos river. The Panathenaic stadium was located on the opposite bank.

³ For a detailed history of the Panathenaic stadium see A. Papanicolaou Christensen, *The Panathenaic Stadium, its History over the Centuries*, Historical and Ethnological Society of Greece, Athens 2003.

⁴ The procession started from Kerameikos, before the gate of the Dipylon.

⁵ In addition to A. Papanicolaou Christensen, *Op. cit.*, pp. 26-27, see F. Camia, “La ‘nave’ di Erode Attico, il Pythion ateniese e lo stadio panatenaico”, in F. Longo, R. Di Cesare and S. Privitera, *ΔΡΟΜΟΙ. Studi sul mondo antico offerti a Emanuele Greco dagli allievi della Scuola Archeologica Italiana di Atene*, Pandemos, Athens-Paestum 2016, pp. 869-880.

⁶ M. Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Einaudi, Turin 1988, p. 212.

⁷ For Hadrian's role in the construction of Athens see A. Carandini, E. Papi, *Adriano. Roma e Atene*, UTET, Turin 2019 and A. Giudice, “Atene in età adrianea: la funzione ecumenica della pólis nell'ideologia del principato”, in *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft*, n. 16, 2013, pp. 347-369.

⁸ A. Papanicolaou Christensen, *Op. cit.*, p. 64.

⁹ The Stadium had been turned into a quarry that supplied building materials. Archaeological excavations revealed three furnaces under the cavea used for turning crushed marble into quicklime.

¹⁰ J. Stuart, N. Revett, *The Antiquities of Athens measured and delineated by James Stuart and Nicholas Revett painters and architects*, Haberkorn, London 1762, vol. 3, ch. VII, pl. III.

¹¹ Α. Παπαγεωργίου-Βενέτας, *Ο Leo von Klenze στην Ελλάδα. Τεκμηρία Για Τη Νεοελληνική Ιστοριογραφία, Οδύσσειας*, Athens 2000, p. 188. Quoted in A. Papanicolaou Christensen, *Op. cit.*, p. 51. Leo von Klenze is involved in the matter as architect of Louis I of Bavaria, father of King Otto of Greece.

¹² See in this regard, A. Tzonis, A.P. Rodi, *Greece. Modern architecture in history*, Reaktion Books, London 2013, p. 8.

¹³ On Schinkel's project see the fact sheet in Various Authors, *1781-1841 Schinkel, l'architetto del principe*, Marsilio, Venice 1989, pp. 162-165; A. Tzonis, A.P. Rodi, *Op. cit.*, p. 15; R. Carter, “Karl Friedrich Schinkel's Project for a Royal Palace on the Acropolis”, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 38, n. 1, 1979, pp. 34-46.

¹⁴ E. Dodwell, *A Classical and topographical Tour through Greece during the Years 1801, 1805, 1806*, Rodwell & Martin, London 1819, vol. 1, pp. 409-410.

¹⁵ E. Ziller, *Ausgrabungen am panathenäischen Stadion (auf Kosten Seiner Majestät des Königs von Griechenland)*, Ernst & Korn, Berlin 1870.

¹⁶ Anastasios Metaxas graduated from the Dresden Polytechnic Institute, where he assimilated the classicist language. He designed the French Embassy in Athens and the Benaki Museum. He also participated in the shooting competition at the first Olympic Games held in 1896. <<https://www.hoc.gr/en/athletes/metaxas-anastasios/>> (11/2023).

¹⁷ Expenses were entirely covered by the Greek magnate Georgios Averoff.

¹⁸ G. De Finetti, *Stadi: esempi, tendenze, progetti*, Hoepli, Milan 1934, of which an excerpt is published in advance in G. De Finetti, “Stadi antichi e moderni”, in *Casabella*, n. 12, 1933, pp. 2-9.

¹⁹ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Turin 1997-2000, p. 8.

²⁰ E.E. Viollet-le-Duc, entry on *Restauration*, in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française: du XI au XVI siècle*, vol. VIII, A. Morel, Paris 1866.

²¹ L. Napoleone, *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879)*, in Various Authors, *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Marsilio, Venice 2022, pp. 107-110.

p. 187

Lo stadio dopo la fine dei lavori di rivestimento delle sedute, vista generale dalla base dell'Acropoli, 1898. Archivio del Deutsches Archäologisches Institut (DAI), Atene

Julien David Le Roy, Ponte sull'Ilisso con il Panatenaico sullo sfondo, Tavola da *Les ruines des plus beaux monuments de la Grece, considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture*, vol. II, Paris, Louis-François Delatour, MDCCCLXX [1770]. Biblioteca della Fondazione Aikaterini Laskaridis

p. 189

James Stuart e Nicholas Revett, Stadio Panatenaico, tavola da *The Antiquities of Athens, measured and delineated by James Stuart and Nicholas Revett, painters and architects*, vol. 3, ch. VII, pl. III, Londra 1794

Pianta dello Stadio di Erode Attico. A sinistra la Tomba di Erode, a destra il Tempio di Tyche, in basso il Ponte sull'Ilisso. Rielaborazione di E. Menicagli della tavola tratta da J. Travlos, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, Londra 1971

pp. 192-193

Ernst Ziller, Ipotesi di ricostruzione dello Stadio Panatenaico, acquerello, 1869, Museo Benaki, Atene

Lo stadio dopo la fine dei lavori di rivestimento delle sedute, 1898.

Archivio del Deutsches Archäologisches Institut (DAI), Atene.

Anastasis Metaxas, Pianta dello Stadio nella versione col portico ridotto nella

sfendone e il semplice parapetto come entrata, 1894

Sezione trasversale col portico esteso all'intera sfendone, 1894

Sezione trasversale col portico a dieci colonne, 1894

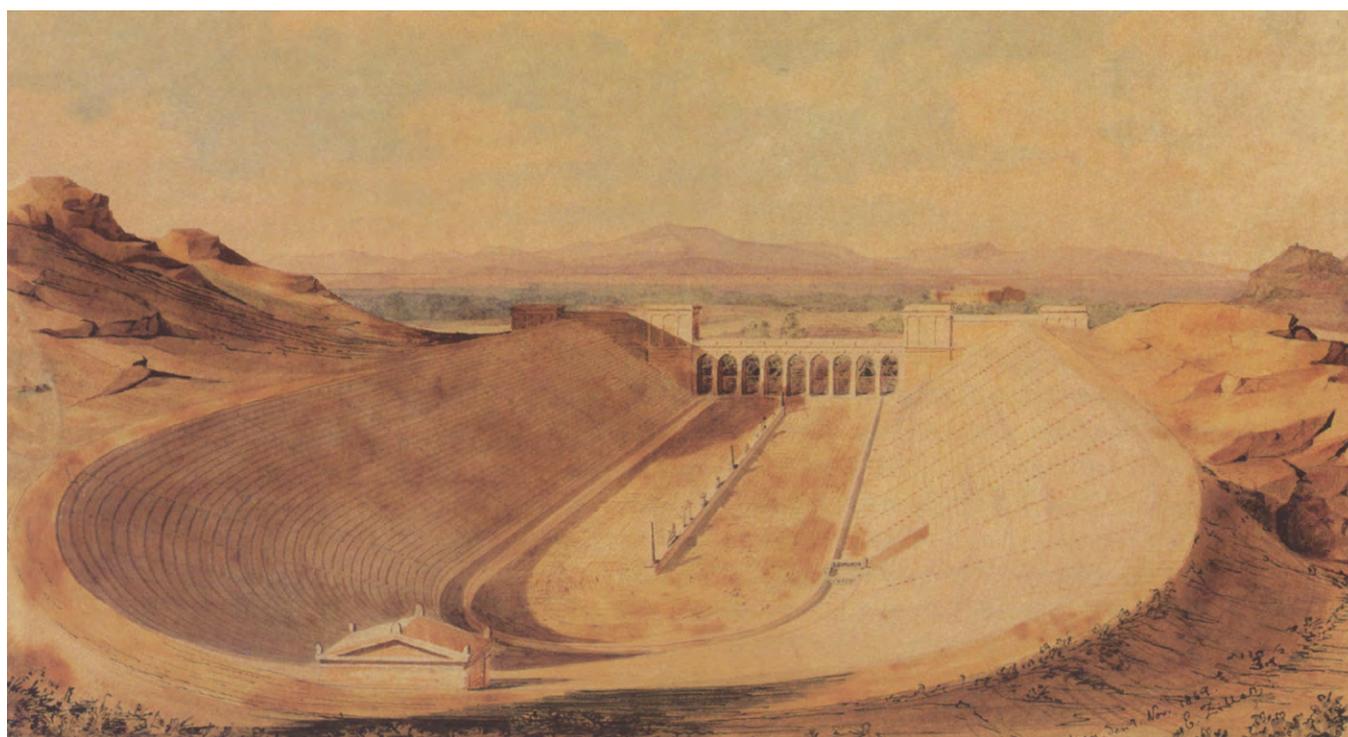
Prospetto con il portico a otto colonne come propilei e l'edicola al centro della sfendone, 1894. Sezioni e prospetto: Archivio fotografico del Comitato dei Giochi Olimpici, in A. Papanicolaou Christensen, *The Panathenaic Stadium, its history over the centuries*, Historical and Ethnological Society of Greece, Atene 2003

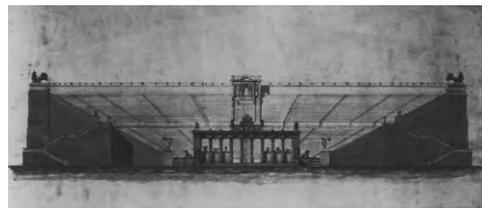
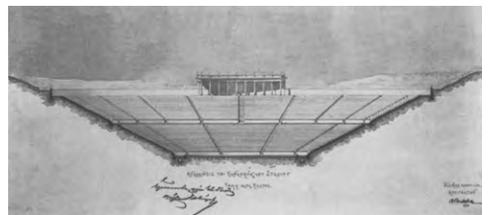
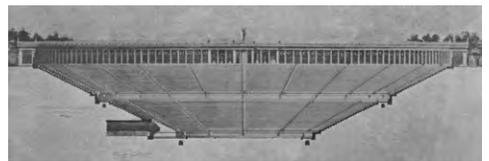
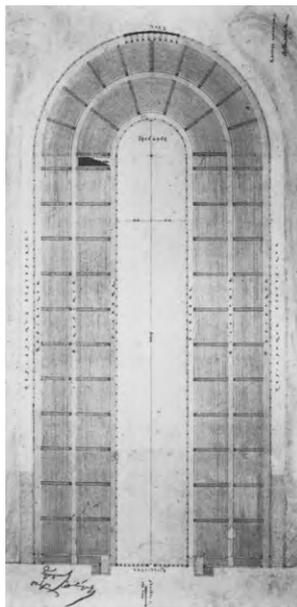
pp. 194-195

Lavori di rivestimento delle sedute, 1898. Archivio del Deutsches Archäologisches Institut (DAI), Atene.

pp. 196-197

Lavori di rivestimento delle sedute e l'Acropoli sullo sfondo, 1898. Archivio del Deutsches Archäologisches Institut (DAI), Atene.













St Peter's Parish Centre in Klippan belongs to the very last period of production of the Swedish architect Sigurd Lewerentz. The architecture seems to reflect, on the one hand, the wish to create a space that is capable of bringing to the surface certain deep vibrations of the human soul that are too often drowned by the high-pitched sounds produced by modern society, and to embody, on the other, the most rigorous design practice, the heightening of materials and the mastering of details. These two registers working alongside each other produce an unexpected and estranging space.

Sigurd Lewerentz

Centro parrocchiale Sankt Petri, Klippan, Svezia
Sankt Petri's parish centre, Klippan, Sweden

Chiara De Felice

Tra le numerose opere di Sigurd Lewerentz la folta produzione di spazi sacri ha, a buon diritto, riservato all'architetto svedese un posto nel *milieu* dell'architettura moderna, non solo per il contributo al campo lessicale, ma soprattutto per il chiaro desiderio di trattenerne l'essenza in un campo che potremmo dire 'semantico' in un momento in cui il mandato etico dell'architetto sembrava propendere verso l'utopismo funzionalista o verso la 'creatività tecnica'.

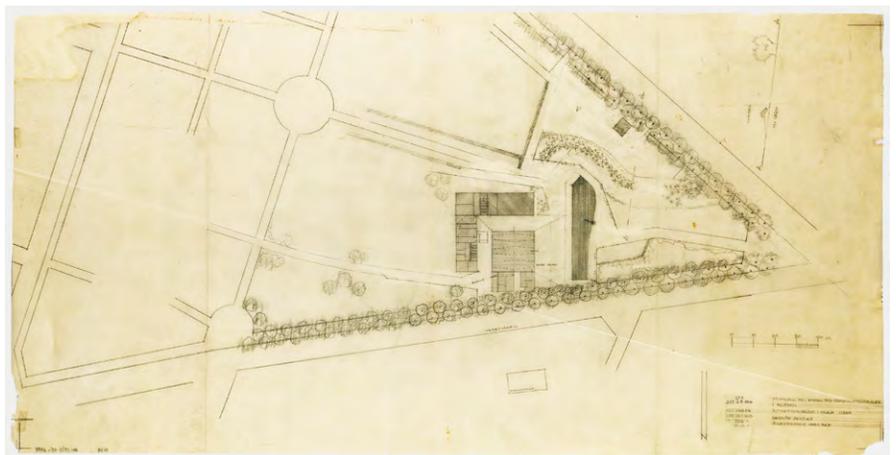
Fissando alcuni punti di questa ricerca, sembra utile ricordare, tra tanti, alcuni interventi salienti. Senza dubbio due cimiteri: quello notissimo di Skogskyrkogården – il Cimitero nel Bosco di Stoccolma – progettato con Asplund dal 1915 fino ad oltre la metà degli anni Cinquanta; e quello di Malmö, l'Østra Kirkgården, per il quale Lewerentz ottenne l'incarico nel 1916 e di cui completò l'ultimo edificio nel 1969; entrambi significative sommatorie delle originarie riflessioni dell'architetto sul tema del sacro. A seguire, i progetti per i centri parrocchiali di Markuskyrkan vicino Stoccolma (1956) e quello di Sankt Petri a Klippan, nella Svezia meridionale (1963-1966) che affrontano il tema alla luce di una rinnovata sensibilità, più matura e consapevole.

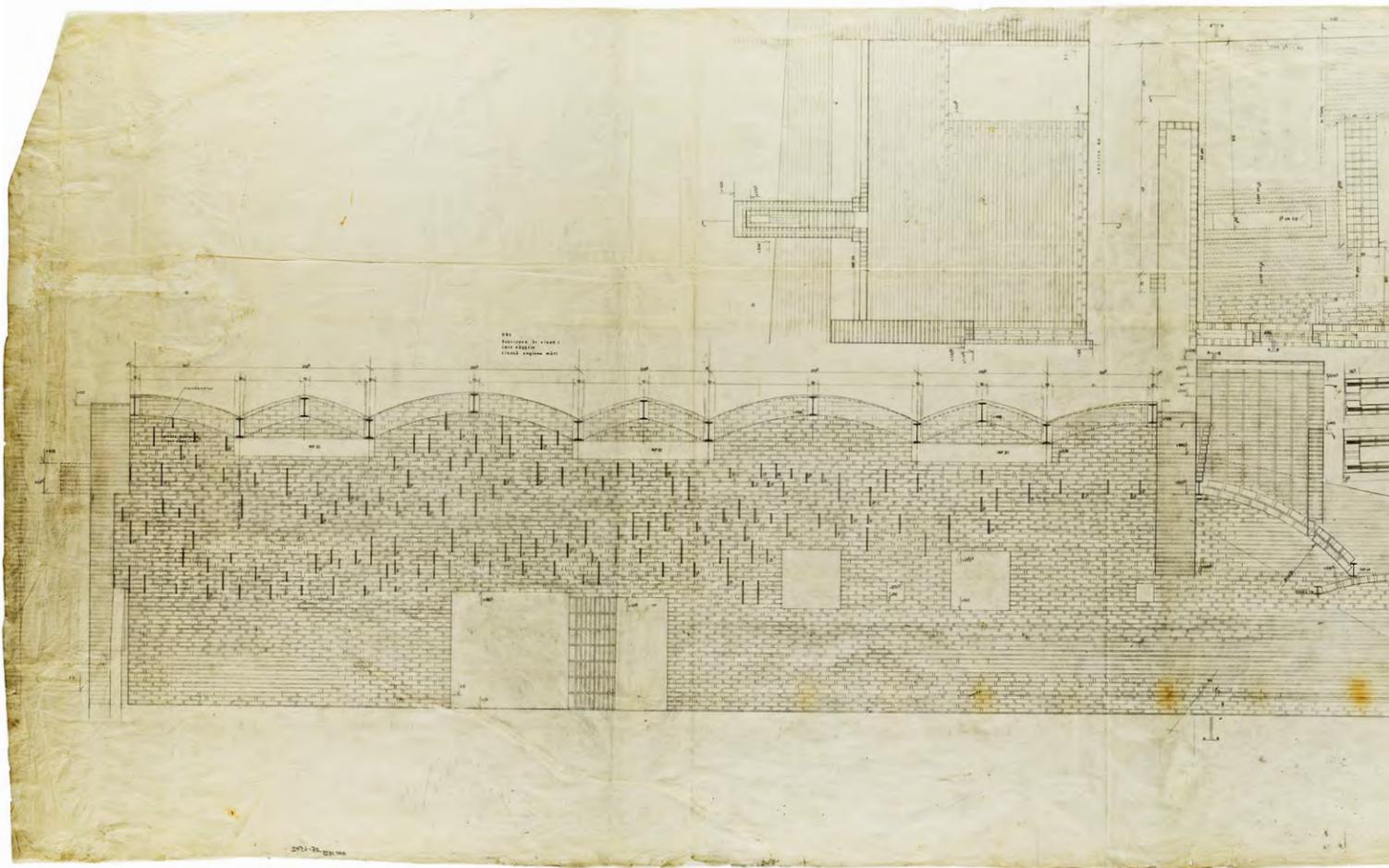
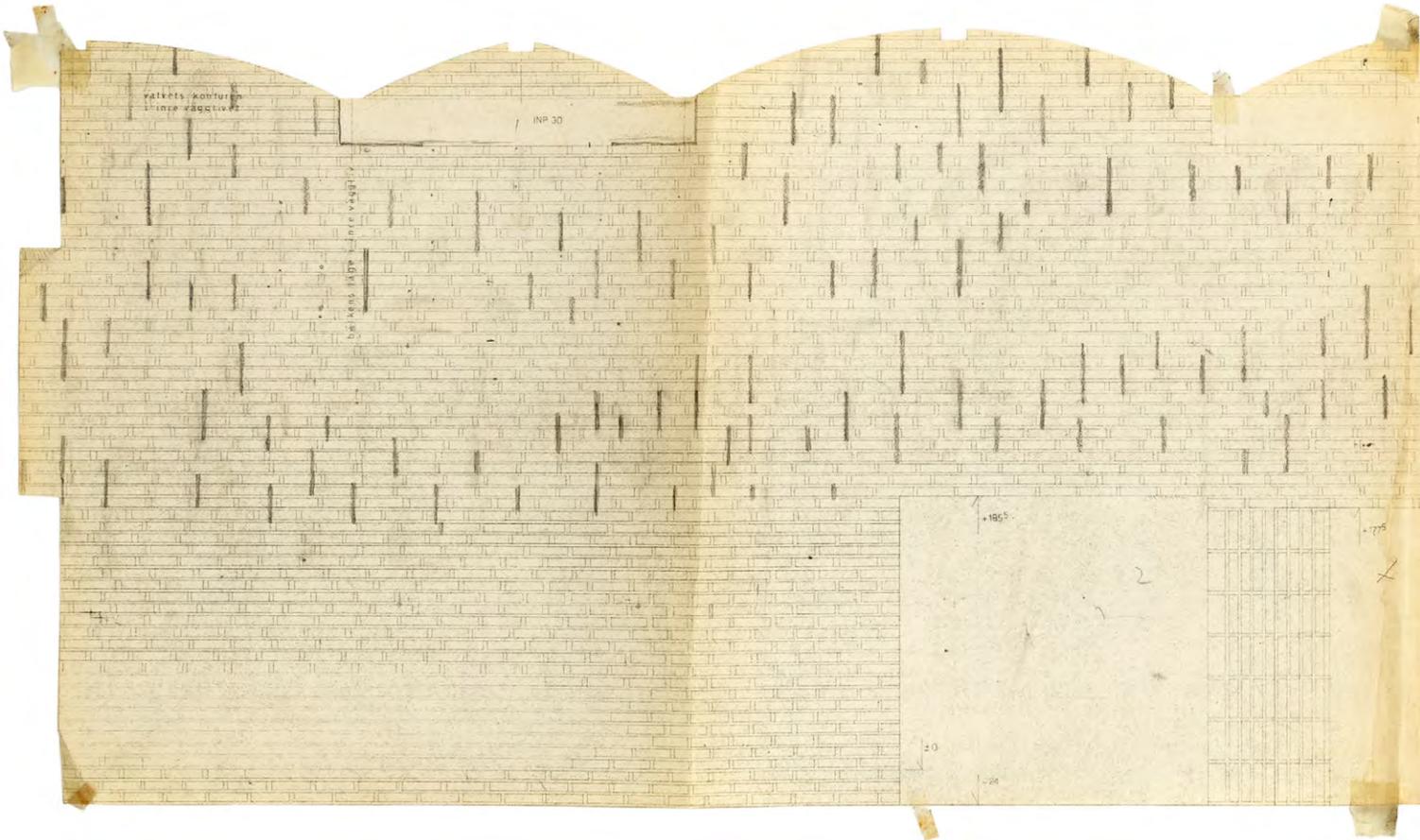
I quattro progetti, articolati in momenti successivi, restituiscono il racconto delle elaborazioni del linguaggio dell'architetto – condotto attraverso il Classicismo nordico, il Nazionalismo romantico, il razionalismo e oltre, fino al superamento degli stilismi della Nuova Oggettività – ma soprattutto testimoniano la caparbia di Lewerentz nell'interpretare in maniera sincopata il proprio tempo, di spostare l'accento nello spartito culturale coevo, sfuggendo al rischio di uno scollamento tra il linguaggio

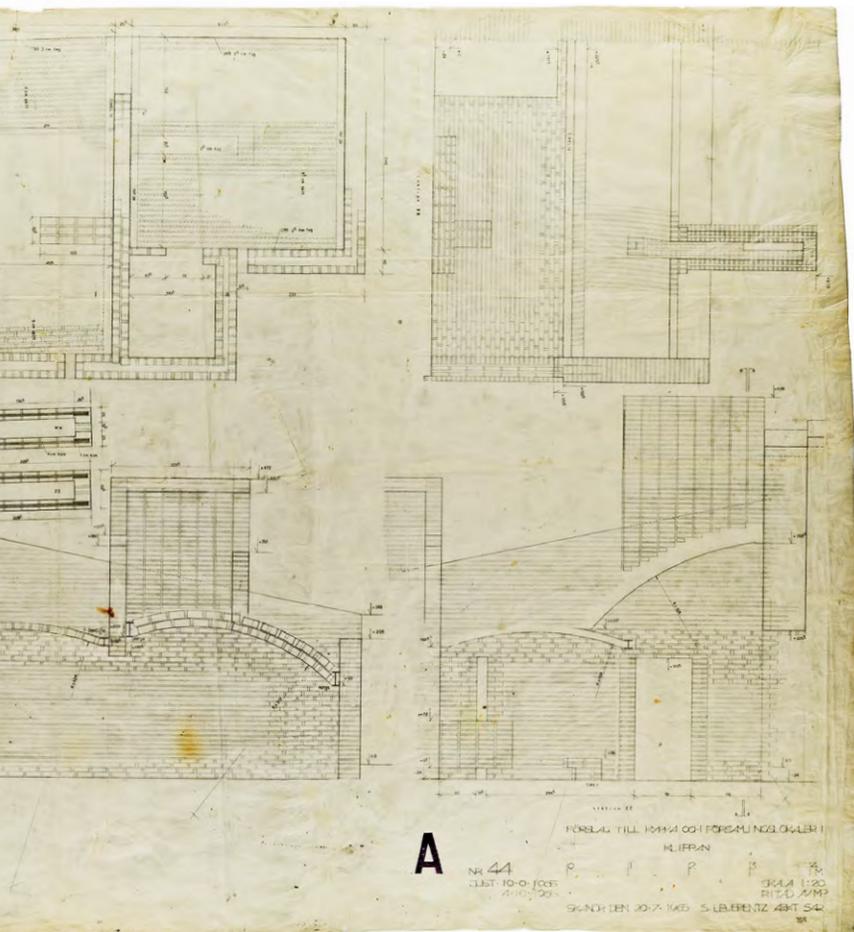
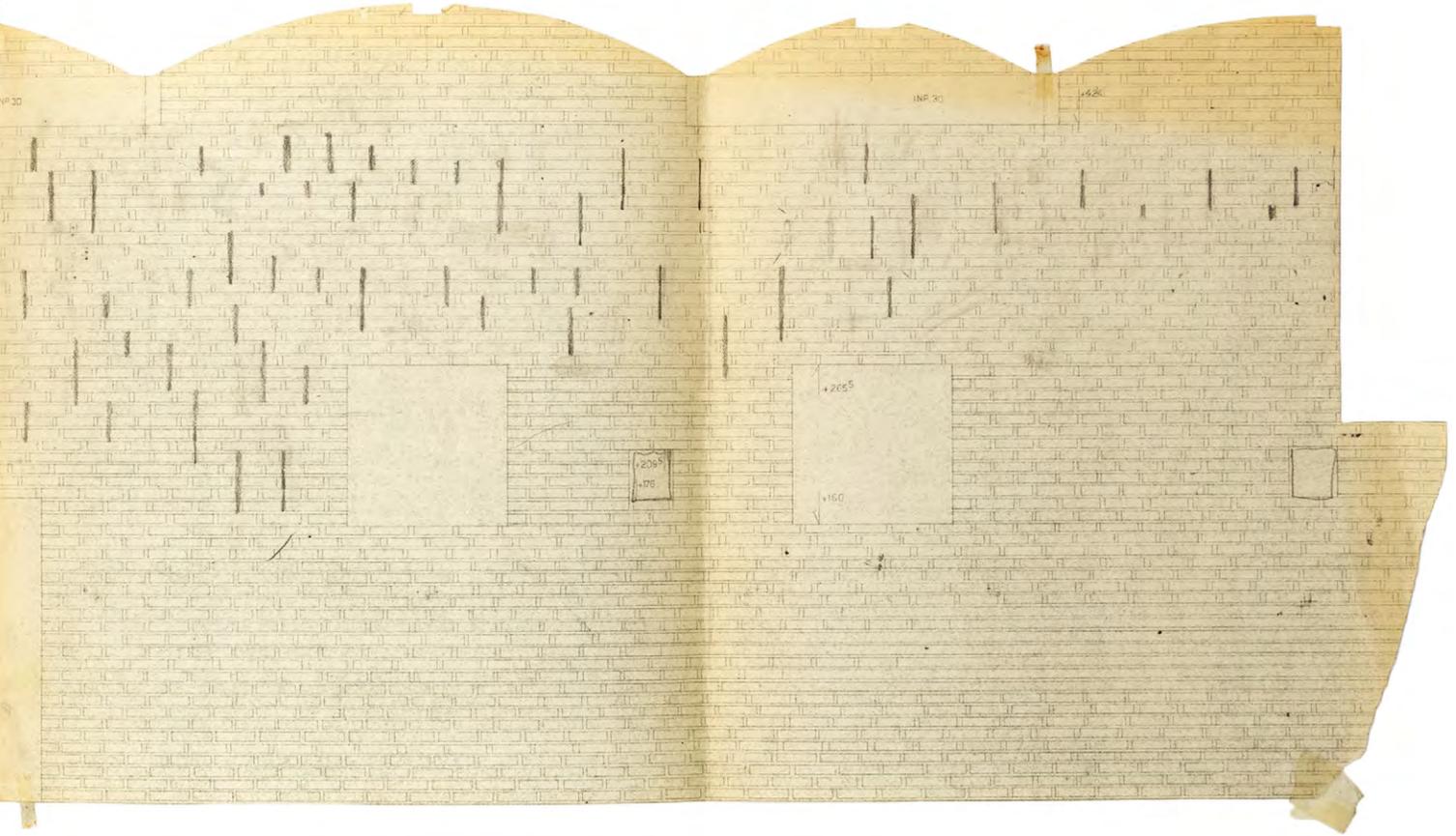
Among the numerous works by Sigurd Lewerentz the large production of sacred spaces has, with good reason, ensured for him an important place in the milieu of modern architecture, not only due his contribution to the architectural lexicon, but also, and above all, for his clear wish to preserve its essence in a field that could be described as 'semantic', at a time when the Swedish architect's ethical stance seemed to lean towards a functionalist utopianism or towards 'technical creativity'.

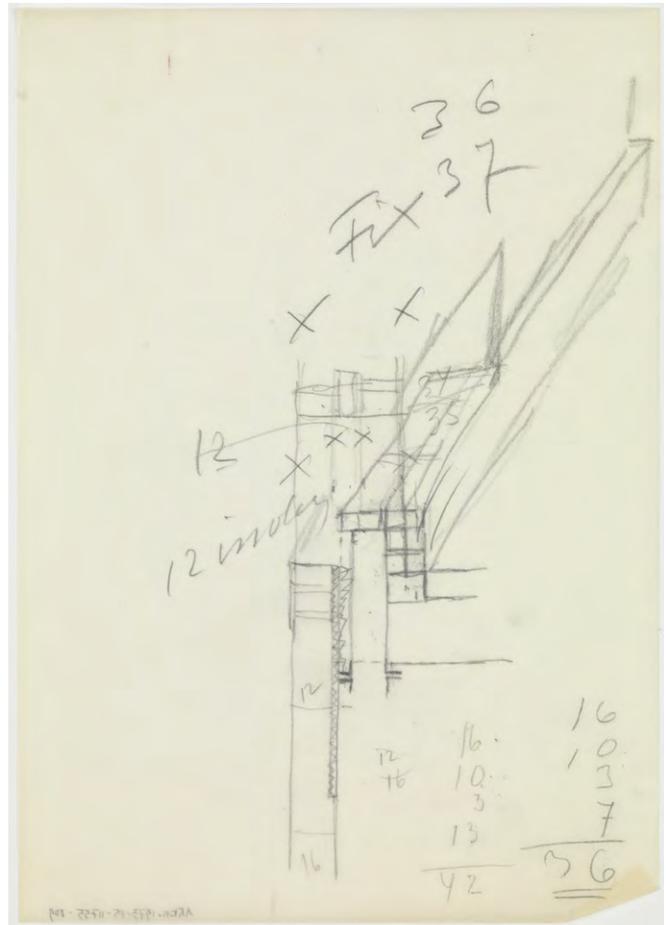
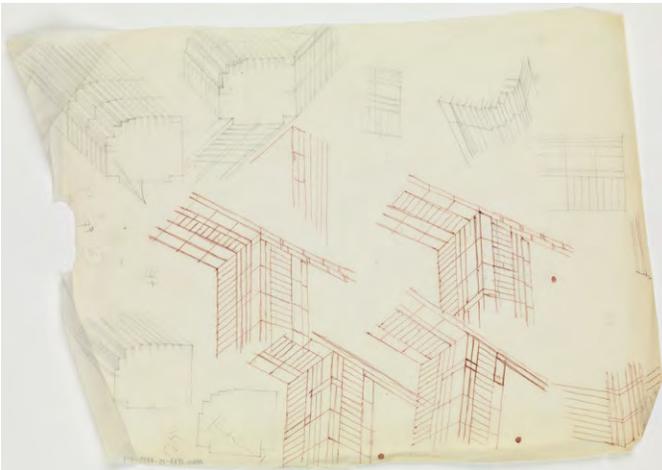
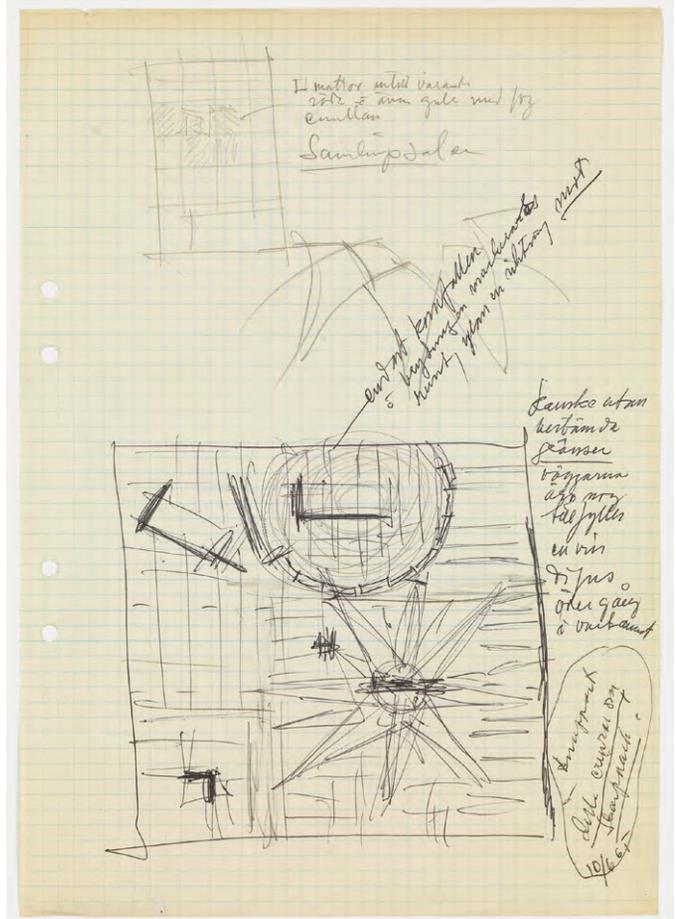
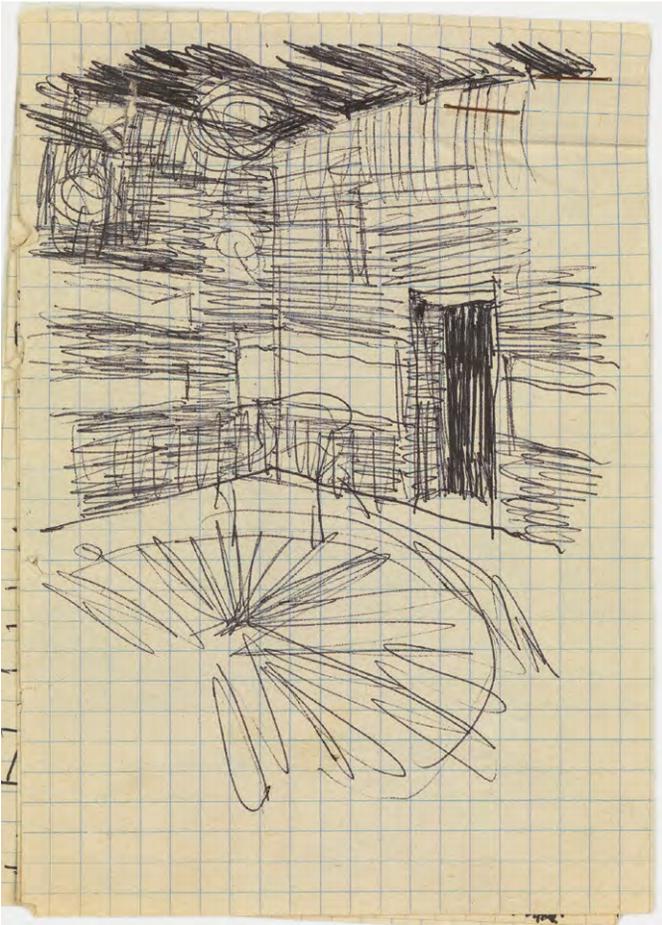
Within the scope of this research it is worth recalling some significant interventions, among the many in his production. Certainly two cemeteries: the well-known Skogskyrkogården – Stockholm's Woodland Cemetery – designed together with Asplund between 1915 and the second half of the Fifties, and Malmö's Østra Kirkgården, commissioned to Lewerentz in 1916 and completed only in 1969. Both represent a meaningful synthesis of the architect's original reflections on the theme of the sacred. These were followed by the projects for the parish centres of Markuskyrkan near Stockholm (1956) and Sankt Petri in Klippan, southern Sweden (1963-1966), which address the theme with a renewed, more mature and conscious sensibility.

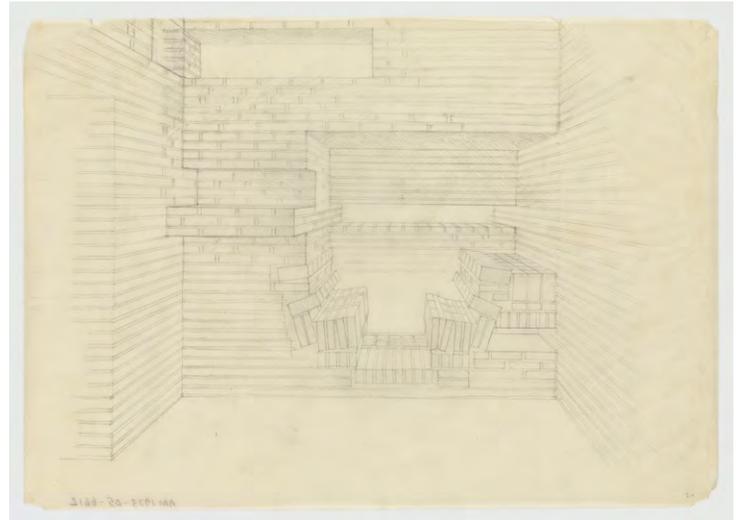
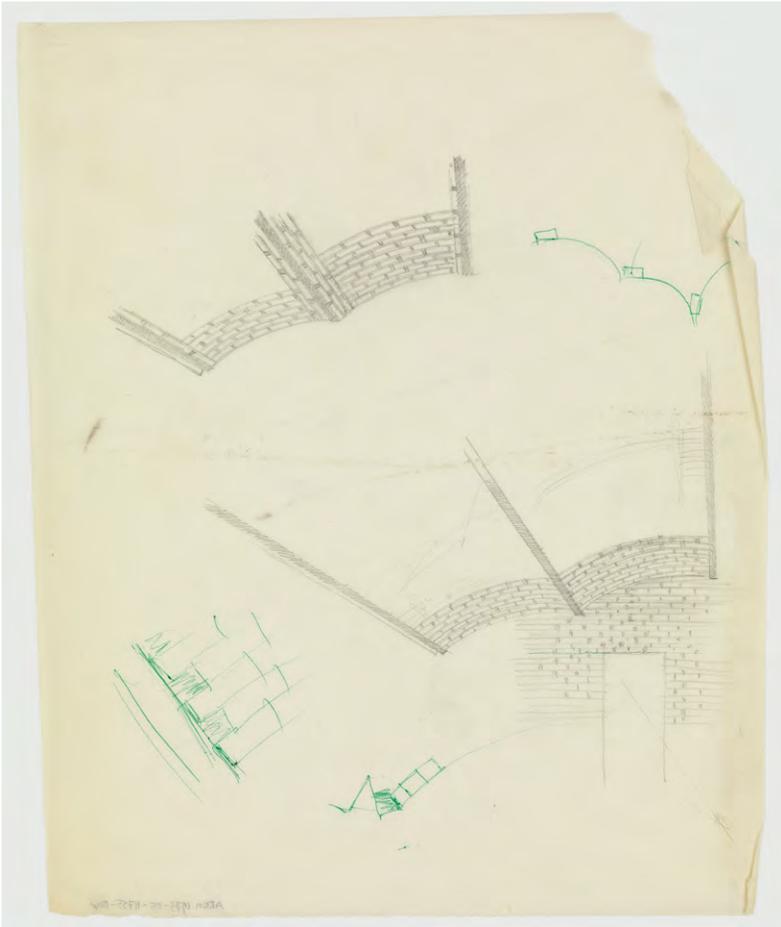
The four projects, developed in successive moments, provide an account of the architect's linguistic explorations – through Nordic Classicism, Romantic Nationalism, Rationalism and beyond, up to the transcending of the stylisms of the New Objectivity – but above all bear witness to Lewerentz's persistence in interpreting his own age in a syncopated manner, in shifting the accent in the contemporary cultural context, thus avoiding the risk of a disconnection between architectural language and reality: a symptomatic













architettonico e il reale: degenerazione sintomatica non rara nello scenario architettonico novecentesco. Lewerentz, richiamando la sua architettura a riflettere sui temi dello spirito¹, restituisce autenticità all'atto edificatorio, ritrova la 'verità' del costruire nel magma primitivo della materia, riporta l'involucro alla densità della muratura con un'attitudine antiretorica non dissimile da quella già espressa da Aalto nelle opere della sua maturità a partire dal Municipio di Säynätsalo (1949-1951), fino al 'plastico' auditorium del Kulttuuritalo di Helsinki (1952) e le sperimentazioni a seguire.

Nonostante la presenza di alcuni 'arcaismi' o di un certo naturalismo 'primitivista', soprattutto nella maturità, il registro seguito da Lewerentz nelle architetture sacre non insegue toni nostalgici, né indugia nella 'melanconia di un tempo perduto', al contrario scaturisce per paradosso proprio dallo 'stare nel proprio tempo', dalla volontà di trasfigurarli attraverso il costruire, dando tempo ad una pausa, in opposizione alla predominante tendenza all'accelerazione della città contemporanea.

degeneration that is not uncommon in the 20th century architectural panorama. Lewerentz, by reflecting through his architecture on the themes of the spirit¹, restores authenticity to the act of constructing, rediscovers the 'truth' of building in the primitive magma of matter, and brings the envelope back once again to the density of masonry with an anti-rhetorical attitude that is similar to that which Aalto had expressed in his mature works, from the Säynätsalo Town Hall (1949-1951), to the 'plastic' auditorium of the Kulttuuritalo in Helsinki (1952) and his subsequent experimentations. Despite the presence of some 'archaisms' and a certain 'primitivist' naturalism, especially in his late period, Lewerentz style in his sacred architecture does not reflect nostalgic tints, nor does it indulge in the 'melancholy of a lost time', on the contrary it unfolds, paradoxically, from 'being in its own time', from the will of transfiguring it through the act of building, taking the time to pause, in contrast to the predominant tendency for acceleration that is characteristic of the contemporary city. This shift towards recessive themes, which subverts the order of current pressures,



p. 199

Ingresso nord verso la strada interna, foto © Giovanni Chiamonte.

Planimetria, ARKM.1973-05-06494

pp. 200-201

Studio del fronte ovest, ARKM.1973-05-11755-011

Prospetto ovest e dettagli, ARKM.1973-05-06542

pp. 202-203

Schizzo dell'interno della sala consiliare, ARKM.1973-05-11760-005

Studio dell'aula, disposizione dei fuochi liturgici ARKM.1973-05-11760-010

Dettagli della muratura, ARKM.1973-05-11755-004

Sezione del sistema di fissaggio della finestra senza cornice, ARKM.1973-05-11755-009

Il sistema delle volte, ARKM.1973-05-11755-006

La seduta sotto la finestra realizzata solo con laterizi interi, ARKM.1973-05-06612

p. 204-205

Foto di archivio, veduta del fronte ovest verso il giardino, ARKM.1986-106-182681-7

p. 207

L'interno dell'Aula e la croce che sostiene la copertura, ARKM.1973-103-070-565

p. 209

Interno, foto © Giovanni Chiamonte.

Muovere verso temi recessivi, sovvertire l'ordine delle urgenze dell'attualità, consente a Lewerentz di porsi a distanza critica dai radicalismi teorici che riducono l'architettura a strumento dell'utopia moderna e di restituirle invece la potenza di un atto ancestrale, capace di dare dimensione all'«indicibile» spazio dell'uomo, trasportandolo in una dimensione altra e lontana.

Ma l'opera di Lewerentz si muove in un tempo ondivago e oscillante tra passato e presente, dentro e fuori da una cronologia precisa, restando lucida e puntuale, talvolta sconcertante e ironica: si pensi alla scelta di posizionare una piccola cabina telefonica, disegnata nelle proporzioni classiche di un doppio quadrato e posta a interrompere la scansione rigorosa del peristilio in stile dorico, in una delle proposte disegnate per il tempio di Woodland².

Gli inserti bizzarri, gli spazi surreali, le apparenti contraddizioni – come il sottile interstizio lasciato tra il pronao della Cappella della Resurrezione e il corpo principale dell'edificio nel cimitero di Stoccolma – sono la pietra di inciampo che riporta la coscienza di chi percorre l'architettura dal sospeso straniamento degli spazi pensati da Lewerentz, alla cruda contraddittorietà del tempo attuale.

Parte di questo intreccio, in cui contemporaneità e passato si rincorrono, è composto a partire dall'attitudine alla «interpretazione» – pratica più che confermata tra gli architetti nordici dalla consuetudine dei viaggi verso sud e verso il Mediterraneo – ovvero da quella capacità di estrarre riferimenti tipologici, simbolici o estetici da altri luoghi o tradizioni, prima tra tutte quella del Classico, distorcendone la relazione col tempo e con lo spazio, per riconoscervi la capacità di stabilire un sottile, quanto misterioso, legame con l'eternità della Storia.

Nel caso delle opere di Sankt Markus, e di Sankt Petri ancora più chiaramente, Lewerentz riconsidera il rapporto tra costruzione e eternità evocandolo attraverso il potenziale tragico ed espressivo della materia³, ponendo la questione tipologica sullo sfondo. Oltre la massa plastica dei mattoni di Helsingborg che appare come un'epifania nel giardino alberato di Klippan, l'impianto dei volumi di Sankt Petri mostra in filigrana la traccia del ragionamento tipologico che organizza il centro parrocchiale secondo una gerarchia chiara.

Il corpo principale, posto nell'angolo nord ovest del sistema è planimetricamente dimensionato secondo le proporzioni di un rettangolo «quasi» aureo⁴ che accoglie lo spazio dell'aula nel perimetro del quadrato; una sacrestia e una piccola cappella feriale nella porzione restante del rettangolo verso nord. Negli alzati e nelle coperture ciascuno spazio assume una propria autonomia dai tratti scultorei, anche grazie al sistema del campanile, posto sopra la sagrestia, e dei lucernari a camino. Il sistema ad L del centro parrocchiale ripensa l'aggregazione tradizionale aula/chiostro, ottenuta alterando lo schema classico, ovvero per frammentazione e compressione dei rapporti e delle proporzioni tra l'una e l'altro. Il volume, che si spiega lungo i fianchi sud est a protezione dai venti dominanti, si discosta dal corpo della Chiesa di una misura ridotta, assottigliando la misura del cortile tradizionale fino quasi a quella di una strada: distacco leggero di un corpo rispetto all'altro che lascia la sensazione che tutto sia generato da una forza che «schiaccia» il sistema frammentandolo e tenendolo in tensione. Il rigore semplice dell'impianto resta nascosto dietro l'apparenza scomposta dei volumi come uno scheletro su cui la materia va depositandosi. A Klippan la materia è la grande rivelazione di Lewerentz: mattoni e malta sono assunti nel loro valore simbolico e arcaico. Lewerentz li rende sacri, inviolabili: nessun mattone è tagliato, nessuno è modellato, nessuna superficie è raschiata.

allows Lewerentz to place himself at a critical distance from the theoretical radicalisms that reduce architecture to an instrument of a modern Utopia, returning to it instead the power of an ancestral act which is capable of giving scope to the 'ineffable' space of man, thus transporting him to another, distant dimension.

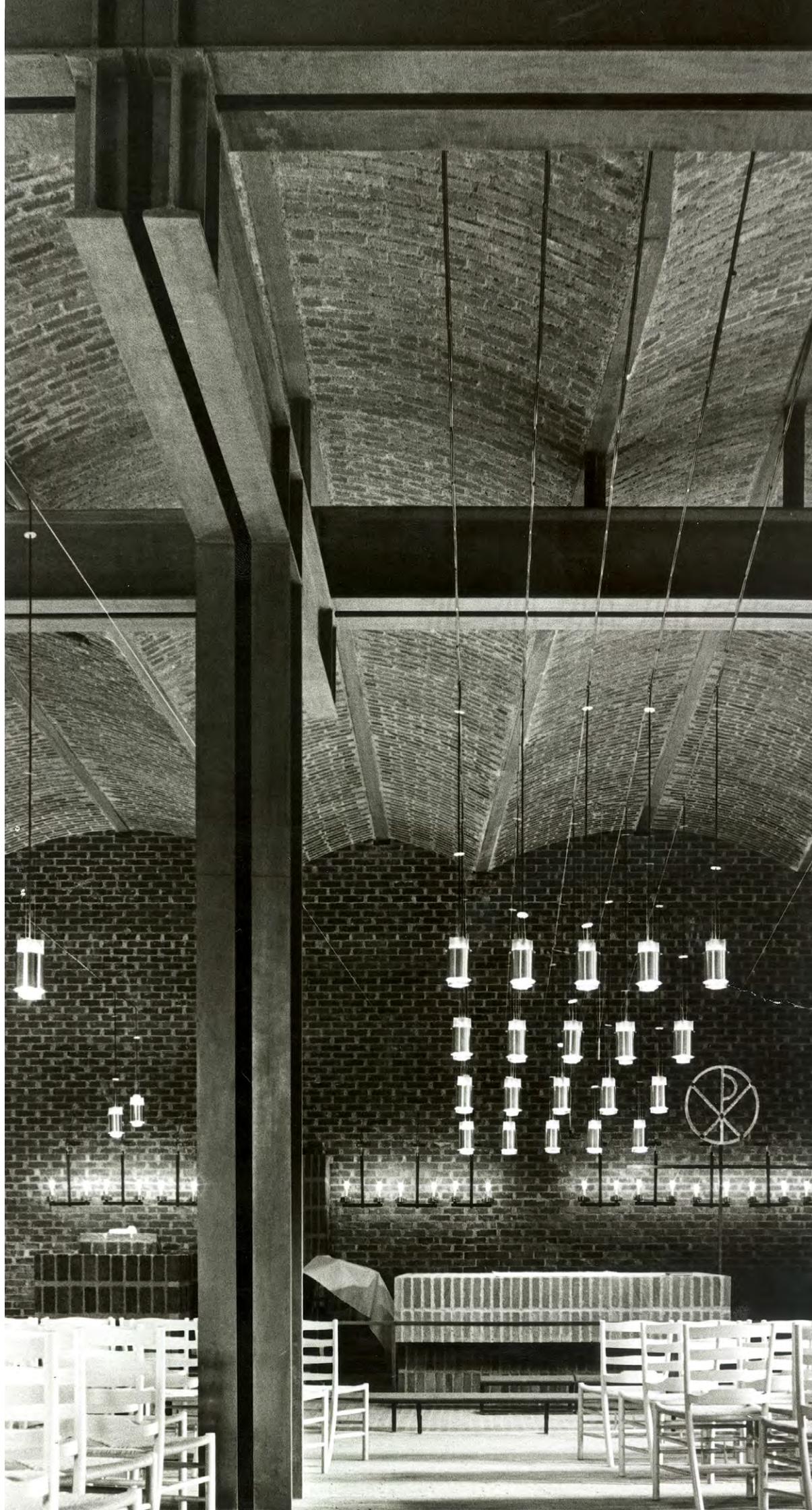
Yet Lewerentz's work moves in a time that oscillates between past and present, both in and out of a precise chronology that remains lucid and punctual, also sometimes disconcerting and ironic: just consider his decision to place a small telephone booth, designed according to the classical proportions of a double square and placed as a break of the rigorous articulation of the Doric-style peristyle, in one of the proposals for the Woodland Temple².

These bizarre insertions, surreal spaces and apparent contradictions – such as the subtle interstice left between the pronaos of the Chapel of the Resurrection and the main body of the building in the Stockholm cemetery – are stumbling blocks which bring the consciousness of those walking through the architectures back from the suspended estrangement of the spaces conceived by Lewerentz to the crude and contradictory nature of the present time. Part of this pattern, in which the present and the past intertwine, is composed on the basis of an 'interpretative' stance – a well established practice among Nordic architects who are used to travelling southwards and towards the Mediterranean – which involves the ability to extract typological, symbolic or aesthetic references from other places or traditions, first and foremost the Classics, distorting their relationship with time and space, and recognising in them the capacity to establish a subtle, yet mysterious, link with the eternity of History.

Even more clearly in the case of Sankt Markus, and Sankt Petri, Lewerentz re-examines the relationship between construction and eternity by evoking it through the tragic and expressive potential of matter³, leaving the question of type in the background. Beyond the mass of Helsingborg bricks which appears like an epiphany in the tree garden in Klippan, the layout of the volumes in Sankt Petri shows, in filigree, the trace of the reflections of type that organises the parish centre in accordance with a clear hierarchy.

The main structure, located at the north-west corner of the overall system, is shaped in accordance with the proportions of an 'almost' golden rectangle⁴ that accommodates the space of the hall within the perimeter of the square, as well as a sacristy and a small weekday chapel in the remaining section of the rectangle to the north. In both the elevations and the roofs, every space becomes autonomous, with its own sculptural traits, also thanks to the steeple system above the sacristy, and the chimney-like skylights. The L-shaped system of the parish centre reinterprets the traditional grouping of hall and cloister by modifying the classical layout, in other words by fragmenting and compressing their mutual relationships and proportions. The volume, which extends along the south-eastern flank as a protection from the prevailing winds, is separated from the body of the church only slightly, by narrowing the breadth of the traditional courtyard almost to that of a street: a slight disconnection between the structures creates the sensation that everything is generated by a force that 'crushes' the system, both fragmenting it and keeping it in tension. The simple rigour of the layout remains concealed behind the disjointed appearance of the volumes like a skeleton on which matter gradually accumulates.

In Klippan, matter is Lewerentz's great revelation: bricks and mortar are invested with their archaic and symbolic value. Lewerentz sacralises them: no brick is cut or hewn, no surface is scraped. The cladding covers all surfaces, floors, walls, ceilings, without interruption, without breaks, generating the space, the sacred furnishings of the hall, suspending itself around the openings.



Il rivestimento corre lungo tutte le superfici, pavimenti, pareti, soffitti, senza interruzione, senza tagli, generando lo spazio, gli arredi sacri dell'aula, sospendendosi intorno alle aperture.

Una volta varcata la soglia dell'Aula si è immersi nella profonda austerità di un volume pesante, 'intero' per geometria e per materia, ma dinamico e vivo. Il pavimento corre irregolare come un terreno naturale su cui si dispongono i fuochi del rito, organizzati secondo un'idea circolare del percorso liturgico⁵. Il disegno è verificato pezzo per pezzo, con un'artigianalità che sa di domestico, con una lentezza che assume i toni polemicamente di una contestazione della modernità. I mattoni corrono sul piano di calpestio tradendo la logica ortogonale, divaricandosi o stringendosi; perdendo la complanarità si sollevano e si avvallano; lasciando spazio a fughe irregolari e profonde colmate di malta fino a risolvere ogni irregolarità, scivolano verso l'altare, posto nel punto più basso sul fianco est, o si interrompono bruscamente in una frattura 'tellurica' che scava l'alveo del fonte battesimale. Anche il solaio di copertura concorre al dinamismo dello spazio, con una membrana di voltine di ferro e laterizio ordite perpendicolarmente alla parete est dell'altare che non seguono sezioni o giaciture regolari, ma strombano e si richiudono. Al centro dello spazio, due grosse travi in acciaio interrompono ortogonalmente il ritmo delle volte per raccoglierne il peso e scaricarlo a terra attraverso un sistema cruciforme di travi doppie. Il valore statico dell'elemento costruttivo si sovrappone inevitabilmente a quello simbolico della croce, collegamento ultimo tra la terra e il cielo, strumento di forza e sostegno confitto nella terra.

L'omogeneità materica avvolge tutto, i laterizi occupano il perimetro dei muri secondo il ritmo dettato dalla loro stessa misura. Si arrampicano organicamente sulle pareti rivestendo ogni geometria e rinunciando alla perfezione della posa; conservano la loro integrità, proseguono fino al bordo delle aperture, restando in bilico fino alla fine della loro lunghezza, segretamente sostenuti da sottili elementi in ferro pensati da Lewerentz per essere camuffati nella malta. I varchi delle finestre, così incompiuti, appaiono come rovine, reperti esposti sotto il vetro della finestra senza cornice montata a filo della facciata esterna e fissata tramite staffe e ganci affogati nella muratura.

Ogni dettaglio, ogni rotazione, ogni inaspettata 'stortura' a Sankt Petri appare come la materializzazione 'del senso del tragico' dell'architetto, che offre un percorso di momenti, segni enigmatici che portano a lasciare le posizioni e le considerazioni più rigide sulle questioni fenomenologiche, sul nostro modo di occupare il tempo e lo spazio.

¹ Tale necessità appare legata più al valore maieutico attribuito da Lewerentz alla pratica del progetto, all'idea del costruire quale atto di esperienza della materia, più che a una visione messianica dell'architetto. Sull'argomento si veda J. Ahlin, *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*, Bygghögskolan, Stockholm Sweden 2014 (1986).

² Per approfondire: K. Long, *Sigurd Lewerentz: architect of death and life*, CCA-channel, <<https://www.youtube.com/watch?v=PafMcPSaP5M>>

³ Ragionamenti aurorali sulla necessità di ripartire dal rapporto tra materia e spazio, tra materia e pratica del progetto sono evidenti già nelle Cappelle di St. Gertrude e St. Knut, ampliamento del Cimitero di Malmö nel 1940.

⁴ P. Blundell Jones fa notare come la regola delle proporzioni auree resti qui più un'idea che una esatta questione di misure. Cfr. P. Blundell Jones, *Sigurd Lewerentz. La chiesa di San Pietro a Klippan*, in N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione (a cura di), *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Electa, Milano 2001.

⁵ Alternativa alla concezione assiale della 'via sacra'. Interpretazione della forma rituale definita da Lewerentz *circumstantes* e già ipotizzata da Schwartz nei suoi scritti. Si veda C. St John Wilson, *Sigurd Lewerentz. Edifici e luoghi sacri*, in N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione (a cura di), cit.

Having crossed the threshold of the hall, one is immersed in the profound austerity of a heavy volume, 'whole' in terms of geometry and matter, yet also dynamic and alive. The paving runs irregularly like that of a natural terrain on which the fires of the rite are arranged following a circular idea of the liturgy⁵. The design unfolds one step at a time, with a craftsmanship that has a domestic feeling to it, with a slowness that takes on the argumentative undertones of a contestation of modernity. The bricks cover the ground surface, breaking the orthogonal logic by separating or closing in; as they lose their coplanarity, they rise and flatten, leaving space for irregular and deep gaps that are filled with mortar until all unevenness is removed; they then slide towards the altar, which is located at the lowest point on the eastern side, or else are abruptly interrupted in a "telluric" fracture that excavates the baptismal font. Also the ceiling contributes to the dynamism of the space, with a membrane of low iron and brick vaults arranged perpendicularly to the east wall of the altar which do not follow a regular placement, but rather splay and close back in. At the centre of the space, two large steel beams orthogonally interrupt the rhythm of the vaults so as to gather the weight and unload it to the ground through a cruciform system consisting of double girders. The static quality of the constructive element inevitably merges with the symbolic significance of the cross, which is the ultimate connection between heaven and earth, an instrument of strength and support rooted into the earth.

A material uniformity envelops everything; the bricks cover the perimeter of the walls following the rhythm determined by their size. They climb up the walls organically, covering every geometrical shape by foregoing any attempt at perfection in the laying process; they maintain their integrity, continuing up to the very edge of the openings, hovering until the end of their length, secretly supported by thin iron elements designed by Lewerentz so as to be concealed in the mortar. The uncompleted window openings appear as ruins, like relics exposed under the glass of the frameless window, mounted in line with the outer facade and fastened using brackets and clamps embedded into the masonry.

Every detail, every turn, every unexpected 'twist' in Sankt Petri appears as the materialisation of the architect's 'sense of the tragic', which offers an itinerary of enigmatic moments, signs that in turn lead to the abandonment of the more rigid views and beliefs regarding both phenomenological questions and our way of occupying time and space.

Translation by Luis Gatt

¹ This need seems to be linked more to the maieutic value attributed by Lewerentz to the practice of design, to the idea of building as an act of experiencing matter, than to a messianic view of the architect. On this subject see: J. Ahlin, *Sigurd Lewerentz, architect 1885-1975*, Bygghögskolan, Stockholm Sweden 2014 (1986).

² For further information see: Kieran Long, *Sigurd Lewerentz: architect of death and life*, CCAchannel, <<https://www.youtube.com/watch?v=PafMcPSaP5M>>

³ Some early reflections on the need to begin again from the relationship between matter and space, between matter and the practice of the project, are already evident in the Chapels of St. Gertrude and St. Knut, a 1940 extension of the Malmö Cemetery.

⁴ P. Blundell Jones points out that the rule of gold proportions remains more as an idea than an actual question of dimensions. See P. Blundell Jones, "Sigurd Lewerentz. La chiesa di San Pietro a Klippan", in N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione (eds.), *Sigurd Lewerentz 1885-1975*, Electa, Milan 2001.

⁵ It is an alternative to the axial notion of the 'sacred way' and an interpretation of the ritual form defined by Lewerentz as *circumstantes* and already suggested by Schwartz in his writings. See C. St John Wilson, "Sigurd Lewerentz. Edifici e luoghi sacri", in N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione (eds.), *Op. cit.*



The Louisiana Museum in Humlebæk, Denmark, was designed in 1956 by architects V. Wohlert and J. Bo. Since that time several renovations and extensions have been undertaken, the latest of which in 2019. In time, the structure has branched out into the park that surrounds it without losing its character, as if admitting the possibility of growth from the very beginning. An American experience and a trip to Italy seem to have had particular repercussions in the thinking of the two architects who, through the filter of the contemporary, arrived at a different awareness of Danish architectural culture. It is also on this fine line between tradition and modernity that time seems to be suspended in the Louisiana Museum.

Jørgen Bo & Vilhelm Wohlert

Louisiana Museum, Humlebæk, Danimarca
Louisiana Museum, Humlebæk, Denmark

Emiliano Romagnoli

Al Louisiana Museum di Humlebæk, in Danimarca, è possibile vedere l'arte contemporanea, ma anche camminare nella natura, fermarsi, parlare con l'altro, sdraiarsi su un prato. Se si ha abbastanza tempra fisica e la giornata lo consente, è perfino possibile fare il bagno nelle acque dell'Øresund, lo stretto che collega il Mare del Nord al Mar Baltico.

Passo dopo passo (*trin for trin*), è come essere costantemente sottoposti ad una scelta su cosa e come vedere, dove andare, cosa fare ed anche se le sale espositive sono disposte in un ordine apparentemente casuale intorno ad percorso principale questo non s'impone mai come perentorio, come unica possibilità alla fruizione. Del resto, l'arte è presente ovunque, negli spazi interni della struttura e nel parco che la circonda stimolando il movimento e la scoperta.

Al Louisiana Museum è quindi possibile scegliere di articolare il proprio percorso di visita: è come muoversi in un sistema aperto e ramificato dove ogni scelta può essere rivista, ogni scelta non preclude l'alternativa. L'individuo all'interno del museo, un individuo ormai lontano evidentemente dall'uomo dell'*aut-aut* kierkegaardiano, è posto di fronte ad una condizione di scelta costante.

Ma è sufficiente questa considerazione sulla non preclusione¹ a giustificare quel senso di sospensione temporale che si avverte visitando il Louisiana Museum?

È il 1956 quando il collezionista Knud W. Jensen affida lo sviluppo di un progetto per un nuovo spazio espositivo per l'arte contemporanea a due architetti allora poco più che trentenni Jørgen Bo e Vilhelm Wohlert. Nelle intenzioni di Jensen la nuo-

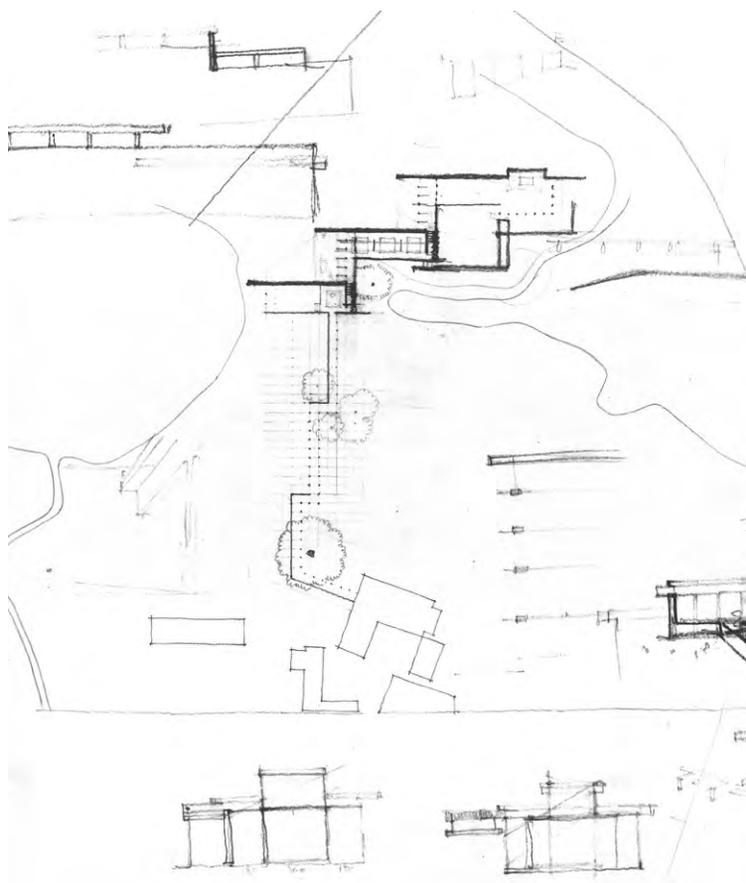
At the Louisiana Museum in Humlebæk, Denmark, one can enjoy contemporary art, but also go for a walk in nature, take a rest, have a chat, lie down on a lawn. If you are physically tough enough and the day allows it, you can even go for a swim in the waters of the Øresund, the strait that connects the North Sea to the Baltic.

One step at a time (*trin for trin*), one seems to be constantly confronted with choices about what to see and how to do it, where to go, what to do, and although the exhibition spaces are arranged in a seemingly random order around main path, this is never imposed as obligatory, as the only way to its usage. After all, art is present everywhere, in the interior spaces of the structure, as well as in the park that surrounds it, thus encouraging movement and discovery.

At the Louisiana Museum it is possible to choose one's own visit itinerary: it is like moving within an open and ramified system in which every choice can be reconsidered and does not rule out the alternative. The person visiting the museum, an individual now evidently far removed from the Kierkegaardian *either/or* man, is confronted with a condition of constant choice.

Yet, is this consideration regarding non-preclusion¹ enough to explain the sense of temporal suspension that is experienced when visiting the Louisiana Museum?

In 1956, the collector Knud W. Jensen commissioned the design for a new contemporary art exhibition space from two architects who at the time were in their early thirties, Jørgen Bo and Vilhelm Wohlert. In Jensen's idea the new architecture was to be welcoming, homely, capable to some extent of bringing art into everyday life, "he would persuade people that art could be a normal part of everyday life"².



va architettura doveva essere accogliente, domestica, capace in qualche misura di portare l'arte nella vita di ogni giorno, «he would persuade people that art could be a normal part of everyday life»².

Fra K. Jensen e gli architetti si stabilisce subito un forte sodalizio che durerà per oltre un trentennio. Da un primo nucleo del Louisiana Museum realizzato nel 1958, che comprendeva la riqualificazione di una antica villa³, una galleria di collegamento, tre padiglioni espositivi e una libreria, la struttura è andata crescendo aggiungendo sempre nuovi volumi fino ad arrivare alla recente espansione realizzata nel 2019 ad opera dello studio Wohler Architects e relativa alla realizzazione di spazi per uffici e residenze per artisti e curatori.

Ad oggi il Louisiana Museum presenta un impianto disarticolato; l'antica villa ne definisce l'ingresso⁴ e ai lati di questa si snodano due ali quasi ad abbracciare l'antico parco⁵. Le estremità delle ali sono ricollegate attraverso un ulteriore percorso interrato. Tutto l'impianto segue l'orografia del terreno naturalmente rivolto verso l'Øresund e la vicina Svezia.

L'intervento è governato sia in pianta che in sezione dal modulo di 60 cm, multiplo della larghezza del mattone, 12 cm, con cui sono realizzate tutte le superfici verticali. In pianta è l'antica villa a dettare l'orientamento della griglia modulare che mano a mano che si estende nel paesaggio, subisce continui slittamenti, alterazioni, rotazioni legate al rispetto di essenze verdi preesistenti, al desiderio di allineamento con la costa, alla ricerca di visuali privilegiate quali quelle sul lago del parco o sulla vicina costa svedese.

Gli elementi di paesaggio che intervengono ad alterare la giacitura della griglia sono molteplici tanto da poter dire che la progettazione non principia con l'atto razionale bensì con il paesaggio stesso e con i suoi elementi più distintivi, tra questi anche essenze verdi preesistenti. Nei primi schizzi degli anni '50 dei due architetti s'intuisce come la griglia sia qualcosa che interviene in un secondo momento, come a cercare di riportare a misura d'uomo lo spazio definito sulla base della ricerca di relazione con altro: gli elementi di natura.

Benchè questo metodo di lavoro sia una costante durante tutte le fasi di sviluppo del museo, le diverse espansioni presentano tratti formali differenti tra loro. Il primo nucleo del 1958 a livello architettonico è molto chiaro ed è caratterizzato da tre elementi: un piano basamentale, setti verticali in mattoni e un piano orizzontale di copertura in legno fortemente aggettante, che talvolta si estroffette per portare la luce all'interno degli spazi espositivi. Già nella prima espansione del 1966 realizzata in prossimità dell'antica villa e consistente in alcuni nuovi spazi espositivi con servizi, il tetto ligneo scompare lasciando il posto ad una copertura a shed incassata sotto il profilo della muratura. Nel 1982 viene aggiunta la South Wing che estende la galleria vetrata fino ad arrivare a delle nuove sale espositive caratterizzate da una, fino ad allora sconosciuta, volumetria scalettata. Ancora nel 1994 viene aggiunta la Children's House dove le murature assumono un'inedito andamento curvilineo. Anche in questo caso il piano di copertura è nascosto sotto il profilo delle murature.

La struttura del museo appare ammettere tutte queste diversità tant'è che la spazialità interna è fluida, continua, senza interruzioni. Forse questa capacità di crescita era un qualcosa di profondamente connesso al primo nucleo pensato dagli architetti non già come un qualcosa di finito o concluso in sé, bensì come unione di parti dotate di una loro autonomia quali la villa, la galleria e i diversi padiglioni⁶. Ma, come già anticipato, il vero elemento unificatore risiede in questa costante volontà di

A close partnership was soon established between K. Jensen and the two architects which would last for more than three decades. From a first core of the Louisiana Museum, built in 1958, which included the reconversion of an old villa³, a connecting gallery, three exhibition pavilions and a bookshop, the structure continued to expand through the addition of new spaces until reaching the most recent extension of 2019 by studio Wohler Architects, aimed at the construction of areas for offices and residences for both artists and curators.

The Louisiana Museum as it is today, presents a disarticulated layout with the old villa at its entrance⁴ and on either side of it two wings that unfold almost as if embracing the old park⁵. The ends of the wings are connected between them by way of an additional underground pathway. The whole layout follows the topography of the terrain which faces the strait of Øresund and nearby Sweden. The intervention is regulated both in plan and section by a 60-cm module, which is a multiple of the width of the 12 cm brick with which all vertical surfaces are made. The old villa that dictates the orientation of the modular grid that extends into the landscape while undergoing continuous shifts, alterations and rotations derived from a respect of the existing trees, the wish to align with the coast, and the search for favourable viewpoints, such as those overlooking the lake or the nearby Swedish shoreline.

The elements of the landscape that take part in altering the grid's layout are so many that one could say that the design does not begin with the rational act but rather with the landscape itself and its most distinctive elements, including the existing trees and shrubbery. In their first sketches from the Fifties, one can sense how the grid is something that comes at a second stage in the process, as if it resulted from an attempt to bring back to a human scale a space determined by the search for relationship with something else, in this case the elements of nature.

Although this work method will be a constant during all the phases of the development of the museum, the various expansion show formal features that differ between them. The first core of 1958 is very clear from an architectural perspective, and characterised by three elements: a basal level, vertical brick walls and a significantly jutting horizontal timber roof, which in some sections bends outwards to allow light to come into the exhibition spaces. Already during the first expansion of 1966, built near the old villa and consisting of some new exhibition spaces with services, the timber roof is replaced by a shed roof set below the outline of the masonry. The South Wing was added in 1982, extending the glazed gallery to reach new exhibition rooms characterised by a previously unknown stepped volumetry. The Children's House, with its unusually curving pattern, was added in 1994. Also in this case the roof is concealed under the outline of the masonry.

The structure of the museum seems to accept all of this diversity, to such an extent that the resulting interior spatial composition is fluid, continuous, without interruptions. Perhaps this capacity for growth was something that was deeply connected to the first core conceived by the architects, not as something complete, but rather as a connection of autonomous parts, such as the villa, the gallery and the various pavilions⁶. Yet, as mentioned earlier, the unifying element true and proper lies in this constant will to connect with the exterior space, with the landscape. This will is translated into the project through the creation of continuous views over the surroundings: wherever the visitor may find himself in the Museum, and independently of when the extension in question was built, there is always a view of the green areas of the park.

Cut off from the elements of architecture such as the foundation plane, the walls, and the roof, these views invite us to ponder on individual details, to question ourselves regarding the reasons for

rapporto con lo spazio esterno, con il paesaggio. Questa volontà si traduce in progetto attraverso la creazione di continue visuali sull'intorno: in qualunque parte del museo ci si trovi, indipendentemente da quando è stata realizzata, lo spazio verde del parco è sempre visibile.

Tagliate dagli elementi dell'architettura quali il piano fondale, i muri e la copertura, queste visuali invitano a soffermarsi sui singoli dettagli, a domandarsi le ragioni di alcune scelte, a tentare di ricostruirne la storia. In questo tipo di visuali fra un grande albero, un lago, un declivio e le opere d'arte di cui il parco popolato, quasi non c'è distinzione: tutto è ugualmente degno della stessa attenzione.

Ancora una volta immersi tra queste visuali sempre uguali eppure sempre diverse il senso del tempo si perde.

Nel 1956 K. Jensen invita i due architetti appena incaricati del progetto del nuovo museo a fare un viaggio in Italia. Il gruppo visita diverse città fra cui Milano ed in particolare il Padiglione per l'arte Contemporanea alla Villa Reale di Belgiojoso di Ignazio Gardella, finito di costruire nel 1953. Le sofisticate soluzioni per l'illuminazione degli spazi interni non colsero il favore dei tre tanto quanto quella vetrata a tutta altezza posta al piano terra. Anche in questo caso le superfici dell'architettura definiscono esattamente il perimetro della visione, non ci sono sguanci, pilastri d'angolo o altre parti che potrebbero in qualche misura ricondurre la superficie vetrata ad una bucatatura attenuando così la relazione fra interno ed esterno. Anche in questo caso la visuale non è di tipo panoramico ma «iconografico»⁷. Forse l'opera di Gardella costituì uno stimolo, forse una conferma di quanto gli architetti stavano elaborando, sta di fatto che anche il Louisiana Museum vive di queste visuali.

Durante lo stesso viaggio K. Jensen, Bo e Wohlert si recarono anche a Firenze dove quello che più colpì l'interesse dei tre, a detta di Jensen⁸, fu l'intervento agli Uffizi per le Sale dei Primitivi ad opera di Michelucci, Gardella e Scarpa. Anche in questo caso, infatti, gli architetti italiani avevano concepito uno spazio espositivo non enfatico, caratterizzato da linee pure e semplici, privo di decori. La ricerca di una profonda relazione fra lo spazio interno delle sale e le opere esposte era chiara nell'opera degli architetti italiani come pure era chiara la volontà di relazione con la tradizione costruttiva fiorentina.

Nel dettaglio quello che delle Sale dei Primitivi colpì Jensen, Wohlert e Bo fu «their fine daylight, which was a mixture of skylight and sidelight, and their rustic, pure materials»⁹.

L'attenzione per la tradizione e l'utilizzo dei materiali locali era già presente nel pensiero dei due architetti, infatti nonostante fossero gli anni di piena espansione delle idee razionaliste, Bo e Wohlert compirono gli studi in un contesto culturale eterogeneo, crocevia fra Scandinavia e Germania, dove era forte e pregnante l'influenza espressionista.

Wohlert entra fin da subito nell'orbita di Kaare Klint, professore alla scuola di Architettura della Accademia Reale Danese e figlio del più famoso Peder Klint, figura vicina al movimento delle *Art and Crafts* danese e progettista di uno degli esempi più emblematici del *Backsteinexpressionismus*¹⁰ (espressionismo del mattone): la Grundtvig Kirke progettata nel 1913 e portata a termine dal figlio nel 1940¹¹. È l'insegnamento di Kaare Klint a destare particolare interesse perché «Klint taught his student how to draw, how to think and how to employ the fundamental tools: modules, geometry and craftsmanship»¹².

Bo, durante la formazione si avvicina agli insegnamenti del professore Kay Fisker, figura emblematica nello sviluppo di quello che viene definito Funzionalismo Danese, ovvero una sorta di versione nazionale dell'architettura moderna poiché «like Kaare

certain choices, to try to reconstruct their history. There is almost no distinction between these types of views of a large tree, a lake, a hillside or the works of art which inhabit the park: everything is equally worthy of attention.

Immersed among these views which are always the same, yet are ever-changing, the sense of time is lost.

In 1956, K. Jensen takes the two architects commissioned with the project for the new museum on a journey to Italy, where they visit several cities including Milan, and in particular Ignazio Gardella's Padiglione d'Arte Contemporanea at the Villa Reale di Belgiojoso, which had been completed in 1953. The three visitors were not as impressed by the sophisticated interior lighting solutions as they were with the full-height glazing on the ground floor. Also in this case the surfaces of the architecture determine exactly the perimeter of the view. There are no splays, corner pillars or other elements that could to some extent lead the glazed surface back to a gap, thus mitigating the relationship between interior and exterior. The resulting view is thus not panoramic, but rather "iconographic"⁷. Perhaps Gardella's work provided a stimulus, or maybe it was a confirmation of what the architects were already developing, what is certain is that the Louisiana Museum is also centred on these views.

During that same journey, K. Jensen, Bo and Wohlert visited Florence where, according to Jensen⁸, what most caught their attention was the intervention at the Halls of the Primitives in the Uffizi by Michelucci, Gardella and Scarpa. The Italian architects had designed a non-emphatic exhibition space, characterised by pure and simple lines, devoid of decoration. The search for a deep relationship between the interior space of the rooms and the pieces on exhibition was evident in the work by the Italian architects, as was the will to interact with the Florentine building tradition.

What struck Jensen, Wohlert and Bo in particular about the *Sale dei Primitivi* was "their fine daylight, which was a mixture of skylight and sidelight, and their rustic, pure materials"⁹.

The focus on tradition and the use of local materials was already present in the two architects' thought, and indeed although those were the years of full expansion of rationalist ideas, Bo and Wohlert completed their studies in a heterogeneous cultural context, a crossroads between Scandinavia and Germany, where the Expressionist influence was strong and meaningful.

At the School of Architecture of the Royal Danish Academy, Wohlert became a student of Kaare Klint, who was the son of the more celebrated Peder Klint, a figure close to the Danish Art and Crafts movement and designer of one of the most iconic examples of *Backsteinexpressionismus*¹⁰ (Brick Expressionism): the Grundtvig Kirke, designed in 1913 and completed by his son in 1940¹¹. The teachings of Kaare Klint are especially important because "Klint taught his student how to draw, how to think and how to employ the fundamental tools: modules, geometry and craftsmanship"¹².

As for Bo, he was influenced as a student by Professor Kay Fisker, an emblematic figure in the development of what is known as Danish Functionalism, in other words a sort of national version of modern architecture, since "like Kaare Klint, Fisker believed that the tradition was a source of knowledge that could be developed to serve the present"¹³. Fisker believed it was better to work with a familiar, local material that would blend into the larger environment and allow for solid craftsmanship¹⁴.

Wohlert also worked in the early Fifties as a visiting professor at the University of California in Berkeley, where Bo joined him in the Spring of 1952. While in California they visited F.L. Wright's Sturges House and Storer House, Jack Hillmer's Ludekens House (1950), R. Schindler's Schindler-Chace House (1922), as well as



p. 211

Il parco nel primo tratto della galleria di collegamento fra l'antica villa del 1871 e i primi padiglioni espositivi realizzati nel 1958, foto © Emiliano Romagnoli

Disegno di progetto del primo nucleo del museo (1956), disegno di J. Bo e V. Wohlert © Louisiana Museum

pp. 214-215

Tratto della galleria di collegamento fra i padiglioni espositivi. Sullo sfondo l'espansione del 1994, foto © Emiliano Romagnoli

Padiglione espositivo nell'ala nord, foto © Emiliano Romagnoli

Schema evolutivo del Museo, disegno di Emiliano Romagnoli

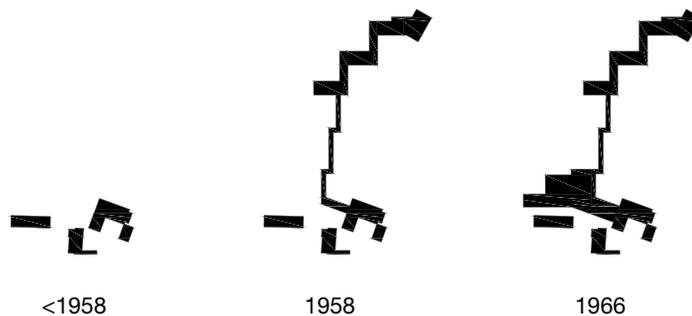
pp. 218-219

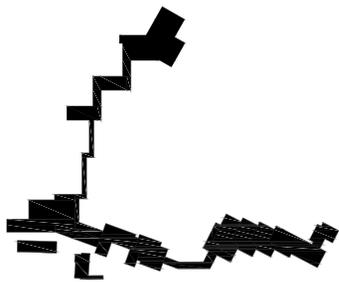
Soluzione di copertura, le travi lignee sporgenti sono alternate a specchiature vetrate per l'illuminazione dello spazio espositivo interno, foto © Emiliano Romagnoli

Connessione fra la galleria e i padiglioni espositivi, foto © Emiliano Romagnoli

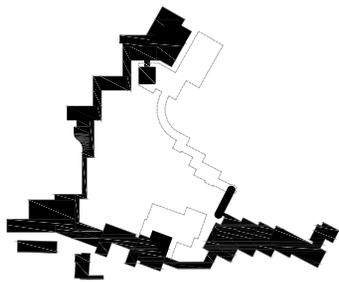
pp. 220-221

Padiglione espositivo con vista sull'Humblebæk Lake, foto © Emiliano Romagnoli

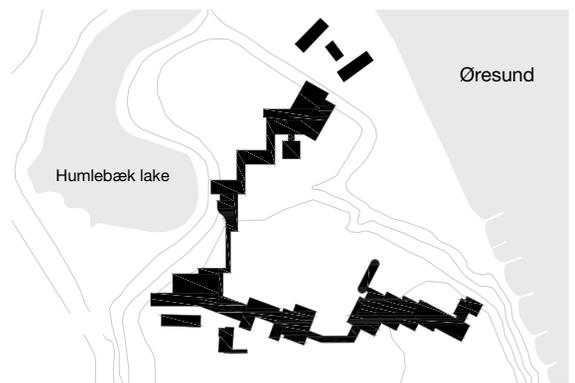




1982



1994



2019



0 20 40m

Klint, Fisker believed that the tradition was a source of knowledge that could be developed to serve the present»¹³. Fisker riteneva che si dovesse lavorare con materiali locali nella ricerca dell'integrazione con l'ambiente circostante e nell'espressione della solida lavorazione artigianale locale¹⁴.

Inoltre, Wohlert agli inizi degli anni '50 insegna alla University of California, Berkeley, come *guest-professor*.

Bo lo raggiunge nella primavera del 1952. In California i due hanno modo di visitare la Sturges House e la Storer House di F.L. Wright, la Ludekens House di Jack Hillmer (1950), la Schindler-Chace House di R. Schindler (1922) e molte Case Study Houses, ovvero i prototipi di abitazioni realizzate a Los Angeles su iniziativa di John Entenza, editore della rivista «Arts & Architecture»¹⁵. L'attenzione dei due si catalizza su quel particolare punto di contatto raggiunto nella California del sud della prima metà del XX secolo fra il razionalismo di importazione e l'autoctono organicismo wrightiano. La natura astratta immaginata dal moderno come sfondo alle proprie opere era diventata reale, presente e forte. In California, come ad Humlebæk, la presenza di un albero può avere una valenza compositiva.

Se da un lato è vero che nel Louisiana Museum si colgono tratti formali che rimandano direttamente alle realizzazioni californiane¹⁶, è altrettanto vero che nel museo c'è qualcosa che radica direttamente l'opera al territorio.

È come se, attraverso il filtro della contemporaneità, i due architetti fossero pervenuti ad una diversa consapevolezza della cultura architettonica della tradizione danese ed in particolare di quella minore costituita dai piccoli villaggi, dalle case tradizionali di campagna per secoli immutate, forse in questo anche stimolati da Jensen che desiderava un'architettura domestica, non enfatica. Come nella tradizione locale, anche i padiglioni del museo presentano tutti una chiara tripartizione costituita da un piano fondale di appoggio sul verde, da muri in elevazione e da una copertura lignea dal forte aggetto. La progressiva evoluzione del museo determina continue variazioni, ma la generale tripartizione permane nonostante la graduale metamorfosi delle coperture.

Il piano fondale di appoggio quasi non ha spessore ed è costituito da un materiale ceramico differente per finitura dal resto degli elementi architettonici che molto ricorda quel ciottolato che staccava la struttura delle case tradizionali dal terreno, quel tanto che bastava per tenere lontana l'umidità dalle strutture lignee e che ne costituiva anche la pavimentazione interna. I muri del museo sono in mattoni a faccia vista, verniciati di bianco in accordo con la villa esistente, come pure in accordo con le modeste case tradizionali dove la verniciatura di calce bianca lasciava sempre intravedere la tessitura costituita da telai lignei tamponati con terre argillose prima e in mattoni poi. Inoltre, le murature del museo presentano sempre una fascia basamentale e di coronamento dove la tessitura cambia orientamento. Forse un decoro, che tuttavia è utile a segnare marcatamente i limiti della superficie verticale rispetto al piano di campagna ed alla copertura che può anche non esserci senza per questo pregiudicarne l'integrità.

Anche nella tradizione le murature e la copertura, pur essendo chiaramente necessari l'uno all'altro presentano una certa indipendenza sia a livello statico che linguistico. Il traliccio ligneo che caratterizza la scatola muraria si ferma alla quota di imposta del tetto e da qui parte una diversa struttura lignea più leggera e meno lavorata, caratterizzata da travi e traversi utili all'ancoraggio dello spesso strato di canne la cui sezione è sempre ben visibile in facciata come, del resto, nei tetti lignei del Louisiana Museum.

many Case Study Houses, which were the prototypes of houses built in Los Angeles on the initiative of John Entenza, then editor of the magazine *Arts & Architecture*¹⁵. The focus of the two Danish architects centres on that particular point of convergence reached in Southern California during the first half of the 20th century between an imported Rationalism and an indigenous Wrightian organicism. The abstract nature imagined by the Modern movement as a backdrop to its own works had become real, present, and powerful. In California, as in Humlebæk, the presence of a tree carries value in terms of the composition.

If it is true, on the one hand, that certain formal traits can be identified at the Louisiana Museum which refer directly to these Californian architectures¹⁶, it is also true that there is something in the Museum that is deeply rooted in the territory.

It is as though the two architects had come, through the filter of contemporaneity, to a different awareness regarding Danish architectural culture, in particular the minor tradition of small villages and country houses that had remained unchanged for centuries, while perhaps also stimulated by Jensen's wish for a homely, non-emphatic architecture. As in the local tradition, the pavilions of the Museum also present a clear triple partition consisting on a foundation plane resting on the greenery, rising walls and a considerably projecting timber roof. The gradual evolution of the museum has resulted in continuous variations, yet the general triple partition persists despite the gradual changes in the roofing.

The foundation plane is very slender and made of a ceramic material that is different from the rest of the architectural elements and recalls the cobblestones which separated traditional houses from the ground as much as was needed to keep humidity away from the timber structures and also served as interior flooring. The walls of the museum are in exposed bricks, painted white as in the case of the villa and of more modest traditional houses where the whitewash always allowed a glimpse of the timber frames filled first with clay earth and then with brick. In addition, the museum masonry always has a basal and crowning strip in which the pattern changes direction. Perhaps a form of decoration which, although useful for marking the limits of the vertical surfaces in relation to the ground level and to the roofs, could also be absent without affecting its integrity.

Also in the local building tradition, the masonry and roofing, while clearly indispensable to each other, present a certain level of static and linguistic independence. The timber trellis that characterises the masonry frame stops at the height of the roof's impost, where a different, lighter and less elaborate timber structure begins, characterised instead by beams and transoms needed for anchoring the thick layer of reeds whose section is always clearly visible on the facade, as indeed they are in the timber roofs of the Louisiana Museum.

In the exhibition pavilions, whose roofs are characterised by an outward bending at the centre, the triple partition of the architecture, as well as the independence of the parts and the three-dimensional geometry of the roof, make this connection to the local tradition all the more evident.

Yet, in addition to the similarities that can be identified, what is striking in the work by Bo and Wohlert is how this principle of autonomy of the parts that is typical of the local architectural tradition is then extended to all scales of the intervention. Both the layout and the architecture itself are the result of the union of parts. However, what held the whole together in the tradition was the need for shelter, whereas in the museum it is the desire for a relationship with the exterior space.

It is also on this fine line between tradition and modernity that time seems to be suspended in the Louisiana Museum.

Nei padiglioni espositivi, la cui copertura è caratterizzata da una estroflessione centrale, la tripartizione dell'architettura, l'indipendenza delle parti e la geometria tridimensionale del tetto, rendono ancor più evidente il legame con la tradizione locale.

Ma, oltre alle affinità che si possono cogliere, ciò che colpisce nell'opera di Bo e Wohlert è come questo principio di autonomia delle parti proprio della tradizione architettonica locale venga esteso a tutte le scale d'intervento. L'impianto è frutto dell'unione di parti come pure l'architettura ma, mentre nella tradizione ciò che teneva insieme era la necessità di riparo, nel museo è la volontà di relazione con lo spazio esterno.

È anche su questo filo teso tra tradizione e modernità che nel Louisiana Museum il tempo appare ancora una volta sospeso. Lontano dai clamori della contemporaneità, nella piccola cittadina di Humlebæk, il Louisiana Museum, passo dopo passo continua a crescere e a rinnovare ogni volta la sintesi spaziale iniziale, suggerendo tutte le volte un'alternativa possibile che parla di storia, di natura e della capacità che a volte ha l'architettura di travalicare il tempo.

¹ La 'scelta' come condizione costante nella vita degli individui è un tema caro ad uno dei maggiori filosofi danesi, il protoesistenzialista Soren Kierkegaard. Nel suo testo *Aut-aut* sostiene come ogni scelta compiuta dall'uomo precluda irrimediabilmente l'alternativa lasciando per questo intravedere la finitezza del tempo. Venendo a mancare la preclusione viene meno anche la percezione del tempo?

² M. Sheridan, *Louisiana Architecture and Landscape*, Michael Juul Holm Editore, Danimarca 2018, p. 70.

³ La villa nasce nel 1871 sul sedime di una modesta abitazione di campagna per volere di Alexander Brun, proprietario dell'area negli ultimi decenni del XIX secolo.

⁴ L'idea che la villa dovesse costituire l'ingresso alla struttura espositiva è di Knud W. Jensen.

⁵ Il parco in stile inglese risale al 1875 sempre per volere di Alexander Brun. Questi era particolarmente interessato alle essenze sempreverdi e nel parco ne fece piantare specie provenienti da tutto il mondo compreso il raro peccio di Sitka (*Picea sitchensis*) dall'Alaska. Fu Brun stesso che definì l'assetto del parco e la posizione di ogni singola essenza, lo stesso assetto con cui Bo e Wohlert si ritrovarono a lavorare circa cento anni dopo. Sempre a Brun si deve il nome Louisiana poiché qui sposò la sua terza moglie e anche questa, come le precedenti, portava il nome di Louise.

⁶ Nella documentazione e nella bibliografia consultata sull'opera i due architetti Bo e Wohlert si riferiscono sempre alla loro opera parlando di «parti» quali appunto la galleria e i padiglioni.

⁷ G.C. Argan, *Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959.

⁸ K. Jensen scrisse un memoriale della viaggio in Italia riportando tutte le destinazioni toccate e le impressioni avute durante le diverse visite.

⁹ M. Sheridan, *Louisiana Architecture and Landscape*, cit., p. 81. Citazione tratta dal memoriale di K. Jensen e riportata nel testo.

¹⁰ Questa particolare declinazione dell'Espressionismo dedicata all'uso del mattone si diffuse nella prima metà del XX secolo in alcuni contesti nord europei fra cui l'Olanda e la Germania. Il mattone (compreso il *klinker*) rimandava alla tradizione ma era anche un materiale capace di mantenere invariate le proprie qualità in contesti particolarmente inquinati.

¹¹ M. Brawne, *Jørgen Bo e Vilhelm Wohlert, Louisiana Museum, Humlebæk*, Wasmuth Editore, Berlino 1993, p. 7.

¹² M. Sheridan, cit., p. 42.

¹³ M. Sheridan, cit., p. 47.

¹⁴ Gli insegnamenti di Kaare Klint, di Kay Fischer e di altre figure all'interno della scuola di Architettura della Accademia Reale Danese ebbero una profonda influenza sugli sviluppi dell'architettura danese del XX sec. È proprio in questo corpus di insegnamenti dove elementi della modernità si intrecciano indissolubilmente ad altri di stampo espressionista e/o provenienti della sapienza costruttiva locale che possono essere ritrovati punti di contatto fra personalità anche distanti fra loro. Ad esempio il concetto dell'opera architettonica come opera d'arte totale, la cura del dettaglio, l'attenzione verso materiali locali sono aspetti riscontrabili tanto nell'opera di Bo e Wohlert quanto in quella di una delle figure più emblematiche della modernità danese, Arne Jacobsen. Difatti anche Jacobsen si formò nella stessa scuola fra l'altro, da giovanissimo, reclutato dallo stesso Fisker per la progettazione del Padiglione Danese alla Esposizione Internazionale di Parigi del 1925.

¹⁵ John Entenza nella seconda metà degli anni '40 promosse una iniziativa di ampio respiro invitando architetti quali Richard Neutra, Charles Eames, Rafael Soriano, Eero Saarinen, John Lautner, e molti altri a progettare un'abitazione unifamiliare in uno dei lotti messi a disposizione nei sobborghi di Los Angeles, Pacific Palisades. Entenza era intenzionato a dimostrare i vantaggi dell'architettura moderna per un pubblico di massa nel periodo del boom edilizio che l'America stava attraversando dopo la fine del secondo conflitto bellico.

¹⁶ La Ludekens House di Jack Hillmer, la Shindler-Chace House di Rudolf Schindler, la Case Study House CSH#20 di Richard Neutra sia pure con diverse declinazioni presentano tutte una sostanziale riduzione del linguaggio dell'architettura a setti verticali in muratura e piani orizzontali lignei. I setti definiscono parzialmente ambienti aperti sullo spazio esterno e radicano la costruzione al suolo. I piani orizzontali in legno chiudono lo spazio e modulano la luce.

Far from the hustle and bustle of contemporary life, in the small town of Humlebæk, the Louisiana Museum continues to grow, one step at a time, and to renovate its initial spatial synthesis, suggesting every time a possible alternative which speaks about history, nature and the capacity that architecture sometimes has to transcend time.

Translation by Luis Gatt

¹ 'Choice' as a constant condition in the life of individuals is a theme that is dear to one of Denmark's leading philosophers, the proto-existentialist Soren Kierkegaard. In his book *Either/Or*, he argues that every choice made by man irrevocably precludes the alternative, thereby allowing a glimpse of the finiteness of time. In the absence of preclusion, is the perception of time also lost?

² M. Sheridan, *Louisiana Architecture and Landscape*, Edited by Michael Juul Holm, Louisiana Museum of Modern Art, Denmark 2018, p. 70.

³ The villa was built in 1871 on the site of a modest country house by commission of Alexander Brun, who owned the area during the late 19th century.

⁴ The idea that the villa should mark the entrance to the exhibition structure is by Knud W. Jensen.

⁵ The creation of the English-style park dates back to 1875, once again under commission of Alexander Brun, who was particularly interested in evergreen trees and had species from all over the world planted in the park, including the rare Sitka spruce (*Picea sitchensis*) from Alaska. It was Brun himself who determined the layout of the park and the position of each individual tree, and this is the same layout that Bo and Wohlert had to work with approximately one hundred years later. Brun was married three times to women called Louise, and when he married the third at the villa he gave it the name Louisiana.

⁶ In the documentation and bibliography consulted on the work, the two architects, Bo and Wohlert, always refer to their work by talking about "parts" such as the gallery and the pavilions.

⁷ G.C. Argan, *Gardella*, Edizioni di Comunità, Milan, 1959.

⁸ K. Jensen wrote a memoir of the trip to Italy where he recorded the places visited and his impressions.

⁹ M. Sheridan, *Op. cit.*, p. 81. Quote taken from K. Jensen's memoirs.

¹⁰ This particular version of Expressionism devoted to the use of bricks became widespread in the first half of the 20th century in some northern European countries, including the Netherlands and Germany. Brick (including clinker) referred back to tradition but was also a material capable of maintaining its qualities intact in particularly polluted contexts.

¹¹ M. Brawne, *Jørgen Bo e Vilhelm Wohlert, Louisiana Museum, Humlebæk*, Wasmuth, Berlin, 1993, p. 7.

¹² M. Sheridan, *Op. Cit.*, p. 42.

¹³ *Ibid*, p. 47.

¹⁴ The teachings of Kaare Klint, Kay Fischer and other key figures from the Royal Danish Academy's School of Architecture had a profound influence on the developments of Danish architecture in the 20th century. It is precisely in this corpus of teachings in which elements of modernity are inextricably entwined with others of an expressionist style, and / or derived from the local building tradition that common traits can be found even between even widely disparate personalities. For example, the concept of the architecture as a total work of art, the attention to detail, and the focus on the use of local materials are aspects that are found in the work of Bo and Wohlert as well as in that of one of the most iconic figures of Danish modernity, Arne Jacobsen. In fact, Jacobsen was also educated at the same school where, still very young, he was recruited by Fisker to design the Danish Pavilion at the 1925 Paris International Exhibition.

¹⁵ In the second half of the Forties, John Entenza promoted a large-scale initiative, inviting architects such as Richard Neutra, Charles Eames, Rafael Soriano, Eero Saarinen, John Lautner, and many others to design a single-family house on one of the lots made available in the Los Angeles suburb of Pacific Palisades. Entenza intended to demonstrate the advantages of modern architecture for the public at large during the period of the housing boom in the United States after the end of World War II.

¹⁶ The Ludekens House by Jack Hillmer, the Shindler-Chace House by Rudolf Schindler, and Case Study House CSH#20 by Richard Neutra, although with different variations, all present a substantial reduction of the language of architecture to vertical masonry partitions and horizontal wooden planes. The partitions partially determine spaces open to the outside and anchor the building to the ground, while the horizontal wooden planes enclose space and modulate light.









The memorial park dedicated to the 32nd U.S. president Franklin D. Roosevelt, set on the southern tip of Roosevelt Island in New York City, is the only project by Louis Kahn to have been built posthumously, 38 years after his death. It represents an exercise in formal and typological adherence to the topography of the site, where silence and economy of expressive means in terms of the architectural practice constitute the elements of the compositional process.



Louis Kahn

Four Freedoms Park, New York, USA

Four Freedoms Park, New York, USA

Gabriele Bartocci

Quando Louis Kahn viene trovato privo di vita all'interno della Penn Station di New York, nella primavera del 1974, aveva con sé i rotoli del progetto definitivo del Memoriale Roosevelt, unico lavoro dell'architetto che verrà costruito postumo, nel 2012, trentotto anni dopo la sua scomparsa. L'idea di portare a compimento la realizzazione del parco commemorativo nasce nel 2003, da un rinnovato interesse, suscitato nei confronti dell'opera kahniana dopo l'uscita del film *My Architect*, il documentario che Nathaniel Kahn dedica alla figura professionale del padre. Successivamente, una mostra sull'architettura del maestro estone inaugurata nel gennaio del 2005 alla Cooper Union di New York riaccende l'interesse pubblico americano sulla vicenda del memoriale così da portare la Reed Foundation ed il Franklin and Eleanor Roosevelt Institute ad intraprendere una raccolta fondi che consentirà, alcuni anni dopo, di realizzare l'opera. L'incarico di redigere il progetto esecutivo e di seguirne la direzione dei lavori viene affidato allo Studio Mitchell and Giurgola di Philadelphia, coadiuvato dall'architetto David Wisdom, che, dopo due anni di cantiere, inaugurerà il parco il 24 ottobre del 2012.

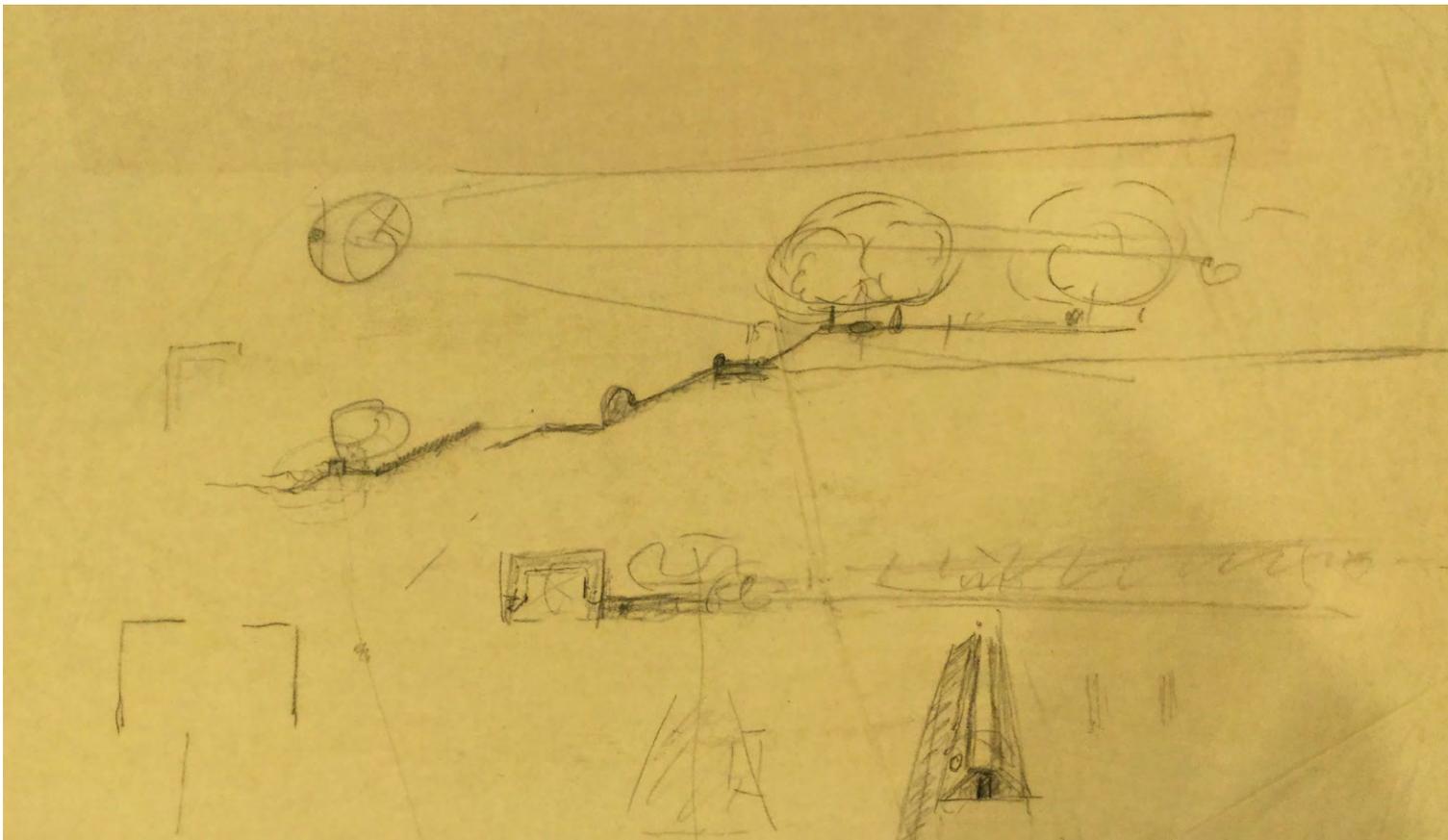
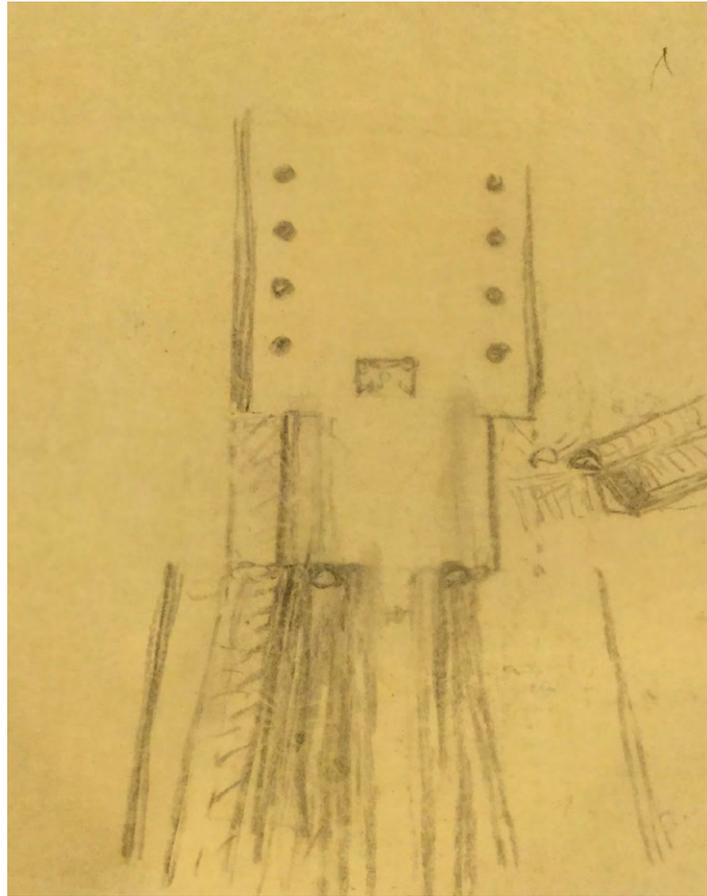
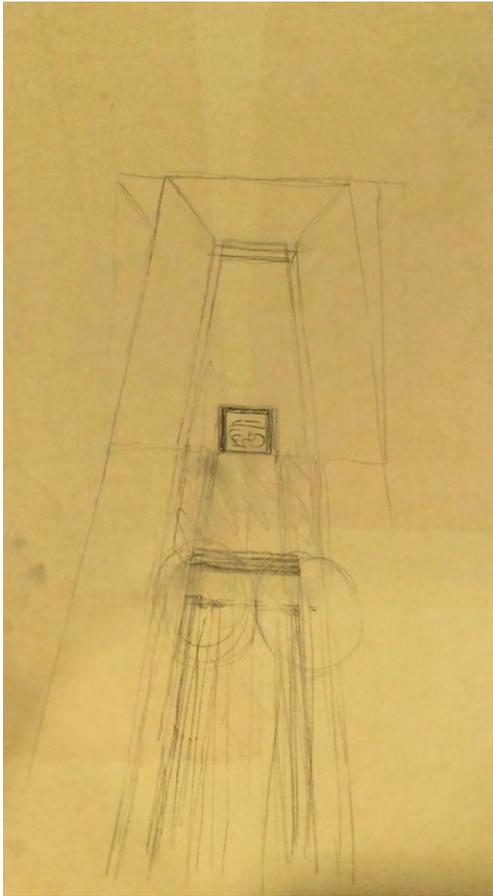
Kahn ricevette l'incarico di disegnare Four Freedoms Park nel 1973, dall'allora governatore di New York Nelson Rockefeller che, in occasione del venticinquesimo anniversario della morte di Franklin Delano Roosevelt, individuò la punta meridionale di Welfare Island, la piccola isola tra Manhattan e il Queens, poi ribattezzata Roosevelt Island, quale luogo per realizzare un giardino commemorativo dedicato al trentaduesimo Presidente degli Stati Uniti e al suo celebre discorso del 1941 sulle *Quattro Libertà*.

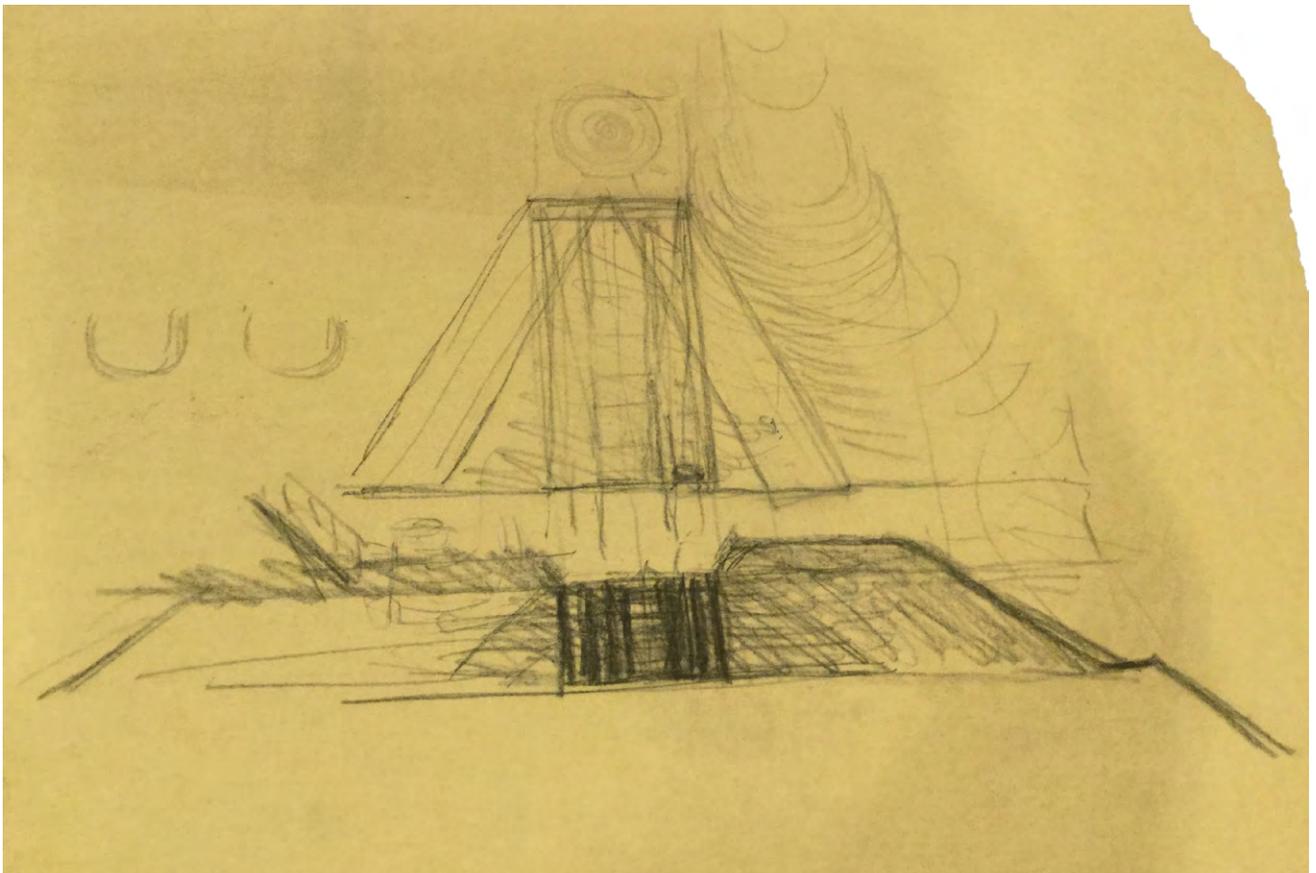
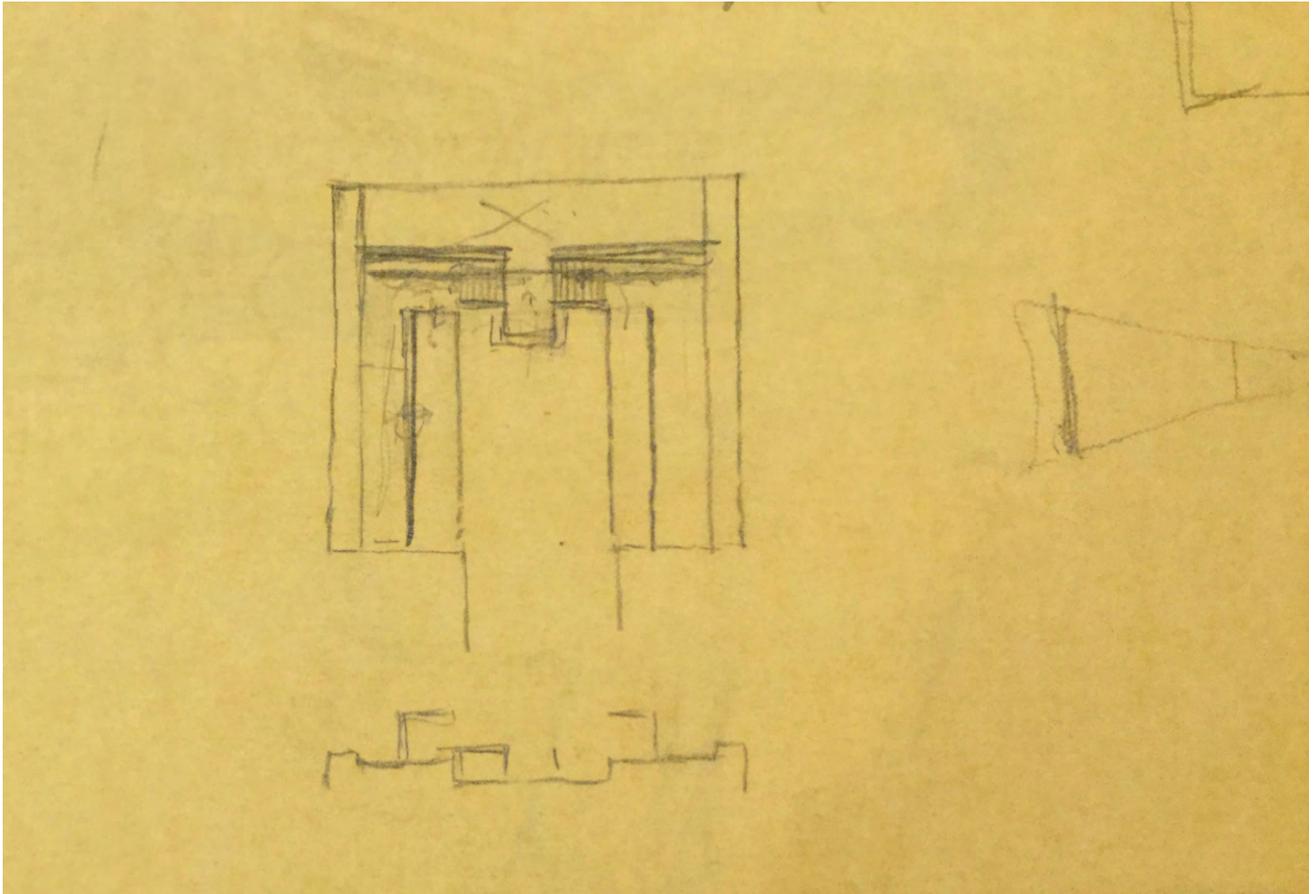
When Louis Kahn was found dead at Penn Station in New York City in the spring of 1974, he was carrying the scrolls with the final design of the Roosevelt Memorial, the architect's only project to be built posthumously, in 2012, thirty-eight years after his death. The idea of bringing the project for the memorial park to completion originated in 2003, as a result of a renewed interest in Kahn's work after the screening of the film *My Architect*, the documentary Nathaniel Kahn dedicated to his father the architect. Following this, an exhibition on the architecture of the Estonian master which opened in January 2005 at the Cooper Union in New York City renewed American public interest in the memorial, leading the Reed Foundation and the Franklin and Eleanor Roosevelt Institute to launch a fundraising campaign that would make it possible, a few years later, to carry out the work. The final design and supervision of its construction was commissioned to the firm Mitchell and Giurgola from Philadelphia, assisted by architect David Wisdom. After two years of construction work, the park was inaugurated on October 24, 2012.

Kahn had been commissioned to design Four Freedoms Park in 1973, by the then New York governor Nelson Rockefeller who, on the occasion of the 25th anniversary of the death of Franklin Delano Roosevelt, chose the southern tip of Welfare Island, the small island between Manhattan and Queens, later renamed Roosevelt Island, as the place for creating a memorial park dedicated to the 32nd president of the United States and to his famous 1941 speech on the *Four Freedoms*.

When he first surveyed the site of the project, Kahn found before him a triangular-shaped strip of land converging at the southern







Al suo primo sopralluogo nel sito di progetto, Kahn si troverà davanti ad un lembo di terra dalla forma planimetrica triangolare convergente nell'estremità meridionale dell'isola, interamente ricoperto da detriti che gli precluderanno la veduta verso Belmont Island, invaso dal terreno di riporto depositato al vertice dell'isolotto durante i lavori di scavo fatti nei tre anni precedenti, dal '70 al '73, per l'approvvigionamento idrico della città di New York. La condizione orografica del luogo indurrà l'architetto a concepire il memoriale come un enorme basamento petroso, conformato dal modellamento del terreno di sterro già stoccato nel sito, dove i metri cubi di terra a disposizione saranno reimpiantati come materiale da costruzione per l'architettura.

«Un memoriale – dirà Kahn durante una conferenza al Pratt Institute svoltasi in concomitanza con i primi sopralluoghi nell'area di progetto – dovrebbe consistere in una stanza e in un giardino. Questo è tutto. Il giardino è in qualche modo espressione di una natura privata, di un tipo di dominio personale sulla natura, un insieme di aspetti differenti della natura. E la stanza è il principio dell'architettura».

La prima operazione che viene compiuta è quella di definire il rapporto con l'unica preesistenza storica presente nel luogo, adiacente il parco, le rovine dello Smallpox Hospital, la struttura ospedaliera costruita nel 1856 dall'architetto James Renwick che ancora oggi giace in stato di abbandono. Kahn predisporrà un filtro, tra i ruderi dell'ospedale e il memoriale, costituito da cinque faggi di rame allineati lungo un asse parallelo alla parete di testata dell'edificio ottocentesco, prossima al progetto. I faggi giaceranno all'interno di un'aiuola rettangolare di 12x50 metri, il cui lato maggiore replicherà la dimensione, in larghezza, del resede dello Smallpox Hospital, che rimarrà rialzata rispetto alla quota di campagna di 50 cm. L'aiuola è uno spazio attraversabile pedonalmente posto sull'asse centrale di simmetria dell'impianto del parco che costituisce la soglia di accesso all'area del memoriale. Essa è parzialmente delimitata da frammenti di cordolo che le conferiscono le sembianze di un rudere durante il processo di riappropriazione dello spazio da parte della vegetazione. Si tratta dell'interpretazione, in chiave contemporanea, della condizione in cui si trova, ancora oggi, il corpo di fabbrica, in rovina, dello Smallpox Hospital, che Kahn riverbera nel disegno e nella postura dello spazio di accoglienza, secondo una rinnovata alleanza tra il nuovo e l'antico.

Gli elementi architettonici che compongono l'impianto del memoriale sono due: un basamento, quale giardino pensile e un recinto posto alla sua estremità. Negli schizzi iniziali di ideazione dello spazio Kahn disegna solo l'elemento giardino, la cui forma triangolare consegue a quella del lotto di progetto. Il giardino è un piano basamentale verde, leggermente rialzato rispetto alla quota del piano di campagna, in fondo al quale l'architetto pone la statua del Presidente Roosevelt. Questa non viene posizionata nel vertice del triangolo bensì distante da esso circa dieci metri, così da ricavare uno spazio di sosta e di meditazione, tra la statua e la punta estrema del parco, affacciato sull'East River. Dalle soluzioni successive ai primi schemi d'impianto emerge la volontà di distinguere due ambienti, quello ampio del giardino e quello più intimo di una stanza a pianta quadrata, a cielo aperto, sospesa sul fiume. Nascerà, in questa fase di elaborazione progettuale uno schema planimetrico che accompagnerà l'architetto fino alla soluzione definitiva, costituito da due elementi distinti tra loro: un piano verde di sagoma trapezoidale, all'apice del quale si innesta un recinto ad U, posto ad accogliere e a contenere, come in un abbraccio, l'elemento idrico.

Le varianti che seguiranno a questa impostazione riguarderanno principalmente lo spazio del recinto. Kahn lo disegnerà

end of the island, entirely covered with debris that obstructed his view of Belmont Island. The terrain had been covered by landfill deposited at the end of the island during the excavation work carried out over the previous three years, from 1970 to 1973, for the New York City water supply system. The topographic features of the site will induce the architect to conceive the memorial as an enormous stone plinth, shaped from the excavated soil already present at the site, where the available cubic meters of earth will be reused as construction material for the architecture.

"I had this thought that a memorial", Kahn would say during a conference at the Pratt Institute held at the same time as the first surveys of the project area, "should be a room and a garden. That's all I had. [...] The garden is somehow a personal nature, a personal kind of control of nature, a gathering of nature. And the room was the beginning of architecture".

The first task undertaken was to determine the relationship with the only existing historic building on the site adjacent to the park, the ruins of the Smallpox Hospital, which had been built in 1856 by the architect James Renwick and is still today in a state of abandonment. Kahn will place a filter between the ruins of the hospital and the memorial, consisting of five copper beech trees arranged along an axis parallel to the end wall of the 19th-century building, next to the project for the park. The beech trees are located within a rectangular bed 12x50 metres in size, whose longer side replicates the length of the outbuilding of the Smallpox Hospital, and is 50 cms higher than the ground level. This bed can be traversed on foot and is placed on the central axis of symmetry of the park layout, thus marking the threshold to the memorial area. It is partly delimited by fragments of banquette which give it the appearance of a ruin being reappropriated by vegetation. This is an interpretation, in a contemporary key, of the condition in which the ruins of the Smallpox Hospital are still today, which Kahn reflects in the design and placement of the welcome area, according to a renewed relationship between the new and the old.

Two architectural elements compose the memorial's layout: a plinth, like a hanging garden, at the end of which lies an enclosure. From the initial space design sketches, Kahn only draws the garden, whose triangular shape follows that of the project plot. The garden is a green plane, slightly raised above the ground level, at the end of which the architect places the statue of President Roosevelt. This statue is not placed at the apex of the triangle, but rather about ten metres from it, so as to create a space for rest and meditation situated between the statue and the extreme tip of the park, overlooking the East River.

From the solutions following the first planting schemes a desire is made evident to distinguish two spaces, the large one of the garden and a more intimate one of a square, open-air room suspended over the river. A floor plan scheme will be developed during this phase of the design process, which will guide the architect to the final solution, consisting of two distinct elements: a green trapezoidal plane, at the apex of which a U-shaped enclosure is integrated, designed to welcome and contain, as if embracing, the water element.

The variations that would follow this layout would concern mainly the space of the enclosure. Kahn will initially design it with a double row of four columns with a circular cross-section determining two walkways, one to the east and the other to the west of the room, which recall the fragment of a classical temple cell and its *opisthodomos*. These columns would later be replaced with square-section pillars and finally with a double loggia that faces inward. The final outcome of the research on the composition of the space will be an empty enclosure, resulting from an exercise in maintaining the initial constituent elements. The architecture will be

inizialmente abitato da una doppia fila di quattro colonne a sezione circolare a definire due deambulatori, uno a est e l'altro a ovest della stanza, richiamando alla mente il frammento della cella di un tempio classico e al contempo il suo spazio opistodomo. Successivamente sostituirà le colonne con pilastri a sezione quadrata ed infine con una doppia loggia rivolta verso l'interno. L'esito finale della ricerca sulla composizione definitiva delle componenti dello spazio sarà un recinto vuoto, risultato di un esercizio di ritenzione degli elementi costitutivi iniziali. Il governo dell'architettura sarà affidato al silenzio, all'assenza, ad una calibrata economia dei mezzi espressivi del fare architettonico. Kahn deciderà che la soglia del piano di calpestio del giardino pensile debba essere più alta di quattro metri rispetto a quella di campagna dell'isola; così, varcati i cinque faggi di rame, dove le alberature rappresentano l'astrazione di cinque colonne di un ideale portale di ingresso, al visitatore verrà preclusa la vista dell'orizzonte da una monumentale scalinata in granito, larga trenta metri, un muro di gradini che nasconderà lo spazio del memoriale. L'accesso al parco potrà avvenire in quota lateralmente alla gradinata, oppure salendo la scala. Il giardino commemorativo è un piano inclinato e rastremato, discendente verso sud, verso l'estremità meridionale dell'isola in fondo alla quale, come una sua propaggine, impostato sulla quota di campagna, giace il recinto. Kahn sfrutta al meglio le potenzialità del lotto, la pianta triangolare e l'ingente disponibilità di massa petrosa presente, ricostituendo una rinnovata condizione ambientale ancorata alle caratteristiche del luogo e alla sua topografia; l'architettura si riforma con la materia e con gli elementi che esistono. Grazie alla convergenza dei litorali verso la punta sud e in virtù della pendenza del piano verde lo spazio acquisisce una forte accelerazione prospettica dove, nel punto di fuga delle direttrici, nell'area che rimane tra il giardino e il recinto, l'architetto posiziona la scultura in bronzo raffigurante la testa del presidente Roosevelt, realizzata nel 1933 dallo scultore Jo Davidson. La scultura costituisce il punto di condensazione massima di tutto il sistema e rappresenta la cerniera che relaziona l'ambiente del parco in quello della stanza. Kahn inserisce il bronzo all'interno di una nicchia in granito alta tre metri, dall'impianto ad U, aperta verso nord in direzione dell'ingresso e rivolta ad accogliere il visitatore. Verso la nicchia convergono due doppi filari di tigli, uno a est e l'altro ad ovest, che definiscono due percorsi pedonali paralleli ai litorali. L'ambiente che ne deriva assume le sembianze di un'aula liturgica a cielo aperto, uno spazio sacro al quale manca l'involucro murario e la copertura dove, al posto delle navate laterali vi sono due fasce vegetate e, al posto dell'abside, un'edicola.

Oltrepassato l'elemento absidale ci si immette all'interno della stanza, libera sul lato che fronteggia il fiume, transitando così dallo spazio dinamico, accelerato e compresso del giardino a quello statico, ampio, e dilatato del recinto. Si entra in uno spazio di sosta, di silenzio, di meditazione, dove l'East River e lo skyline della città di New York costituiscono concrete componenti compositive dell'ambiente fisico interno, poiché l'elemento idrico ed il paesaggio urbano sembrano invadere ed abitare il rinchiuso. Il perimetro murario che circonda il vano è strutturato da una sequenza di massivi setti di granito della Carolina del Nord, che gli conferiscono una dimensione arcaica e sacrale; i setti sono separati tra loro da un'asola che lascia attraversare la luce, fendendo la materia e scandendo le misure, materiali e immateriali, dell'architettura. La stanza, bagnata dall'acqua, per chi proviene dal fiume costituisce il punto di attracco attraverso cui approdare alla terraferma, ad un luogo immerso in un circolo vitale di pietra e di cielo.

governed by silence, absence, and a measured economy of the expressive means of architectural creation.

Kahn determined that the threshold of the plane of the garden should be four metres higher than the island's ground level; thus, having passed the five copper beeches, which represent the abstraction of five columns belonging to an ideal entrance portal, the visitor's view of the horizon is obstructed by a monumental granite staircase, thirty metres wide, a wall of steps that conceals the space of the memorial. The park may be accessed laterally to the steps, or by climbing the staircase. The memorial garden is a sloping, tapering plane descending southward toward the end of the island, at the tip of which, like an extension of it, set at ground level, lies the enclosure. Kahn takes full advantage of the potential of the plot of land, of the triangular plan and the large supply of stones available, creating a renewed spatial condition that is anchored to the features of the site and its topography; the architecture is reformed with the existing elements and materials.

Due to the converging of the shorelines toward the southern tip of the island and as a result of the slope of the green plane, the space takes on a strong perspective acceleration where, at the vanishing point of the trajectories, in the area between the garden and the enclosure, the architect places the bronze effigy of the head of President Roosevelt, sculpted in 1933 by Jo Davidson. The sculpture constitutes the point of maximum condensation of the entire system and is the hinge that unfolds the space of the park into that of the room. Kahn places the bronze within a three-meter-high, U-shaped granite niche, which faces north in the direction of the entrance, welcoming visitors. Two double rows of linden trees converge toward the niche, accompanied by two parallel pedestrian paths along both the eastern and western shorelines. The resulting space takes on the appearance of an open-air liturgical hall, of a sacred space without the surrounding walls and roof and where, instead of the lateral naves there are two rows of trees, and in place of the apse an aedicule.

Beyond the apsidal element one enters the interior of the room, free on the side facing the river, thus passing from the dynamic, accelerated, and compressed space of the garden to the static, vast, and dilated space of the enclosure. One enters a space for rest, silence, and meditation, where the East River and the New York City skyline constitute tangible compositional components of the interior physical setting, since the water element and the urban landscape seem to invade and inhabit the enclosed space. The walled perimeter of the room is articulated by a sequence of massive North Carolina granite blocks which give it a sense of the archaic and the sacred; the blocks are separated from each other by a slot that allows light to pass through, splitting the material and articulating the measures, both material and immaterial, of the architecture. For those coming from the river, the room, bathed in water, serves as the mooring point for reaching the island, a place immersed in a vital circle of stone and sky.

Translation by Luis Gatt







pp. 222-223

*L. Kahn, disegno del fianco est del parco; sullo sfondo l'isola di Manhattan
Louis Kahn Collection, University of Pennsylvania and Historical Museum
Commission*

Dettaglio del recinto strutturato da setti di granito, foto Gabriele Bartocci

pp. 224-225

L. Kahn, schizzi di elaborazione del progetto

*Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania and Pennsylvania Historical
and Museum Commission. Photo by Lionel Freedman*

In alto: studi della planimetria del recinto

in basso: sezione trasversale del giardino pensile

pp. 228-229

*Il giardino pensile visto dall'ingresso al parco; ai lati i percorsi pedonali tra i filari
di tigli, foto Gabriele Bartocci*

pp. 230-231

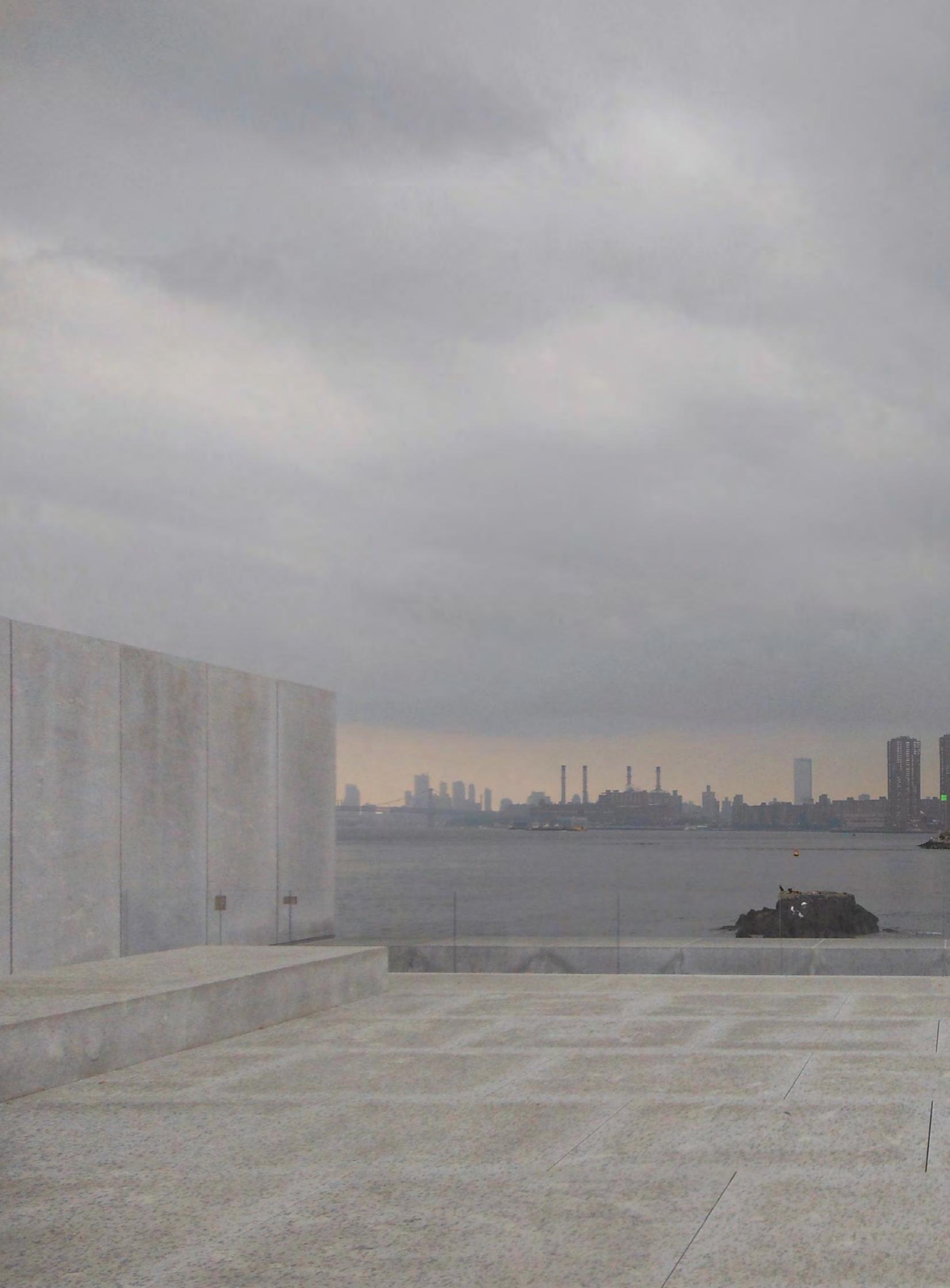
*Scorcio della nicchia con la statua di Roosevelt e dell'accesso al recinto aperto
sul fiume, foto Gabriele Bartocci*

*Dettaglio del recinto con il Palazzo delle Nazioni Unite sullo sfondo, foto Gabriele
Bartocci*

pp. 232-233

Il recinto aperto sull'East River, foto Gabriele Bartocci







Located in the heart of the Sicani Mountains, the Andromeda Theatre is at once remote and deeply connected to the beautiful landscape that hosts it. Lorenzo Reina is a shepherd from Santo Stefano di Quisquina (in the Province of Agrigento) who, urged by an intimate and irrepressible inspiration, decided to draw out from the rocks on a hillside this tectonic archetype which had been resting there perhaps for centuries, maybe even before mankind appeared in this area. The monument engages a tightly-knit dialogue between earthly and celestial landscapes.

Archeologia del futuro: il teatro Andromeda di Lorenzo Reina Archaeology of the future: the Andromeda Theatre by Lorenzo Reina

Agostino De Rosa, Alessio Bortot

Chi voglia raggiungere il Teatro Andromeda deve intraprendere un vero e proprio periplo, sia che provenga da Palermo o Agrigento, lungo la direzione Nord-Sud, o, in alternativa, da Trapani o da Caltanissetta, lungo l'asse Est-Ovest. Durante il viaggio, alle aree geologicamente caratterizzate da sedimenti argillosi o arenacei, seguono quelle costituite da rocce calcaree pelagiche risalenti al mesozoico. Ed è proprio una morfologia primeva, più che antica, che vibra al passaggio del visitatore in questa parte della regione insulare che Leonardo Sciascia, nato non lontano da qui, definiva la 'Sicilia fredda'¹. L'incontro con l'artefice di questo luogo incantato, sospeso tra arte e architettura, ovvero Lorenzo Reina (1960), avviene durante la Pasqua del 2023. Iniziamo con ordine, parlando del luogo dove sorge il teatro, ovvero S. Stefano Quisquina (AG): il termine Quisquina deriva dal berbero *koskin*² e significa 'oscurità, ombra', sembrando alludere alle qualità di un'area geografica, ordinata, ubertosa e montana, totalmente opposta rispetto all'immagine – solare e turistica – che di solito la Sicilia da di sé. Situato nel cuore dei monti Sicani, il Teatro Andromeda è un'opera al contempo contraddittoria e profondamente connessa rispetto al meraviglioso paesaggio che la ospita. Dalla cima di un'altura e orientata longitudinalmente secondo l'asse est-ovest, questo singolare esperimento costruttivo e scenico, denso di simbolismi arcani che spaziano dal mondo preistorico a quello miceneo, ma anche al linguaggio simbolico del pensiero di Rudolf Steiner³, sembra essere sempre esistito, in attesa solo che venisse scoperto dal visitatore. Ma ancora prima, che venisse riportato all'esistenza della vista e dei sensi tutti dal suo stesso ideatore e costruttore

Whoever wants to reach the Andromeda Theatre must undertake an actual odyssey, whether he is coming from Palermo or Agrigento, along the north-south route, or alternatively from Trapani or Caltanissetta, along the east-west axis. During the journey, areas geologically characterised by clayey or sandy sediments are followed by others consisting of pelagic limestone rocks dating from the Mesozoic era. And it is truly a primeval, rather than ancient, landscape that vibrates as the visitor passes through this part of the island, a region which Leonardo Sciascia, who was born not far from here, called the 'cold Sicily'¹. Our encounter with the creator of this enchanted place, suspended between art and architecture, Lorenzo Reina (1960), took place during the Easter of 2023. We began in an orderly manner, talking about the place where the theatre stands, that is the municipality of Santo Stefano Quisquina (AG): the term Quisquina comes from the Berber *koskin*², meaning 'darkness, shadow', a term which seems to allude to the features of the geography, well-ordered, fertile and mountainous, and thus completely opposed to the image – sunny and touristic – that Sicily usually presents. Located in the heart of the Sicani Mountains, the Andromeda Theatre is a contradictory work which, however, is also deeply connected to the beautiful landscape that hosts it. From the top of an elevation and oriented longitudinally following the east-west axis, this singular construction and scenic experiment, dense with arcane symbolism that ranges from the prehistoric to the Mycenaean world, but also to the symbolic language of Rudolf Steiner's³ thought, seems to have always been there, awaiting to be discovered by the visitor. Even before it was brought back into existence to be seen and per-



materiale, Lorenzo Reina, il pastore siciliano che, sull'urgenza di una ispirazione intima e irrefrenabile, circa trent'anni fa, decise di far emergere dalle rocce stanziali di quel plateau roccioso una forma formante, un archetipo tettonico che lì riposava forse da secoli, forse da prima che il genere umano popolasse quei territori. Vengono in mente i *land formed works* di James Turrell⁴, di Charles Ross⁵ e di Hannsjörg Voth⁶, e non a caso: dialogando con Reina, emergono tratti comuni, sia pur con le differenze del caso, tra lui e questi artisti su come l'architettura e, più in generale, la creazione artistica possa intrecciare un dialogo serrato tra la dimensione secolare e quella siderale. La stessa concezione dell'opera sciorina questa idea di un tempo della storia umana che si polverizza di fronte alle dimensioni cosmiche: è possibile rendersene conto, ricordando che Reina ha sepolto le precedenti due versioni del teatro (di cui diremo) nelle fondazioni dell'ultima e definitiva, conclusasi il 19 marzo 2023, il giorno del suo sessantatreesimo compleanno. Siamo così in piena contrada Rocca ed è proprio Lorenzo Reina ad accoglierci, con un sorriso contagioso e con un fare empatico che non lascia dubbi al visitatore: si è giunti tra amici. Infatti, oltre a Lorenzo, l'ideatore del complesso, anche i figli Christian (fotografo) e Libero (musicista) si prendono cura di noi: si occupano prevalentemente della gestione del complesso, insieme ad Angela, moglie di Lorenzo e loro madre, con amorevole cura, praticamente da quando sono nati: il Teatro Andromeda era ed è ancora il loro *playground*. Lo stesso Reina ama raccontare che fu durante le ore di pascolo notturno, sulla collina più alta della fattoria, che si produsse l'epifania visiva dalla quale prese avvio il suo progetto: le pecore riposavano sotto un cielo stellato, dominato proprio dalle 108 stelle visibili dalla Terra che formano la costellazione di Andromeda, collocata nell'emisfero nord vicino a Pegaso, e che, in quella fatidica notte del 1970, si specchiavano nella configurazione dei placidi ruminanti. L'ordine celeste si stava riflettendo magicamente, in quel preciso istante, in quello terrestre. Immaginiamo si trattò di un'agnizione per il giovane Reina che, nel frattempo, continuava a sperimentare il suo linguaggio artistico, soprattutto scultoreo, nella capanna che condivideva con altri pastori: nasce quella notte l'idea di dare corpo scultoreo e architettonico a questa 'geometria delle sfere celesti' che, così avrebbe potuto risuonare anche sulla madre terra. Le contro-proiezioni di quelle stelle, lontane circa 97 anni luce dal nostro pianeta, divennero altrettante sedute cubiche eseguite in pietra di Alcamo, un travertino siciliano, su cui, negli anni successivi, Reina ha applicato lastre, prima, di pietra Sabucina⁷ e, poi, di ottone specchiante, per agevolarne la loro funzione di sedute durante gli spettacoli. Visti dall'alto, questi sedili appaiono come geometrizzazioni di una stella a otto punte, essendo il basamento lapideo, su cui poggiano i cubi, ruotato di 45° rispetto ad essi. Le foto storiche, in bianco e nero, che ritraggono Lorenzo Reina nell'atto di tracciare – tra il 1990 e il 1995 – sul sedime dell'altura la posizione delle singole stelle-sedute – con l'aiuto di una griglia lignea, grazie alla quale poté riprodurre planimetricamente la geometria della costellazione, tratta da una mappa celeste – rendono palese il rapporto di 'corpo a corpo' che egli ha sempre intrattenuto con la sua creazione. Impegnato a tracciare con le proprie mani confini e posizioni di elementi tettonici e scenografici, ad allineare aperture e fornici verso il panorama o verso eventi celesti, a scolpire blocchi titanici per definire recinti e mura, il corpo fisico di Lorenzo ha innervato di sé tutta l'opera, sin dalla sua fondazione: come si diceva, all'inizio era poco più di un palcoscenico ellittico⁸ in pietra, posto all'estremità occidentale della collina, verso il magnifico panorama sottostante, delle giuste dimensioni per

ceived by all by its material author and constructor, Lorenzo Reina, the Sicilian shepherd who, urged by an intimate and irrepressible inspiration, decided to draw out from the rocks standing on that rocky plateau a tectonic archetype which had been resting there perhaps for centuries, maybe even before mankind appeared in the area. It is no coincidence if the landformed works by James Turrell⁴, Charles Ross⁵ and Hannsjörg Voth⁶ come to mind: common traits emerge during our conversation with Reina, with all due differences considered, between him and these artists concerning the way in which architecture, and more generally artistic creation, can establish a close dialogue between the earthly and celestial dimensions. The very conception of the work displays this idea of a time in human history that turns to dust in the face of cosmic dimensions: it is possible to appreciate this by recalling that Reina buried the previous two versions of the theatre (to which we will return below) within the foundations of the last and final one, completed on March 19, 2023, on the very day of his sixty-third birthday. We are thus in the very heart of contrada Rocca and it is Lorenzo Reina himself who welcomes us, with his contagious smile and an engaging empathetic manner that leaves no doubt in the visitor's mind that one has arrived among friends. His sons Christian (who is a photographer) and Libero (a musician) are there to look after us too: they are mostly in charge of the management of the complex, together with Lorenzo's wife Angela, their mother, which they have done with loving care practically since they were born: the Andromeda Theatre was, and still is, their playground. Reina likes to tell how it was during the hours of night grazing, on the highest hill of the farm, that the visual epiphany which triggered his project occurred: the sheep were resting under a starry sky, dominated precisely by the 108 stars visible from Earth that form the constellation of Andromeda, located in the northern hemisphere near that of Pegasus, and which during that fateful night in 1970 were mirrored in the configuration of the peaceful flock. The celestial order was been magically reflected, in that precise instant, in the earthly one. We can imagine that it was a moment of acknowledgement for the young Reina who, in the meantime, continued to experiment with his artistic language, especially with sculpture, in the cabin that he shared with other shepherds: the idea of giving sculptural and architectural shape to this 'geometry of the heavenly spheres' was born that night, a structure which could thus resonate on mother earth as well. The counter-projections of those stars, distant approximately 97 light-years from our planet, became a series of cubic seats made in Alcamo stone, a type of Sicilian travertine, on which Reina subsequently placed slabs of Sabucina stone⁷ and later of reflecting brass, in order to enhance their function as seats during performances. Seen from above, these seats appear as geometric representations of an eight-pointed star, while the stone bases on which they stand are rotated 45° relative to them. The historical, black-and-white photographs which show Lorenzo Reina in the act of tracing - between 1990 and 1995 - the position of the individual star-seats on the ground of the elevation - with the help of a wooden grid, thanks to which he was able to reproduce the geometry of the constellation, taken from a celestial map – clearly reveals the 'full physical contact' relationship that he has always established with his creations. Engaged in tracing with his own hands the limits and positions of tectonic and scenic elements, aligning openings and archways to the landscape or the heavens, sculpting titanic blocks to determine enclosures and walls, Lorenzo's physical body has innervated the entire work with itself, from its inception: as said earlier, at first it was little more than an elliptical stone stage⁸ placed at the western end of the hill, looking over the magnificent panorama below, just the right size to accommodate a single performer

ospitare un solo *performer* – un poeta – che potesse celebrare, con i suoi o gli altrui versi, gli equilibri, terribili e magnifici, che governano l’universo. Poi il sito incominciò ad essere circondato da un muro a secco di pietre irregolari, un vero e proprio *peribolos* (περίβολος) che delineava un recinto sacro, un *temenos*⁹ (τέμενος) che, come i suoi progenitori classici, si trovava al di fuori delle mura della città più vicina, godendo di una extraterritorialità che attingeva sia a un registro spirituale che a uno performativo. Si delineava così, a metà degli anni Novanta del ‘900 e fino al 2018 circa, il teatro nella sua forma micenea, oggi totalmente rivista dall’artista: blocchi rustici di pietra di Sabbucina, provenienti dalle cave intorno a Caltanissetta (forse la stessa impiegata per il tempio di Giove ad Agrigento) erano disposti per definire una pianta leggermente trapezoidale, allungata in direzione est-ovest, caratterizzata dalla presenza di alcuni elementi, oltre ai sedili-stelle, ad un tempo architettonici e arqueo-astronomici. Quello principale era sicuramente il portale rivolto al solstizio d’inverno che inquadra, in lontananza il Sole occiduo sull’orizzonte, oltre il lago Magazzolo. Sospeso tra gli estremi simmetrici di un rude timpano spezzato, si staglia un *ònfalo* (ὄμφαλός, ossia ‘ombelico’) bronzeo, forato al suo centro, allineato con la posizione che assume il Sole, al tramonto, il 22 dicembre di ogni anno: solo allora la luce solare colpisce il disco metallico, proiettando la sua ombra al centro del palcoscenico. Ad una distanza angolare sull’orizzonte pari all’*ampiezza occasa*¹⁰, sul versante meridionale del recinto lapideo, Reina realizzò poi un’altra porta, rivolta verso il solstizio d’estate, a cui successivamente aggiungerà due battenti metallici: da essa filtrava la luce del Sole al tramonto, ogni 20 di giugno. Il linguaggio espressivo impiegato da Lorenzo in questa fase progettuale era memore dell’architettura arcaica e megalitica, con aperture linguistiche verso soluzioni tettoniche ispirate appunto ai templi micenei, in particolare alla cinta muraria di Micene e di Tirinto, ma anche alle possenti mura del tesoro di Atreo (XIII secolo a.C.). Sul palco circolare in lastre di pietra punica, implicito omaggio all’Africa fenicia, comparve un disco di pietra vulcanica, ideale baricentro di quest’area, un cerchio di oscurità sicana (o berbera?) che alludeva (e ancora oggi allude) all’ipotesi cosmologica che al centro della nostra galassia alberghi un buco nero super massiccio noto come Sagittarius A*. Le beole che in questa fase ricoprivano l’area destinata alla platea, scompariranno in quella finale del Teatro, ovvero l’attuale, venendo coperte con l’azolo, una particolare qualità di sabbia grigio-nera, tipica dell’area etnea, dall’alto potere fertilizzante, ma qui impiegata per ridurre gli effetti abbaglianti della intensa luce diurna. Al tramonto, questa polvere ctonia ha il potere di virare il proprio colore verso il blu cobalto, come se fosse sottoposta ad un processo alchemico. Bisogna accennare ancora a due elementi assimilati nel progetto in questa fase, presenti ancora oggi nel Teatro Andromeda: il primo è la fonte semi-ellissoidica (o uovo cosmico) collocata di fronte al portale orientale, all’esterno del recinto lapideo, la cui funzione è quella di inquadrare il sole nascente al solstizio d’estate. Insieme all’*ònfalo*, di cui abbiamo già detto, questa fonte battesimale pagana delinea l’asse arqueo-astronomico principale dell’opera. Questa direzione in realtà replica un’esile, ma suggestiva incisione presente su quella che Reina ha da sempre definito «pietra madre», il secondo degli elementi cui accennavamo: una roccia esterna al recinto, che ha abitato questa collina da tempi immemori e su cui anonimi pastori preistorici forse vollero lasciare traccia di questo potente allineamento per usi rituali a noi ignoti. Il successo globale di questo progetto – pur nella sua forma arcaica –, dove era

– a poet – who could celebrate, with his own verses or those of another, the balances, at once terrible and magnificent, that govern the universe. Then the site gradually began to be surrounded by a drystone wall made of irregular stones, an actual *peribolos* (περίβολος) marking the boundaries of a sacred enclosure, a *témenos*⁹ (τέμενος) which, like its classical forebears, stood outside the walls of the nearest city, benefiting from an extraterritoriality that linked it to both a spiritual and a performative register. Thus from the mid-Nineties to approximately the year 2018 the Theatre was taking on its Mycenaean shape, which has since been entirely revisited by the artist: rustic blocks of Sabucina stone from the quarries around Caltanissetta (perhaps the same that was used for the temple of Jupiter in Agrigento) were placed, determining a slightly trapezoidal plan, elongated in an east-west direction and characterised by the presence of some elements, in addition to the star-seats, which are both architectural and arqueo-astronomical. Foremost was surely the portal aimed at the winter solstice that frames the setting sun on the horizon, beyond Magazzolo lake. Suspended between the symmetrical ends of a rough broken tympanum, stands a bronze *ònfalon* (ὄμφαλός, meaning ‘navel’), pierced at its centre and aligned with the position of the sun at sunset, on December 22 of each year: only then thus the light of the sun reflect on the metallic disc, projecting its shadow onto the centre of the stage. Reina later built another portal on the southern slope of the stone enclosure, at an angle on the horizon equal to the setting sun amplitude¹⁰, to which he would later add two metal shutters through which filtered the light of the setting sun, every 20th of June. The expressive language used by Lorenzo during this phase of the project recalled archaic and megalithic architecture, with linguistic references toward tectonic solutions inspired precisely by Mycenaean temples, particularly the city walls of both Tiryns and Mycenae, but also the mighty walls of the treasury of Atreus (13th century B.C.). On the circular stage made of Punic stone slabs, an implicit homage to Phoenician Africa, a volcanic stone disk appears as the ideal centre of gravity of this area, a circle of Sicilian (or Berber?) darkness that alluded (and still alludes) to the cosmological hypothesis that at the centre of our galaxy lies a super massive black hole known as Sagittarius A*. The gneisses, which during this phase covered the area destined for the stalls, would disappear in the final, or present version of the Theatre, covered by a type of grey-black sand known as azolo, typical of the region of the Etna, which has highly fertile qualities but which here is used to reduce the blinding effects of the intense daylight. At sunset, this chthonic dust has the power to change its colour to cobalt-blue, as if it had undergone an alchemic process. Mention must be made again of two elements that were incorporated into the design during this phase, and which are still present in the Andromeda Theatre today: the first is the semi-ellipsoidal fountain (or cosmic egg) located in front of the eastern portal, outside the stone enclosure, whose function is to frame the rising sun during the summer solstice. Together with the *ònfalos*, to which we referred earlier, this pagan baptismal font marks the main arqueo-astronomical axis of the complex. This direction actually replicates a slender, yet suggestive carving on what Reina has always referred to as the “mother stone”, which is the second of the elements in question: a rock located outside the enclosure, which has stood on this hillside since time immemorial and on which prehistoric shepherds perhaps wished to leave a trace of this powerful alignment for ritual uses that remain unknown to us. The global success of this project – even in its archaic form – where it is possible to gaze at the stars and be looked at by them in return, was based partly on word of mouth, and partly on the first articles and exhibitions devoted to

possibile guardare le stelle e da esse essere guardati, basato in parte sul passaparola, e in parte sui primi articoli e le prime mostre a essa dedicate – su tutte, segnaliamo l’invito nel 2018 ad esporre il progetto presso la XVI edizione della Biennale Internazionale di Architettura di Venezia¹¹ –, rese ben presto il Teatro Andromeda meta di veri e propri pellegrinaggi: il crescente numero di visitatori e turisti, non sempre sensibili alla fragilità delle pur imponenti murature a secco, indussero l’artista a rivedere l’intera configurazione tettonica del progetto, optando per strutture murarie più stabili. Così, dall’ottobre 2022, Lorenzo Reina, seguendo non solo il desiderio di mettere in sicurezza l’intero teatro, rendendolo a prova di collaudo, ma assecondando anche una nuova urgenza espressiva, decise di seppellire la seconda fase (quella arcaica appunto) del teatro sotto l’ultima e definitiva sua versione, conclusasi il 19 marzo del 2023, giorno del genetliaco del progettista. Per chi abbia seguito l’evoluzione linguistica e strutturale dell’opera, le novità maggiori hanno riguardato la più precisa definizione architettonica di ogni singolo suo elemento, a partire dalle mura ciclopiche che delimitano lo spazio scenico: grossi blocchi squadri (80x200x60 cm) di calcarenite giallo-dorata di Sicilia sono stati trasportati sul sito da TIR, che potevano caricarne solo diciotto per volta, e sistemati in filari sovrapposti, fino ad un’altezza di 7 metri dal piano di campagna, grazie all’impiego di una gru meccanica, arrivata da Santo Stefano Quisquina. Un gran fermento ha animato il cantiere, ma il solo artefice della sbazzatura e della subbiatura¹² di ogni singolo blocco è stato l’infaticabile Lorenzo Reina. Il congiunto lapideo assume una configurazione stabile e in equilibrio, non solo per il peso dei singoli elementi che lo costituiscono, ma anche grazie all’impiego di un conglomerato tra i cui inerti ci sono gusci di conchiglie. Questi blocchi, squadri nella cava e posati in ordine in modo tassonomico, però non soddisfano a pieno Reina, che decide di intervenire su ciascuno di essi con un lavoro molto intenso di scalpello e mazzuolo: questo intervento manuale, secondo l’artista, ha donato a ciascuna pietra quell’anima parzialmente sottratta dalle operazioni di taglio meccanico di ogni blocco. Discutendo amabilmente con l’artista, circondato dai suoi animali, e spesso interrotti da un incessante andirivieni di amici e visitatori, emergono le coordinate culturali attorno alle quali si è sempre più definito il suo linguaggio espressivo: ricorrono così i nomi del già citato Rudolph Steiner (1861-1925) – in particolare per i bozzetti del suo *Goetheanum* (1908/1913-1924/1928; Dornach, Basilea) –, con il quale condivide l’idea che le forme architettoniche non risultino mimetica «imitazione naturalistica di una qualche forma esterna vivente o inerte»¹³. Ma ancora più che per i suoi assunti estetici¹⁴, Reina esprime apprezzamento per il credo antroposofico del pensatore croato, per il suo aver ipotizzato un comune orizzonte scientifico per spiegare sia la realtà fenomenica che l’esperienza spirituale. Ma Reina cita con competenza anche l’opera di Frank Lloyd Wright e soprattutto il Le Corbusier di *Vers une architecture* (Cres, Parigi 1923), di cui ricorda le lodi di Fidia al lavoro svolto da Callicrate e Ictino nella definizione del Partenone. Lasciata la fattoria e intrapreso un sentiero in salita che attraversa vigneti, orti e stalle, attorno al quale sono sparse e parzialmente nascoste alcune sue opere, avvicinandosi alla sommità del colle dove il teatro si è insediato, appaiono due volti scultorei dai profili enigmatici che anticipano ciò che poi troveremo all’interno delle mura ciclopiche, poste ora sullo sfondo: il primo è quello di Enki, divinità sumera dell’acqua e dell’approvvigionamento, qui rappresentata con un viso fuori scala in blocchi di gasbeton cellulare, rivestiti di piombo e rame, dalla cui bocca semiaperta prorompe un fiume di pietre.

it – foremost among them the invitation in 2018 to present the project at the 16th edition of the Venice International Architecture Biennale¹¹ –, soon turned the Andromeda Theatre into a true and proper pilgrimage destination: the increasing number of visitors, who were not always sensitive to the fragility of the albeit imposing drystone masonry, led the artist to revise the entire tectonic layout of the project, opting for more stable wall structure. Thus, following not only the need to consolidate and test-proof the entire theatre, but also indulging a new expressive urgency, on October 2022, Lorenzo Reina decided to bury the second (archaic) phase of the theatre under the last and final version of it, which was completed on the designer’s birthday, that is March 19, 2023. To anyone who has followed the linguistic and structural evolution of the work, the major innovations involved the refined architectural definition of each of its elements, beginning with the cyclopean walls that delimit the stage space: large squared blocks (80x200x60 cm) of Sicilian yellow-golden calcarenite limestone were transported to the site using lorries which could carry eighteen at a time, stacked in rows to a height of 7 metres above ground with the use of a crane brought from Santo Stefano Quisquina. A great hustle and bustle animated the site, yet the sole craftsman responsible for the sandblasting and beveling¹² of every individual block was the indefatigable Lorenzo Reina. The stone complex takes on a stable and balanced configuration, not only due to the weight of the individual elements that compose it, but also because of the use of a conglomerate which has shells among its aggregates. These blocks, squared in the quarry and placed in a taxonomical order, however, did not fully satisfy Reina, who decided to intervene on each of them intensely with chisel and mallet: this manual intervention, according to the artist, has given back to each stone the soul that had been partially taken from them during the mechanical cutting operations. It is during our amiable conversation with the artist, surrounded by his animals and often interrupted by the incessant comings and goings of both friends and visitors, that the cultural coordinates around which his expressive language has gradually become defined emerge: a recurring name is thus that of the aforementioned Rudolph Steiner (1861-1925) – particularly regarding the sketches for his *Goetheanum* (1908/1913-1924/1928; Dornach, Basel) – with whom he shares the idea that architectural forms are not the “naturalistic imitation of some external form, whether living or inert”¹³. Even more than for his aesthetic concepts¹⁴, Reina is indebted to the Croatian thinker for his anthroposophical beliefs, for his assumption of a common scientific horizon which can explain both phenomenal reality and spiritual experience. But Reina also expertly refers to the work of Frank Lloyd Wright and especially to the Le Corbusier of *Vers une architecture* (Crès, Paris 1923), from which he recalls Phidias’ praises of the work by Callicrates and Ictinus on the Parthenon. Leaving the farm behind us and walking uphill along a path through vineyards, vegetable gardens and stables, scattered around which some of his works lie partially hidden, as we approach the top of the hill where the theatre is located, two sculptural faces with enigmatic features appear, anticipating what we will later find inside the cyclopean walls, which now lie in the background: the first is Enki, the Sumerian god of water and victuals, represented here with an off-scale face made of autoclaved aerated cellular concrete clad in lead and copper, from whose half-open mouth a river of stone emerges. The conceptual appeal, made explicit by this startling sculpture with its alien profile, is one that refers back to the thought of Azeri scholar Zecharia Sitchin (1920-2010) and his “theory of ancient astronauts” as an explanation of the origin of man¹⁵. The second face is that of the so-called *Mask of Words*, which establishes a luminist alliance with the summer solstice: in



p. 235

Panorama con i Monti Sicani, foto © Christian Reina, 2023

Installazione dei doppi cubi di pietra d'Alcamo, foto © Christian Reina, 2005

p. 239

Particolare del dromos e geometrie stellari all'interno del Graal

foto © Christian Reina, 2023

p. 241

Luci delle città, foto © Christian Reina, 2023

pp. 242-243

La galassia M31 della costellazione di Andromeda sul Teatro Andromeda

foto © Christian Reina, 2023

La suggestione concettuale, resa esplicita da questa scultura perturbante e dal profilo alieno, è quella che rimanda al pensiero dello studioso azero Zecharia Sitchin (1920-2010) e alla sua «teoria degli antichi astronauti» come spiegazione dell'origine dell'uomo¹⁵. Il secondo volto è quello della cosiddetta *Maschera della parola*, che stringe un'alleanza luministica con il solstizio d'estate: infatti il Sole al tramonto, verso le 19:45, scende dietro la maschera e si staglia per cinque minuti nel foro stenopeico formato della sua bocca cava. Il *mood* al quale queste ed altre opere e tutto il paesaggio circostante preparano il visitatore, ha modo di confermarsi una volta superata una delle porte di accesso al *temenos*. Al suo interno, si è indotti naturalmente alla contemplazione e al silenzio, nonostante intorno il paesaggio sonoro esegua una composizione senza fine, fatta di folate di vento, frinire di cicale, ragli d'asino, belati di pecore e stormire di fronde e spighe di grano. Tuttavia si dovrebbe aggiungere il suono della luce: quest'ultima, nella sua accezione sia fisica che spirituale, è forse la componente maggiormente attiva nel Teatro Andromeda in grado di sublimare il tempo, nella sua triplice articolazione mitologica di *chronos* (la successione di istanti sempre cangianti), *aión* (la dimensione della coscienza che non si riduce a una progressione lineare) e *kairós* (il tempo vissuto nel presente dell'*hic et nunc*). Tre esperienze del tempo che sembrano corrispondere alle tre fasi che ha attraversato la fisionomia del Teatro Andromeda, dalla sua fondazione ad oggi, e che dovrebbero ricomporsi quando, secondo le previsioni di alcuni astronomi, la Galassia M31 della Costellazione di Andromeda si scontrerà con la nostra Galassia, tra circa quattro miliardi e mezzo di anni, dando luogo ad un nuovo ammasso stellare ellittico, *Milkomeda*. Forse allora sarà comprensibile a pieno il ruolo di questo teatro-vascello spaziale in viaggio verso l'infinito¹⁶.

¹ Cfr. L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, Adelphi, Milano 1988. Si veda anche: G. Traina, *La Quête di Sciascia: il Cavaliere, La Morte e la Verità*, in F. Monello, A. Schembari, G. Traina (a cura di), *Sciascia e la giovane critica*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta 2009, pp.173-186.

² Cf. J. Abarrou, M. Kossmann, *Dictionnaire rifain-français illustré: Le parler d'Ayt Weryaghel (Rif central)*. Maroc, Editions L'Harmattan, Paris 2023.

³ Cf. H. Wiesberger, *L'opera di Rudolf Steiner nella sua realtà e nella sua vita*, Antroposofica Editrice, Milano 1984.

⁴ Cf. A. De Rosa (a cura di), *James Turrell. Geometrie di luce Roden Crater Project*, Electa, Milano 2007.

⁵ Cf. T. McEvilley, K. Ottmann, *Charles Ross: The Substance of Light*, Radius Books, Santa Fe 2012.

⁶ Cf. K. de Barañano, G. Knapp, J. Salvador, *Hanns Jörg Voth 1973/2003*, IVAM, Valencia 2003.

⁷ Si tratta della stessa pietra usata per la Cattedrale di Noto, le mura storiche di Carlentini e il castello di Siracusa.

⁸ La forma dell'ellisse è stata scelta da Lorenzo Reina come riferimento formale all'orbita dei pianeti, la cui geometria fu individuata per primo da Giovanni Keplero (1571-1630). L'ellisse era formata da 365 tasselli, tanti quanti sono i giorni dell'anno.

⁹ Cfr. B.L. Molyneux, P. Vitebsky, *Sacred Earth, Sacred Stones: Spiritual Site And Landscapes, Ancient Alignments, Earth Energy*, Duncan Baird Publishers, Londra 2000.

¹⁰ Cf. P. de La Cotardièrre, *Dizionario di astronomia*, a cura di G. De Donà, G. Favero, Gremese editore, Roma 2006.

¹¹ In quella occasione, il Teatro Andromeda è stato inserito tra i sessanta progetti della sezione Arcipelago Italia, presso il Padiglione Italia curato da Mario Cucinella. Cfr. M. Cucinella, a cura di, *Arcipelago Italia Progetti per il futuro dei territori interni del Paese*. Padiglione Italia alla Biennale Architettura 2018, Quodlibet, Macerata 2018.

¹² La scalpellatura delle facce dei blocchi, profonda diversi centimetri (da 2 a 5) è stata eseguita con lo scalpello a punta, detto *subbia*, che lascia una tessitura a solchi irregolari.

¹³ R. Steiner, *Das Goetheanum in seinen zehn Jahren*, in *Der Goetheanumgedanke inmitten der Kulturkrise der Gegenwart. Ausgewählte Aufsätze*, Rudolf Steiner Verlag, Dornach 1982, p. 149.

¹⁴ Reina, durante la conversazione con gli autori, cita il volume *E l'edificio diviene uomo. Verso un nuovo stile architettonico*, (Editrice Antroposofica, Milano 1999) di Rudolf Steiner.

¹⁵ Cf. Z. Sitchin, *Quando i giganti abitavano la terra*, Macro Edizioni, Firenze 2010.

¹⁶ Ad oggi, l'opera critica più completa criticamente sul lavoro di Lorenzo Reina e sul Teatro Andromeda è quella pubblicata da Laurota Colonnelli e intitolata *Teatro Andromeda. Storia di Lorenzo Reina, artista pastore che mutò le pecore in stelle*, (Marsilio Arte 2023).

fact, at around 7:45 p.m. the setting sun descends behind the mask and shines for five minutes through the pinhole that is its hollow mouth. The atmosphere which these and other works, as well as the landscape, transmit to the visitor is confirmed once one of the gateways to the *temenos* has been passed. Once inside, one is naturally induced to contemplation and silence, even though all around the soundscape is performing an endless composition of wind gusts, chirping cicadas, the braying of donkeys, the bleating of sheep and the rustling of fronds and wheat spikes. One must, however, add the sound of light which, both in its physical and spiritual connotations, is perhaps the most active component in the Andromeda Theatre that is capable of sublimating time, in its threefold mythological articulation of *chronos* (the succession of ever-changing instants), *aión* (the dimension of consciousness that is not reduced to a linear progression) and *kairós* (time experienced in the present of the *hic et nunc*). Three experiences of time which seem to correspond to the three phases that the Andromeda Theatre has undergone from its foundation to this day, and which will re-assemble when, according to the predictions of some astronomers, Galaxy M31 of the Andromeda Constellation will collide with our own galaxy, in about four and a half billion years, thus resulting in a new elliptical star cluster, *Milkomeda*. Perhaps then will the role of this spaceship-theatre on its journey to infinity be fully understood¹⁶.

Transaltion by Luis Gatt

¹ Cf. L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, Adelphi, Milano 1988. See also: G. Traina, *La Quête di Sciascia: il Cavaliere, La Morte e la Verità*, in F. Monello, A. Schembari, G. Traina (eds.), *Sciascia e la giovane critica*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta 2009, pp.173-186.

² Cf. J. Abarrou, M. Kossmann, *Dictionnaire rifain-français illustré: Le parler d'Ayt Weryaghel (Rif central)*. Maroc, Editions L'Harmattan, Paris 2023.

³ Cf. H. Wiesberger, *L'opera di Rudolf Steiner nella sua realtà e nella sua vita*, Antroposofica Editrice, Milano 1984.

⁴ Cf. A. De Rosa (ed.), *James Turrell. Geometrie di luce Roden Crater Project*, Electa, Milano 2007.

⁵ Cf. T. McEvilley, K. Ottmann, *Charles Ross: The Substance of Light*, Radius Books, Santa Fe 2012.

⁶ Cf. K. de Barañano, G. Knapp, J. Salvador, *Hanns Jörg Voth 1973/2003*, IVAM, Valencia 2003.

⁷ It is the same type of stone used for the Cathedral of Noto, the historical walls of Carlentini and the castle of Syracuse.

⁸ The elliptical shape was chosen by Lorenzo Reina as a formal reference to the orbits of the planets, whose geometrical features were first identified by Johannes Kepler (1571-1630). The ellipse was composed of 365 pieces, one for each day of the year.

⁹ Cf. B.L. Molyneux, P. Vitebsky, *Sacred Earth, Sacred Stones: Spiritual Site And Landscapes, Ancient Alignments, Earth Energy*, Duncan Baird Publishers, London 2000.

¹⁰ Cf. P. de La Cotardièrre, *Dizionario di astronomia*, edited by G. De Donà and G. Favero, Gremese editore, Roma 2006.

¹¹ On that occasion, the Andromeda Theatre was one of the sixty projects included in the Arcipelago Italia section of the Italian Pavilion curated by Mario Cucinella. Cf. M. Cucinella (ed.), *Arcipelago Italia Progetti per il futuro dei territori interni del Paese*. Padiglione Italia alla Biennale Architettura 2018, Quodlibet, Macerata 2018.

¹² The chiseling of the faces of the blocks, with run several centimetres deep (2 to 5) was done using the pointed scalpel known as *subbia*, which creates a texture of irregular grooves.

¹³ R. Steiner, *Das Goetheanum in seinen zehn Jahren*, in *Der Goetheanumgedanke inmitten der Kulturkrise der Gegenwart. Ausgewählte Aufsätze*, Rudolf Steiner Verlag, Dornach 1982, p. 149.

¹⁴ Reina, during a conversation with the authors, quoted Rudolf Steiner's *E l'edificio diviene uomo. Verso un nuovo stile architettonico*, (Editrice Antroposofica, Milano 1999).

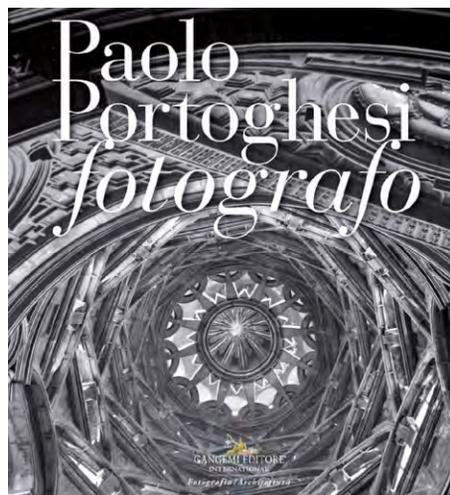
¹⁵ Cf. Z. Sitchin, *Quando i giganti abitavano la terra*, Macro Edizioni, Florence 2010.

¹⁶ The most comprehensive critical study to date of Lorenzo Reina's work, including the Andromeda Theatre is the book by Laurota Colonnelli, *Teatro Andromeda. Storia di Lorenzo Reina, artista pastore che mutò le pecore in stelle*, (Marsilio Arte 2023).









letture

Erio Carnevali (a cura di)

Paolo Portoghesi fotografo

Gangemi editore International, Fotografia/Architettura, Roma 2023

ISBN: 9788849246353

In un'intervista del 1967 a proposito del film *Blow-Up*, Michelangelo Antonioni racconta: «Qui, il rapporto è tra un individuo e la realtà, le cose che lo circondano. Non ci sono storie d'amore in questo film, anche se ci sono relazioni tra uomini e donne. L'esperienza del protagonista non è un'esperienza sentimentale o amorosa, ma piuttosto un'esperienza che riguarda il suo rapporto con il mondo, con le cose che trova davanti a sé. È un fotografo».

Il medesimo rapporto tra individuo e la realtà, ordinato da una trama di relazioni e di possibili letture del mondo, si ritrova nell'ultimo libro fotografico di Paolo Portoghesi. Il racconto non è che una pellicola cinematografica che si dipana tra fotografie ordinate secondo tematiche, dove ogni singolo scatto, al pari di un fotogramma, cattura istanti di vita che raccontano le passioni di sempre: Borromini e la lezione sempre viva della storia, l'amore e il ritratto di Giovanna, fino al luogo della vita, il cuore della città. Il libro che Paolo Portoghesi ci ha consegnato è un racconto per immagini che non ha nulla di nostalgico, ma afferma *in toto*, in modo generoso e disinteressato, che 'Architetto' vuol dire prima di tutto essere animato da un'incessante *curiositas* ponendosi alla ricerca del senso del tempo che governa in egual modo la natura e l'architettura.

Come sottolinea Erio Carnevali, la fotografia nella pratica progettuale di Portoghesi è sempre stata un indispensabile strumento di comparazione formale tra le proprie architetture e quelle del passato, esempi sono il tempio rotondo di Baalbek e la Casa Baldi oppure le cupole del San Carlo alle Quattro Fontane di Borromini e la Moschea di Roma. Col suo personale approccio critico, Paolo Portoghesi usa la fotografia come uno "strumento di misura", perché al pari di un taccuino da disegno è impiegata per fermare impressioni e istaurare relazioni. Interpretando in questo senso tutta la sequenza di oltre mille fotografie presenti nel libro forse si possono cogliere i nessi esistenti tra le geometrie perfette e immaginifiche delle architetture borrominiane e i dettagli lenticolari dei petali venati e reticolati di fiori, che con le loro forme perfette, liriche e scultore sono un richiamo inequivocabile alla fotografia di Robert Mapplethorpe.

Un libro fotografico che sottotraccia rivela più livelli di lettura, e che è possibile persino leggere al contrario partendo dall'ultima pagina, perché il metodo di Portoghesi come scrive Argan «non è che un percorso di richiami analogici».

Giuseppe Cosentino

Maurizio Bettini
*Chi ha paura
dei Greci e dei Romani?*
Dialogo e *cancel culture*



Il dialogo è tutto nelle relazioni umane e sociali, interromperlo non può che metterle a rischio. Eppure, è proprio questo che avviene quando si manifesta la paura dei Greci e dei Romani, un fenomeno recente in grande crescita: un'interruzione del dialogo fra noi e i classici, fra noi e la storia, fra noi e il passato.

Maurizio Bettini

Chi ha paura dei Greci e dei Romani? Dialogo e 'cancel culture'

Einaudi, Torino 2023

ISBN: 9788806260057

Dopo *A che servono i Greci e i Romani?* (2017), Maurizio Bettini torna a riflettere sul significato della cultura classica nel mondo contemporaneo alla luce dello spirito che muove la *cancel culture* e del connesso movimento *decolonizing classics* di origine anglosassone. Come la *cancel culture* si pone l'obiettivo di rimuovere nomi, simboli, monumenti o tracce discordanti con la sensibilità attuale sui diritti umani e la dignità delle persone, così il dibattito interno a *decolonizing classics*, oltre a voler privare i maschi bianchi del diritto di insegnare latino e greco, oscilla tra l'eliminazione completa dello studio dei *classics*, l'emendamento dei testi antichi da espressioni o passaggi disturbanti, l'inserimento di avvertimenti (*trigger warnings*) per i lettori. I classici, dunque, da «archetipo della nostra *humanitas* e incunabolo della civiltà occidentale», sono diventati «la matrice di una cultura schiavista, suprematista bianca, sessista, colonialista, insomma uno strumento di oppressione non solo intellettuale». A fronte di tale fanatica *oblitteratio* – quanto di più lontano può esistere dal sapere realmente critico della episteme – Bettini suggerisce di provare a comprendere lo spirito che anima il movimento, senza accettarne la volontà di rimozione, ma anzi provando a ricostruire un dialogo sereno e consapevole coi Greci e Romani. Secondo l'autore, la chiave per riaprire il flusso del dialogo, dunque della memoria, risiede in un approccio storico-antropologico allo studio dei classici, capace cioè di evidenziare le differenze fra il mondo antico e l'epoca presente. Perché l'errore in cui cadono i 'decolonizzatori' è di equiparare le attuali categorie di pensiero a quelle antiche senza il filtro distanziante della comparazione, giungendo a una sterile quanto superficiale condanna morale che trascura un fatto essenziale: «gli Antichi sono come la lancia di Achille che aveva il potere di guarire le ferite provocate dal suo stesso ferro». Il mondo classico, infatti, ha sì accettato la schiavitù, ma ha anche prodotto il pensiero filosofico da cui nasce il concetto di *humanitas*.

Il saggio di Maurizio Bettini va letto come un avviso ai naviganti nelle acque in tempesta di un presente nel quale è facile convincersi che non sia esistito un passato e che non ci sarà alcun futuro. Ma è proprio l'incapacità di guardarsi indietro a impedire di proiettarsi in avanti. Eppure i classici possono ancora parlarci, come ha dato prova Spike Lee con *Chi-raq* (2015) nella rilettura della *Lisistrata* di Aristofane ambientata nella comunità afroamericana di Chicago. Una commedia del 411 a.C., scritta dagli «schiavisti» Greci, diventa strumento di riscatto per la popolazione nera, contro la guerra e a favore delle donne.

Francesca Mugnai



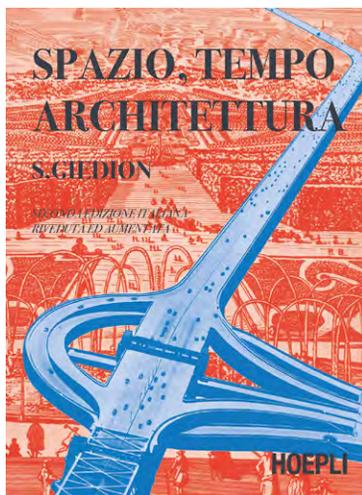
Adalberto Del Bo, Carlo Gandolfi (a cura di)
Otto lezioni su Aldo Rossi
 Festival Architettura Edizioni, Parma 2022
 ISBN 9788889739266

Otto lezioni, un *meister* d'altri tempi e una sconfinata letteratura in merito: il lavoro di Adalberto Del Bo e Carlo Gandolfi manifesta la volontà di affrontare un tema a tutt'oggi assai arduo da maneggiare.

A quasi trent'anni dalla scomparsa, *Otto lezioni su Aldo Rossi*, con saggi di Renato Capozzi, Francesco Collotti, Francesco De Filippis, Adalberto Del Bo, Francesco Saverio Fera, Carlo Gandolfi, Vittorio Pizzigoni, Pisana Posocco e Gundula Rakowitz, ritorna sulle tracce di Rossi, dipanando la questione dell'insegnamento e dell'eredità di uno dei più discussi maestri del secondo Novecento. Otto studiosi provano a esplicitare la loro personale 'versione di Rossi', guidati dal distacco critico che solo il tempo e le mutate circostanze in cui si muove la cultura architettonica nazionale e internazionale paiono garantire. Gli autori dei saggi qui pubblicati, invitati in qualità di moderatori della conferenza *Aldo Rossi. Perspectives from the World*, svoltasi al Politecnico di Milano nel giugno del 2018, nell'anno accademico successivo hanno tenuto 'otto lezioni' nell'ambito del corso di *Caratteri distributivi e tipologia degli edifici* di Adalberto Del Bo. Filo conduttore di questa esperienza è certamente *L'architettura della città*, non tanto il libro in sé, ma i temi e le modalità che Rossi ebbe modo di individuare e mettere a punto a partire dagli anni Sessanta, prima attraverso le riflessioni teoriche e poi, di volta in volta, attraverso i progetti, dimostrando, in ogni singola occasione, un preciso carattere di generalità nei confronti dei 'fatti urbani' e una specifica particolarità rispetto al *locus* in cui interveniva: da qui l'Architettura Razionale della Triennale del 1973, l'analisi tipo-morfologica di Firenze, la «Città analoga» e la «città per parti», la macchina scenica del Teatro del Mondo, l'universo rossiano e le sue derivazioni, il rapporto con Muratori, fino ai primi progetti, dal Monumento di Cuneo alle sperimentazioni con Polesello.

Tutto ciò, alla prova del tempo, dimostra come la figura di Rossi, dopo aver costruito certezze o almeno provato a fondare teorie, si configura oggi come una fruttuosa isola delle incertezze da cui attingere nuove e imprevedute visioni; perché «se noi sappiamo ciò che cerchiamo non sappiamo se cercavamo solo quello».

Francesca Belloni



Sigfried Giedion
Spazio, Tempo e Architettura
 E. e M. Labò (a cura di), Spazio, tempo e architettura, Hoepli, Milano 1954 (prima edizione italiana)
 ISBN 9788820306823

Il 2024 vede la celebrazione delle 'Nozze di Titano' tra l'architettura italiana ed uno dei testi di critica più studiati ed influenti, almeno fino ad una generazione fa. Settant'anni per un qualsiasi legame sono molti, può accadere che le condizioni mutino e che l'interesse sfumi, ma certo non si possono dimenticare i presupposti sui quali molte le cose buone sono state fatte assieme. La prima edizione di *Space, Time and Architecture* fu pubblicata da Sigfried Giedion con Harvard University Press nel 1941 e, come spesso avviene, il libro ha impiegato tredici anni per venire pubblicato nel 1954 in Italia a cura di Enrica e Mario Labò. Oggi e per vari motivi, questo testo non è più in cima agli interessi dei giovani e futuri architetti, diciamo quelli della 'Generazione Z', e qui risiede il motivo di questa recensione 'ora per allora': riposizionarne il valore. Giedion è al centro della Modernità e il suo lavoro, pubblicato 18 anni dopo l'incendio di *Vers une architecture* di LC (1923, altro anniversario che meriterebbe un approfondimento), è già una verifica del grande discorso sulla Modernità, che poi è ancora la base di ciò che anche i più giovani vedono e utilizzano tutti i giorni: dall'infrastruttura su cui viaggiano alle università che frequentano, fino al senso del design degli oggetti che tengono ossessivamente tra le mani.

Spazio, Tempo e Architettura è ciclopico, denso, esige impegno per poterne attingere fino in fondo i valori e indagarne anche le deliberate amnesie (es. Adolf Loos). Le 770 pagine con le loro immagini in bianco e nero possono essere ritenute 'fuori moda', esse non parlano di tecnologia ma di Tecnica, mettono al centro il valore del Tempo nella sua continuità, narrano l'emozione dei materiali fino a incitare il passaggio a una nuova 'tradizione' del costruire. Tutte questioni che oggi, quando il raro pensiero indenne all'assunto costruire ≈ crimine si propaga quasi sottobanco, possono sembrare reazionarie se non politicamente scorrette. Eppure, per chi volesse ancora avere le basi di un 'vero sapere' di architettura basterebbe lo studio di questo libro e di pochi altri. Ma oggi l'architettura (e gli architetti) più che 'essere' vuole 'apparire' ed è un peccato, perché, senza l'invisibile pensiero, retrovia del progetto, che Giedion ha saputo mettere su carta, il nostro viaggio fin qui, come specie, sarebbe stato certamente altro.

Michelangelo Pivetta



Arturo Cattaneo (a cura di)
Architettura e teologia nella costruzione di chiese
 Cantagalli, Siena 2023
 ISBN 9791259623713

Il variegato mosaico dell'architettura sacra, ci suggerisce il volume curato da don Arturo Cattaneo, appare come un caleidoscopio di forme e linguaggi che, non di rado, si sottraggono a definizioni tradizionali. Dal XIX secolo in poi, complice il Concilio Vaticano II, l'architettura di basiliche, cappelle, cimiteri, monasteri ha subito metamorfosi radicali tali da far riverberare l'eco della descrizione di Le Corbusier in merito allo 'spazio dell'indicibile', poiché lo spazio sacro, una volta tanto palpabile, è oggi avvolto in un velo di mistero. Progettare e costruire una chiesa oggi rappresenta una sfida che non riguarda unicamente la tipologia strutturale, ma soprattutto il profondo valore di trascendenza e sacralità che l'architettura incarna nella società contemporanea.

Il volume, che raccoglie contributi di architetti, storici dell'arte e teologi partecipanti al convegno che si è tenuto il 22 aprile del 2022 presso la Facoltà di Teologia di Lugano, *Architettura e teologia nella costruzione di chiese*, tenta di fare chiarezza su un così complesso panorama. Rodolfo Papa, Andrea Longhi e Ralf van Bühren, affrontano con maestria l'intersezione tra teologia e architettura, esplorando le tensioni tra committenti, progettisti e la comunità di fede, mentre di particolare rilievo sono le riflessioni degli architetti Paolo Zermani sul sacro trinomio di 'terra', 'luce' e 'silenzio', e le osservazioni di Mario Botta, concretizzate nei progetti sacri e nell'identificazione di questi ultimi quali principali luoghi di ricerca nel rapporto tra spazialità e sacralità. Nel percorso di analisi delle esperienze e riflessioni artistiche ed architettoniche, emerge chiaramente come l'ambiente costruito possa agire come mediatore di valori spirituali, o ancora meglio come carattere dell'architettura che, se orchestrata con maestria e consapevolezza, è in grado di imporre al suo osservatore una determinata *weltanschauung*. Di fronte a questa singolare capacità, intrinsecamente evocativa, l'architettura rivela la sua massima espressione artistica, sovrapponendo alla sacralità che è chiamata a rappresentare, una sacralità propria, innata.

Il volume si rivela un significativo viatico per chiunque ambisca ad una maggiore comprensione delle dinamiche, complesse ma sempre affascinanti, del progetto di architettura sacra contemporanea. La ricchezza dei suoi contenuti, la varietà di voci e l'approccio interdisciplinare rendono questo testo un punto di riferimento nell'attuale panorama architettonico e teologico. Il libro non è solo una lettura rivolta agli esperti del settore, ma anche a chiunque sia interessato a comprendere l'interazione tra spazio, spiritualità e società nel contesto contemporaneo.

Federico Gracola



Emanuela Ferretti
Con lo sguardo di Leonardo. L'arte edificatoria e il microcosmo del cantiere
 Firenze, Giunti, 2023
 ISBN: 9788809930933

Con questo volume di Emanuela Ferretti, Giunti inaugura la collana *Laboratorio Rinascimento*, diretta da Paolo Galluzzi. La monografia si concentra sul rapporto tra Leonardo e l'architettura, tema che vanta una solida storiografia ma che, nel vastissimo panorama degli studi leonardiani, non ha avuto una fortuna altrettanto ampia se paragonata a quella legata alla sua produzione pittorica e alla sua riflessione tecnica e proto-scientifica (anatomia, botanica, etc.). Che non si possa parlare propriamente di "Leonardo architetto", ovvero di un artista impegnato nella messa in opera dei propri progetti, è una questione ormai acquisita. I contributi più recenti hanno abbandonato questa espressione (cristallizzata nel volume *Leonardo architetto* di C. Pedretti, Electa, 1978) a favore, invece, di una messa a fuoco dell'interesse di Leonardo per gli aspetti compositivi, nonché delle questioni costruttive e di natura statica. Ferretti si inserisce in quest'ultima linea storiografica e analizza l'interesse di Leonardo per l'architettura, evidenziando la sua specifica attenzione al cantiere. Tale originale chiave di lettura era stata adottata in un saggio di A. Carpi (1986), per essere utilizzata – ma per singoli fogli o per piccoli gruppi – da altri studiosi (fra cui in particolare si ricordano i contributi di F.P. Di Teodoro).

Il volume di Ferretti si struttura in due parti: tre saggi nella prima parte (corredati da 85 illustrazioni) e 30 schede di disegni di Leonardo (organizzate per tematismi: *La cultura architettonica fra teoria e prassi*, *Gli aspetti tecnologici del costruire*, *Il cantiere architettonico*, *Le opere di scavo*). Apre il volume un saggio introduttivo (*Leonardo e l'architettura. Dalla realtà alla "sopra-realtà": un suggestivo gioco di specchi*), seguito da un secondo (*Architettura in fieri. Narrazioni pittoriche ed ecrasi dell'impresa edificatoria nella Firenze rinascimentale*) che contestualizza il precipuo interesse di Leonardo nei confronti del cantiere nella Firenze rinascimentale; segue un terzo saggio che affronta specificamente il tema (*Un "sognatore realista"; Gli strumenti del cantiere; I materiali*).

Lo sguardo di Leonardo si volge all'*ars aedificatoria* con la sensibilità del pittore interessato a repertoriare gestualità da utilizzare nelle composizioni pittoriche (in connessione anche ai suoi studi sulla meccanica), ma viepiù dell'osservatore attento ai processi organizzativi e alle tecniche costruttive. Leonardo, anche in questo caso, utilizza il disegno come strumento di indagine e comprensione della realtà, a restituire un quadro di grande rilievo ed estrema vividezza delle pratiche costruttive e gestionali del tempo.

Alessio Caporali



Alberto Calderoni
Il recinto di Kairós. Sul modello e la sua autonomia
 Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2023
 ISBN 9788891662163

«Quale è ancora la necessità di imparare a pensare, progettare e costruire modelli fisici in scala, oggetti strumentali che potrebbero apparire – ad uno sguardo iper-contemporaneo – insostenibili, inattuati e soprattutto sovrapponibili e potenzialmente sostituibili *d'embellé* da pratiche più performanti, economiche e facilmente condivisibili? Quale ruolo possono assumere alcuni tipi di modelli in scala per delineare gli argini della comprensione del reale allo scopo di educare la mente a pensare lo spazio?».

Queste alcune delle principali domande dalle quali si sviluppa il saggio di Alberto Calderoni: *Il recinto di Kairós*, 'o apologia della pratica del modello fisico' verrebbe da proporre, in prima battuta, come sottotitolo alternativo. L'obiettivo dichiarato dall'autore, quello cioè di ordinare pensieri, esperienze e discussioni intercorse negli anni sul modello di architettura, si rivela inizialmente come una presa di posizione in difesa di questo tipico strumento del mestiere dell'architetto, al quale viene riconosciuta, attraverso la sua capacità di coinvolgerci corporalmente, la peculiare e insostituibile utilità di ausilio nella comprensione della consistenza dello spazio.

In realtà, le considerazioni apportate da Alberto Calderoni, articolate in quattro capitoli intitolati rispettivamente *Definizioni*, *Il modello come cosa*, *Il Frammento* e *Immagini*, ben presto oltrepassano meri fini apologetici aprendo prospettive che inducono non soltanto a ripensare un certo modo di guardare e intendere la pratica dei modelli e i suoi prodotti, ma anche a prendere coscienza della necessità – forse non prorogabile – di una riflessione sulla loro interpretazione e utilizzo nella pedagogia della composizione architettonica così come nel lavoro dell'architetto.

Ne *Il recinto di Kairós* ci ricorderemo che «imparare a pensare, progettare e costruire modelli fisici» può aiutare a pensare, progettare e costruire architettura, ma soprattutto scopriremo la possibilità di un'esistenza-essenza propria dei modelli, la loro autonomia, il loro potere di generare una «densità che lascia spazio ad una eccedenza, ovvero quel 'sovrappiù di significazione', tipico delle cose, capace di aprire scenari per la costruzione di nuovi concetti e immagini e produrre legami e allusioni 'con ciò che ancora può essere pensato'».

Edoardo Cresci



Sarah Catalano
1940-1946. Lina Bo [Bardi] in Italy
 Ordine degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori di Roma e Provincia, Roma 2022
 ISBN: 9788899836504

Come il tempo non «lineare» che Lina Bo Bardi contrappone alla più comune concezione occidentale, anche la sua vita – o, se si preferisce, le sue vite – è un «meraviglioso groviglio» nel quale inevitabilmente sfumano i contorni degli inizi.

Il celebre *Curriculum letterario*, sospeso tra invenzione e imperfezione del ricordo, è stato per anni il manoscritto di riferimento per chi intendesse approfondire una biografia straordinaria, affollata di luoghi, architetture, passioni, e desideri. Pubblicata all'interno del catalogo Lina Bo Bardi, edito da Charta nel 1994 come sua prima opera omnia, il breve testo, che è poi una collezione di frammenti composti in altre occasioni, si sofferma sugli anni che precedono il matrimonio con Pietro Maria Bardi e la partenza per il Brasile: anni cruciali e intensissimi per Lina, segnati dal trasferimento a Milano, dopo gli studi romani, e dagli esordi non certo semplici nel campo dell'architettura.

Proprio su quel periodo remoto e brevissimo, specialmente se confrontato con la lunga stagione brasiliana, oltre che profondamente segnato dalla Guerra, si concentra l'interesse di Sarah Catalano che, dopo rigorose ricerche d'archivio tra l'Italia e il Brasile, ha tentato di ricomporre scientificamente i tasselli di una narrazione affascinante proprio nelle sue deliberate e ripetute «manipolazioni».

Il libro, edito dall'Ordine degli Architetti Pianificatori Paesaggisti e Conservatori di Roma e Provincia nell'ambito del progetto *Lina Bo Bardi: una memoria che appartiene al nostro futuro*, ricostruisce una vasta iconografia tratta dalle riviste cui Lina collaborò (dall'esordio su «Domus» al sofisticato intermezzo su «Aria d'Italia», dalle preziose collaborazioni con «Stile» e «Grazia» alle illustrazioni per «Bellezza» e «L'Illustrazione Italiana», fino al ritorno a «Domus» e all'impegno civile che contraddistinse la creazione di «A», insieme a Carlo Pagani e Bruno Zevi) e ne restituisce la poliedrica attività di «architettrice», autrice, illustratrice, curatrice, editor.

Tutto ciò nella fondamentale ipotesi che il lavoro svolto tra il 1940 e il 1946 accolga «numerosi e ricorrenti elementi che sostanziano la poetica di Lina Bo in Italia e che costituiscono *in nuce* i principi della ricerca che Lina attuerà in Brasile».

Ma anche nell'auspicio che un'opera simbolo del dialogo tra due culture architettoniche, per dirla con Renato Anelli, possa essere oggetto di futuri approfondimenti proprio a partire da questo nuovo e importante contributo.

Alberto Pireddu



Dolores Prato
Roma, non altro
Quodlibet, Macerata 2022
ISBN 9788822907684

Attingendo a un più ampio archivio fatto di brogliacci, appunti, ritagli (la maggior parte dei quali conservati nell'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze) la curatrice Valentina Polci ha riunito per l'editore Quodlibet una raccolta di trentatré prose brevi – di cui quattro inedite – che Dolores Prato (1892-1983) ha dedicato alla sua patria di elezione, Roma. Si tratta principalmente di elzeviri destinati a quotidiani – in data 19 maggio 1950 il primo intervento della scrittrice sul «Paese sera» di Fausto Coen inaugurando una collaborazione con il giornale romano che protrasse sin quasi alla metà degli anni settanta – che comunque trapassano il dato di cronaca per divenire tessere parziali di una più ampia riflessione sul proprio della città, un mosaico-ritratto di stampo *pointilliste* necessariamente incompiuto a fronte dei ventotto anni di ininterrotte riprese e addizioni. Una scrittura per frammenti, dunque, collezionata postuma e non articolata secondo un preciso piano, che tuttavia si rivela capace di restituire secondo un riflesso analogico «la vera Roma [...] spezzata, dispersa, esposta a frantumi sotto forma di reliquia» e lo scrivere lo strumento più efficace per cogliere-trattenere il «vortice della sua vita profonda». L'autrice battezzò «narrazioni» questi testi dove il primo intendimento appare essere quello della cattura-descrizione dell'esistente lungo i tanti sentieri del suo manifestarsi: le luci e i colori, le pietre e le acque, le piante e gli animali, le fisionomie e le vie, i monumenti e le case, gli oggetti e le ritualità, i nomi e le memorie. Ad accendere l'affabulazione gli inneschi più diversi: i mutamenti marginali in *Piccolo funerale*, gli accadimenti favolistici in *Neve d'agosto*, le epifanie inattese in *Il mondo sottoterra*, i resti della grande Storia o ciò che da essa sarà inesorabilmente cancellato; quest'ultimo è il caso del bellissimo dattiloscritto *Divagazioni tiberine* – di cui una versione ridotta fu pubblicata su «Il Globo» il 29 giugno 1972 – dove, oltre a un puntiglioso elenco dei manufatti perduti a causa dell'erezione dei muraglioni dopo la piena del 29 dicembre 1870, è la violenta lacerazione di un rapporto antichissimo che interi rioni – Campo Marzio, Ponte, Regola, Sant'Angelo, Ripa, Borgo e Trastevere – avevano tramato con il loro fiume, «dio e strada», che con amarezza viene rammentato (e per un ultimo sguardo a tale intreccio suggeriamo le *Vedute del Tevere in Roma prima della sua sistemazione*, l'album fotografico commissionato dal Genio Civile nel 1887 ai fratelli D'Alessandri).

Fabrizio Arrigoni



Angelo Torricelli
Il momento presente del passato. Scritti e progetti di architettura
Franco Angeli, Milano 2022
ISBN 9788835145400

Il libro è strutturato in tre parti (Scritti, Album, Progetti per l'antico), che si possono leggere separate e con ordine diverso. Ma c'è una sorta di sottostruttura teorica che vive in tutto il volume. E le chiavi per leggere questa sottostruttura sono cinque, quasi un Pentagramma pitagorico. Il montaggio della memoria. Si parla di montaggio cinematografico, durante il quale il materiale è ricomposto in base ad esigenze narrative ed espressive. Il montaggio crea un nesso che lega il reale con le sue rappresentazioni. Residui materici carichi di tracce e indizi, anomalie, si concatenano con le fonti documentarie, con gli studi analitici e con le interpretazioni. Il pensiero e la pratica artistica attingono dal deposito di questa memoria immateriale. E l'essenza del progetto è una sorta di 'rivelazione'. Archeologia e città. Non si tratta soltanto della descrizione di un lungo lavoro svolto in aree archeologiche. L'archeologia è un metodo, una sorta di stadio successivo dell'analisi urbana e di quella tradizione di studi alla quale Angelo Torricelli appartiene. Il procedimento stratigrafico diventa metafora per il progetto: lo scavo è una forma di conoscenza che destabilizza la continuità della storia e l'uniformità apparente del tessuto urbano e porta ad una nuova definizione formale della città. Ogni strato ha un proprio sistema formale e il nuovo agisce in mezzo alle fratture, ai cambiamenti di orientazione, ai vuoti, non per completare, ma per dare un ordine e una ragione ai frammenti. Il terzo occhio. «Il mio disegno si è sempre più configurato nella forma di una scrittura, che esprime l'aspetto 'altro' delle cose, rivelato dal 'terzo occhio', per accompagnare qualcosa di invisibile alla sua incalcolabile destinazione» (Catalogo della mostra *Disegni dal confino*, 2022). Torricelli molto spesso allude a Savinio, al Realismo Magico di Bontempelli e all'arte come procedimento di Sklovskij: vedere le cose come se fosse la prima volta, mettendo in atto la tecnica dello straniamento. La necessità della Composizione. La composizione è una necessità dell'opera d'arte e questo è il tema centrale da contrapporre all'evidente massacro dell'architettura, delle città, e (anche) del ruolo dell'insegnamento della composizione architettonica. E qui si trova la quinta chiave di lettura, quella che Torricelli usa chiamare spesso «conformità», citando Bramante come Le Corbusier. Così l'antica rovina, le forme nella città sono viste come spazio e materia pura, inizio e fine di tutte le possibili architetture: vincolo, regola, misura per il progetto.

Luisa Ferro



Giorgio Ciucci
Figure e temi nell'architettura italiana del Novecento
Da Gigliotti Zanini a Vittorio Gregotti
Quodlibet, Macerata 2023
ISBN 9788822920423

«Per questo vorremo ascoltare cosa hanno da dirci edifici costruiti, progetti non realizzati, carte d'archivio, per restituire un Terragni significante, senza però lasciarlo isolato dentro una rivolta delle forme, né assumerlo quale interprete del periodo. Attraverso la sua architettura non capiremo il fascismo, ma solo il suo essere fascista. Attraverso le sue idee non coglieremo la cultura architettonica italiana, ma solo il suo essere architetto». Tramite queste parole tratte dal saggio su Giuseppe Terragni, desumiamo come Giorgio Ciucci, in *Figure e temi nell'architettura italiana del Novecento*, con la sensibilità propria di chi ha fatto dell'architettura del Novecento un tema di ricerca profondamente intrecciato alla propria vita, si discosti da categorie storiografiche che non esita a definire «appiccicose» per guardare all'operato delle figure analizzate attraverso un percorso d'indagine autonomo e senza predeterminati schemi di lettura. Il cosmopolitismo che caratterizza Ciucci lo porta infatti a considerare le etichette mere convinzioni artificiose, dunque a porsi come obiettivo quello di osservare il periodo storico preso in esame da una parte attraverso un «intreccio di percorsi individuali che formano la solida trama della vicenda architettonica italiana fra le due guerre», dall'altra in un continuo e contestuale confronto con il proprio tempo che mai si limiti ad una mera analisi delle singole opere, ponendo dunque la giusta attenzione sul rapporto di dipendenza specifica degli autori rispetto ad un panorama più allargato, superando così i rischi dell'individualismo e i limiti di una lettura unilaterale. In *Figure e temi nell'architettura italiana del Novecento* lo sguardo di Giorgio Ciucci si condensa in una raccolta di saggi inediti su quattordici figure emblematiche della disciplina architettonica del secolo passato, una raccolta che costituisce un corpus in grado di fornire una prospettiva originale e ampia sulla vasta e rilevante esperienza progettuale italiana del Novecento, dagli occhi di chi, come sottolinea la curatrice Guia Baratelli nel testo introduttivo, ha condiviso con i suoi protagonisti esperienze lavorative e di vita.

Irene Pecorini

Paolo Portoghesi
In ricordo



ISSN 1826-0772



9 771826 077002 >