

FIRENZE architettura

1.2024



terra

קנין

FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

Periodico semestrale

Anno XXVIII n.1

€ 14,00

Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:
Mario Giacomelli
Presa di coscienza sulla natura, 1976
© Simone Giacomelli



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

FIRENZE architettura

via della Mattonaia, 8 - 50121 Firenze - tel. 055/2755433 fax 055/2755355

Periodico semestrale*

Anno XXVI n. 1 - 2024

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, Brunella Guerra, Caterina Lisini

Grafica e Dtp - DIDA Dipartimento di Architettura

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

Copyright: © The Author(s) 2024

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 settembre 2024 - stampa Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (CZ)

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

FIRENZE architettura

1.2024

editoriale	Terra <i>Paolo Zermani</i>	3
terra	L'enigma della Terra <i>Maurizio Bettini</i>	16
	Conversazione con Andrea Carandini <i>Riccardo Butini</i>	20
	Miller & Maranta – Ampliamento del Gletschergarten, Lucerna, Svizzera <i>Giulio Basili</i>	24
	Varela Botella y Varela Rizo – Castillo di Jijona, Alicante, Spagna <i>Brunella Guerra</i>	36
	K-Studio – Liknon, Brand home delle cantine Metaxa, Isola di Samo, Grecia <i>Francesca Mugnai</i>	48
	Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni – Terra Sancta Museum, Gerusalemme, Israele <i>Mattia Gennari</i>	60
	Emre Arolat Architecture – Moschea Sancaklar, Istanbul, Turchia <i>Nicola Delledonne</i>	72
	Nguyễn Hà e ARB Architects – Museo Đạo Mẫu, Hien Ninh, Hanoi, Vietnam <i>Simone Barbi</i>	84
	HW Studio Arquitectos – Enso House II, San Miguel Allende, Messico <i>Fabio Fabbrizzi</i>	96
	Pezo von Ellrichshausen – La casa Loba, Penisola di Coliumo, Cile <i>Giuseppe Cosentino</i>	108
	Josef Albers e le architetture pre-colombiane del Messico <i>Alberto Pireddu</i>	120
	Piero Bottoni – Villa Davoli, Firenze <i>Edoardo Cresci</i>	130
	BBPR – Il Museo Monumento al Deportato politico e razziale a Carpi <i>Gabriele Bartocci</i>	140
	Opere di Sergio Danielli <i>Elisabetta Agostini</i>	150
	Giovanni Michelucci e la Toscana di Giotto <i>Francesca Privitera</i>	160
	!Opera mia! Fotografie di Giacomo Puccini <i>Fabrizio Arrigoni</i>	170
letture	<i>Chiara De Felice, Chiara Simoncini, Francesco Collotti, Anna Veronese, Valerio Cerri, Federico Gracola, Eliana Martinelli, Michelangelo Pivetta, Giuseppe Di Benedetto, Edoardo Cresci, Francesca Mugnai</i>	180

Terra Earth

Nel 1927 Romano Guardini, introduce in *Der heilige Franziscus* il ricordo di Francesco d'Assisi, pronunciato l'anno precedente, scrivendo: «Mi è stato dato l'incarico di tenere il discorso di commemorazione di San Francesco, il giorno della cui morte ricorre quest'anno per la settecentesima volta, e vorrei farlo come unicamente corrisponde alla sua grandezza, senza alcuna intenzione voluta. Ho seguito le sue orme nella terra dov'è vissuto». Il primo capitolo del libro si intitola, non a caso, *Il volto di una terra* e in esso l'autore non cita mai Francesco, ma soltanto l'Umbria: «Quando da Padova si viaggia in direzione sud, passando per Ferrara e Bologna; poi si salgono gli Appennini fino alla sommità del passo, quel luogo indimenticabile, dove improvvisamente, tutta inondata di luce, si spalanca la pianura toscana; poi giù verso Pistoia e Firenze, oltrepassando Arezzo e le alture di Cortona e lungo il Lago Trasimeno verso Perugia, allora qualcosa di particolare ci si presenta allo sguardo attraverso tutta la bellezza e la ricchezza della storia. Da Bologna in poi cambia lentamente la forma delle costruzioni. Case, cascine, città, assumono un altro carattere [...] Sui declivi dell'Appennino se si scende verso la Toscana, le case appaiono sparse come chiari, nitidi cubi. Se ci si colloca completamente sull'altura di fronte a Perugia, è come se cristallo crescesse in altezza su cristallo. Si percepisce l'architettura dapprima con l'occhio, ma quello è solo l'inizio. Essa è colta realmente col corpo, con l'arco della fronte, con l'ampiezza del petto, con l'essere che la sente in modo vivo, avanzando attraverso lo spazio. Allora ti tocca con forza elementare il modo in cui questa durezza ha forma e stratificazione. Il legno sembra perdersi, l'arricciato e l'intonaco anche, solo pietra! Gli edifici sono un trionfo della

In 1927, Romano Guardini introduced in *Der heilige Franziscus* the remembrance of Francis of Assisi, which he had delivered the previous year: "I have been given the honour of delivering the commemorative speech for St. Francis, whose death anniversary recurs for the seven hundredth time this year. I wish to do so in a manner befitting his greatness, without any contrived intention. I have followed in his footsteps in the land where he once lived". The first chapter of the book is entitled, not coincidentally, *Il volto di una terra* ("The face of a land"), and in it the author never refers to Francis, but only to Umbria: "A traveller goes south from Padua by way of Ferrara and Bologna, and ascends the Apennines to the height of the passes, to that unforgettable spot where, in a flood of light, the Tuscan plains open before him. He then descends to Pistoia and Florence. By-passing Arezzo, he skirts the heights of Cortona and by way of the shore of Lake Trasimeno arrives at Perugia. On this journey, despite the plethora of beauty and of history that colours the entire region, he will be struck by one thing in particular: beginning with Bologna, the form of the structures changes. Houses, farm buildings, cities become different [...] On the slopes of the Apennines toward Tuscany the houses lie four-square, cast about like cubical dice. And when at last the traveller stands on the heights opposite Perugia, it seems as if on the other side crystal rises above crystal. True, architecture first strikes the eye of the beholder; but that is merely the means of ingress. Actually, it is perceived with the body, with the curve of the forehead, with the expansiveness of the breast, with the whole vital being of the one who walks through the built-up spaces. Suddenly the viewer is struck by something very elementary; here all hardness is formed and stratified. Wood, plaster, and ornamentation disappear. Only

dura pietra calcarea di questi monti con la sua suscettibilità di profili netti e la sua profonda energia irradiante luce. E come vi si è costruito! Nulla d'effetto; nulla di decorazione, nessuno mal definito chiaroscuro. Dappertutto superfici determinate, masse precise, rapporti limpidi. Tutto è plastico, cubico. È inaudita la magnificenza di questa pietra trionfante!».

In questo *incipit* sta la sostanza interpretativa, per noi indispensabile, della premessa guardiniana: il discorso sul nostro tempo non può mai prescindere dalla verità trasmessa dal tempo precedente e dalla sua impaginazione ambientale attraverso cui gli eventi si sono manifestati fino a noi.

La terra ne è il custode.

Ecco perché il volto della terra reca con sé il principio di testimonianza e il suo sviluppo storico contenendo le misure rilevabili che sono necessarie.

Il nostro presente trova nella terra la miniera cui attingere e il primo indicatore di direzione.

Non è un caso che a Francesco, come Giotto ce lo rappresenta negli affreschi assisiati, inginocchiato nella chiesetta di San Damiano, venga richiesto dal Crocifisso di occuparsi della ricostruzione di tre chiese materiali prima di iniziare la propria missione spirituale.

Soltanto in quel modo troverà le misure della verità.

Il Santo più rivoluzionario, colui che cambierà la storia della chiesa, trova ragione della futura missione nella sostanza più intima della propria terra, delle sue pietre, delle misure impresse. Guardini, amico e sodale di Schwarz e di Mies, identifica nella terra e nello spazio che l'architettura determina, il seme, attingibile al nostro presente, di ciò che deve essere nuovo.

Quasi contemporanea alla riflessione ove Guardini lega mondo reale e mondo spirituale attraverso le misure della terra, si concreta in tutt'altro contesto la riflessione di Sigmund Freud, impegnato a porre le basi, nei primi decenni del Novecento, della nuova scienza psicologica.

Egli, che, per sua stessa ammissione, legge «più di archeologia che di psicologia», già dopo il primo viaggio di una certa durata in Italia, nel 1896, in una relazione tenuta all'Associazione di Psichiatria e Neurologia di Vienna, aveva evidenziato il parallelismo fra il modo di procedere dell'archeologo e quello del medico: «Suppongano che un ricercatore giunga in una regione poco nota, in cui susciti il suo interesse un campo di rovine con resti di mura, frammenti di colonne, di tavole con segni grafici sfocati e illeggibili. Costui può limitarsi a osservare quello che è visibile alla luce del sole, poi può chiedere agli indigeni semibarbari che risiedono nelle vicinanze di quel luogo che cosa la tradizione abbia loro tramandato a proposito della storia e dell'importanza di quei resti monumentali. Può però anche indurre i residenti a lavorare con quel che c'è a disposizione, a prender possesso con lui di quelle rovine per allontanare le macerie e dissotterrare, oltre i resti visibili, quello che vi è sotto sepolto. Se il suo lavoro sarà coronato dal successo, i reperti si spiegheranno da sé; i resti delle mura risulteranno esser appartenuti alla cinta muraria di un palazzo o di un tesoro; con i frammenti di colonne si riuscirà a ricostruire un tempio, le numerose iscrizioni trovate, che magari sono anche bilingui, paleseranno un alfabeto e una lingua, la cui decifrazione e traduzione permetteranno di arrivare a conclusioni impreviste».

È certamente il destino di Pompei a fornire a Freud lo spunto per questa similitudine che molto lo affascina. Tra i suoi libri figura il volume di Overbeck *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken dargestellt*, nel quale l'autore afferma che «la città sepolta in quanto tale, di fatto, non può mai darsi come del tutto sconosciuta, poiché l'anfiteatro è ri-

stone remains. Here is a triumph of stone, of the hard, calcareous stone of those hills with its sharp profiles and deep luminosity. He is struck, too, by the manner of building, by the complete absence of affectation, of decoration, of *chiaroscuro*. Everywhere he looks, there are only exact surfaces, transparent masses, clear relationships. Everything is plastic, cubical. The majesty of stone reigns in unrivalled triumph”.

In this *incipit* lies the necessary interpretative essence of Guardini's premise: the discourse on our time cannot disregard the truth handed down from the past and the environmental context in which events have taken place to date.

The earth is its guardian.

This is the reason why the face of the earth bears the principle of testimony and its historical development, encompassing the necessary measurable elements.

Our present finds in the earth both the mine to draw from and the first indicator of the direction to follow.

It is no coincidence that Francis, as Giotto depicts him in his Assisian frescoes, kneeling in the little church of San Damiano, is asked by the Christ on the Cross to undertake the rebuilding of three material churches before beginning his own spiritual mission. Only thus will he obtain the measures of truth.

The most revolutionary of Saints, the one who would change the history of the church, finds the motives for his future mission in the most intimate essence of his own land, in its stones, its imprinted measures.

Guardini, who was a friend and companion of both Schwarz and Mies, recognises in the earth and in the space that architecture determines the seed, drawn from our present, of what is to be new. Almost at the same time as Guardini's reflection which links the material to the spiritual world through the measurements of the earth, Sigmund Freud, who was engaged throughout the first decades of the 20th century in laying the foundations of the new psychological science, developed his own reflections in a completely different context.

Freud, who, by his own admission, read “more about archaeology than about psychology”, had already, after his first lengthy journey to Italy, in 1896, pointed out in a lecture to the Vienna Association of Psychiatry and Neurology, the parallelism between the methodology of the archaeologist and of the physician: “Imagine that an explorer arrives in a little-known region where his interest is aroused by an expanse of ruins, with remains of walls, fragments of columns, and tablets with half-effaced and unreadable inscriptions. He may content himself with inspecting what lies exposed to view, with questioning the inhabitants – perhaps semi-barbaric people – who live in the vicinity, about what tradition tells them of the history and meaning of these archaeological remains [...] But he may act differently. He may have brought picks, shovels and spades with him, and he may set the inhabitants to work with these implements. Together with them he may start upon the ruins, clear away the rubbish, and, beginning from the visible remains, uncover what is buried. If his work is crowned with success, the discoveries are self-explanatory: the ruined walls are part of the ramparts of a palace or a treasure-house; the fragments of columns can be filled out into a temple; the numerous inscriptions, which, by good luck, may be bilingual, reveal an alphabet and a language, and, when they have been deciphered and translated, yield undreamed-of information about the events of the remote past”.

It is certainly the fate of Pompeii that provided Freud with the inspiration for this analogy which greatly fascinated him. Among his books was a copy of Overbeck's *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken dargestellt*, in which the author at one point writes that “the buried city cannot be said to be com-

conoscibile con sufficiente chiarezza da una depressione nel terreno a forma di cratere».

Non esiste alcuna mappa della psiche umana che, secondo Freud possa servire come base della psicologia. A suo parere un procedimento analogo a quello dell'archeologia è l'unico metodo capace di prospettare buoni risultati nel rilievo di una tale geografia.

Ancora quarant'anni dopo aver menzionato per la prima volta il sussistere di un'analogia fra archeologia e lavoro psicoanalitico, dopo aver visitato la Grecia ed essere tornato più volte in Italia, Freud parla nuovamente di questa affinità: «come l'archeologo dai resti di mura rimasti in piedi ricostruisce la struttura delle pareti, e in base agli abbassamenti del terreno stabilisce quale fosse il numero e la posizione delle colonne, nello stesso modo procede l'analista quando trae le sue deduzioni da schegge di ricordi, associazioni e attive esternazioni del paziente in analisi». Freud viaggia con una incipiente modernità al fianco. In lui non esiste più spazio per la sola suggestione romantica, per l'ambizione del viaggio in Italia volto a trasformare la scoperta dei monumenti e dell'arte classica nel momento iniziatico del proprio percorso intellettuale.

Si può riflettere sulle considerazioni freudiane a proposito della attualità del compito degli architetti, particolarmente in un terreno denso di tracce e di fronte a un sottosuolo colmo di reperti come quello italiano.

Il viaggio nella analisi delle tracce, siano esse antiche o recenti, senza restarne prigionieri, può giovare allo sviluppo critico di un'architettura capace di mantenere chiarezza sul proprio statuto, certamente dinamico, ma mai autoreferenziale e tanto meno improvvisabile. Le differenti letture di Guardini e di Freud, sui versanti della spiritualità e della scienza, convergono in un unico alveo che riguarda la potenziale prolificità della terra, peculiarità peraltro connessa alla sua stessa natura costitutiva, quale elemento da cui possono fluire le misure, se arate e irrigate da un'azione sensibile.

Nella terra ogni volta, anche oggi, deve ritrovarsi l'origine dell'architettura, attraverso ciò che custodito, protetto, rivelato, diviene riconoscibile e pronto a rinascere.

Paolo Zermani

pletely unknown, since the amphitheatre is recognisable with sufficient clarity from a depression in the ground in the form of a crater". There is no map of the human psyche which, according to Freud, can serve as a basis for psychology. In his opinion, a procedure similar to that of archaeology is the only method capable of producing good results when surveying such a geography.

Forty years after first referring to the analogy between archaeology and psychoanalysis, after visiting Greece and having returned to Italy on several occasions, Freud returns once again to this similarity: "just as an archaeologist reconstructs ancient walls from their remains and determines the number and position of columns based on ground subsidence, so too does the analyst draw conclusions from fragments of memories, associations, and the active externalisations of the patient under analysis".

Freud is travelling alongside an incipient modernity. There is no space any longer for romantic inspiration, for the ambition of the journey to Italy to turn the discovery of monuments and classical art into the initiatory moment of his own intellectual path.

One can reflect on Freudian considerations regarding the contemporary relevance of the architect's task, particularly in a land dense with traces and with a subsoil brimming with artefacts such as that of Italy.

The journey into the analysis of traces, whether ancient or recent, without remaining trapped by them, can benefit the critical development of an architecture that remains clear about its own status, which is certainly dynamic, yet never self-referential and much less improvised.

Guardini and Freud's different interpretations, one spiritual and the other scientific, converge in a single stream which regards the potential fecundity of the earth, a characteristic that is also connected to its constitutive nature, as an element from which measures can flow, if properly ploughed and irrigated.

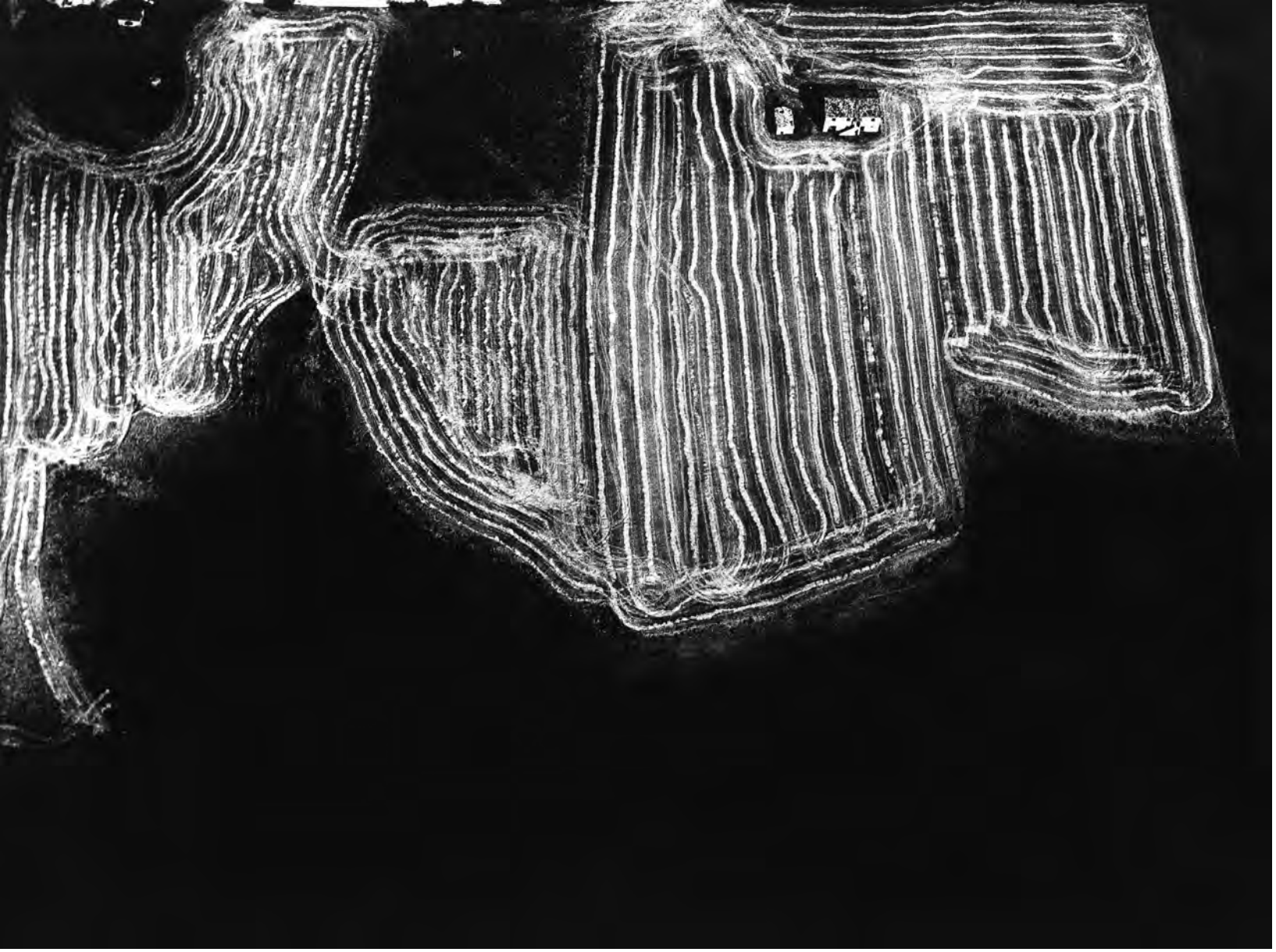
Even today, it is always in the earth that the origin of architecture must be found: through what is preserved, protected and revealed, it becomes recognisable and thus ready to be reborn.

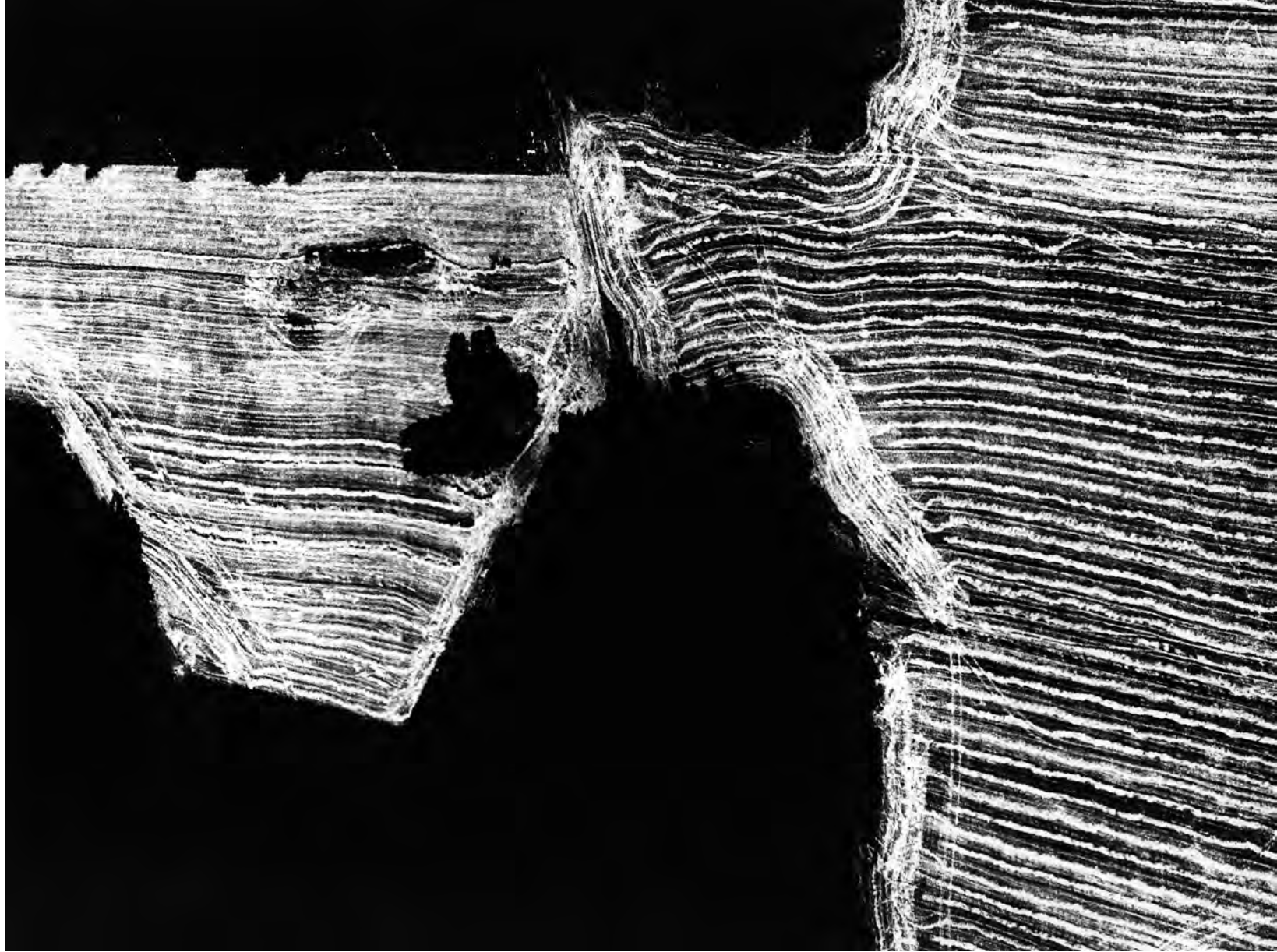
Paolo Zermani

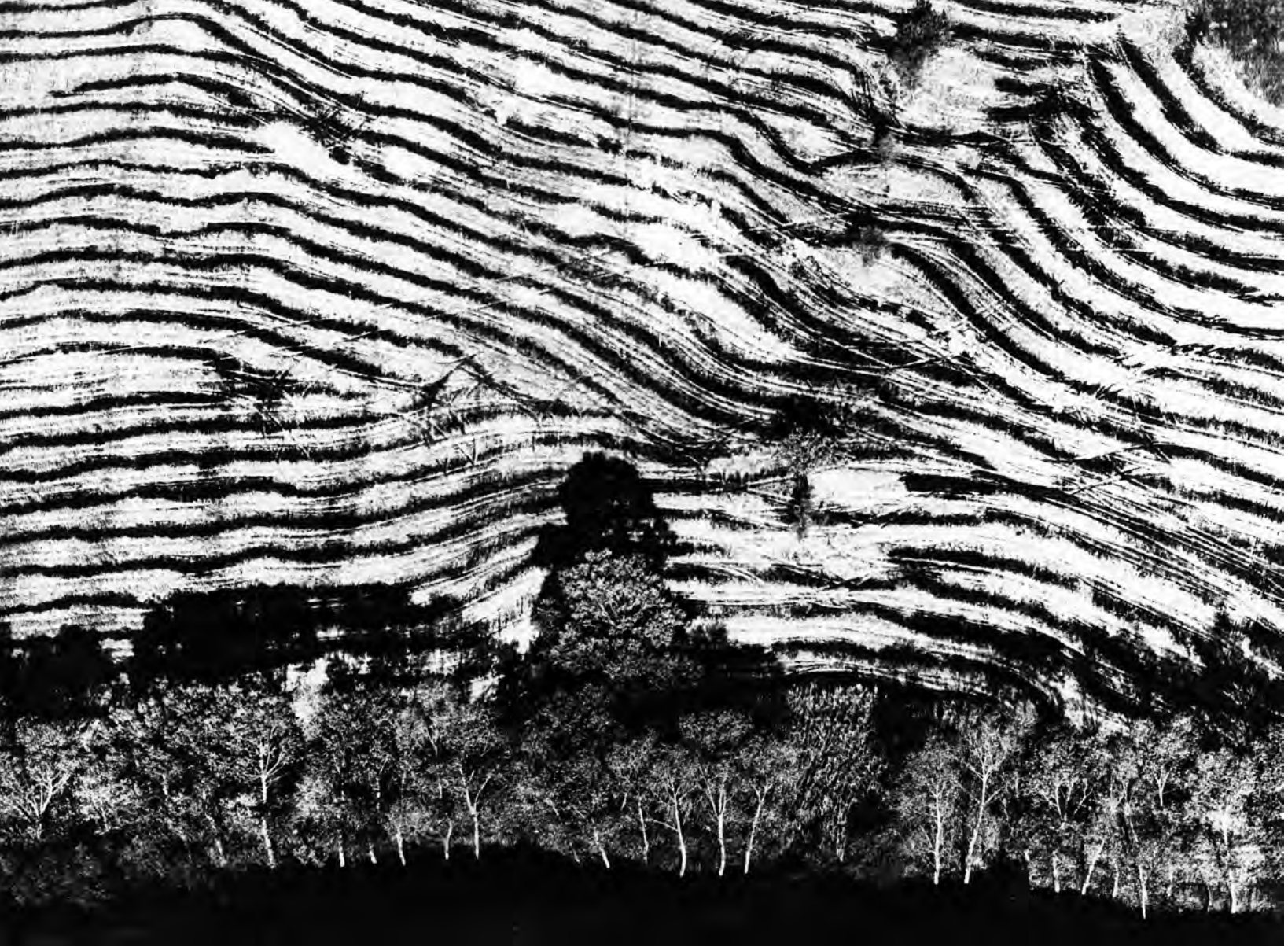
Translation by Luis Gatt



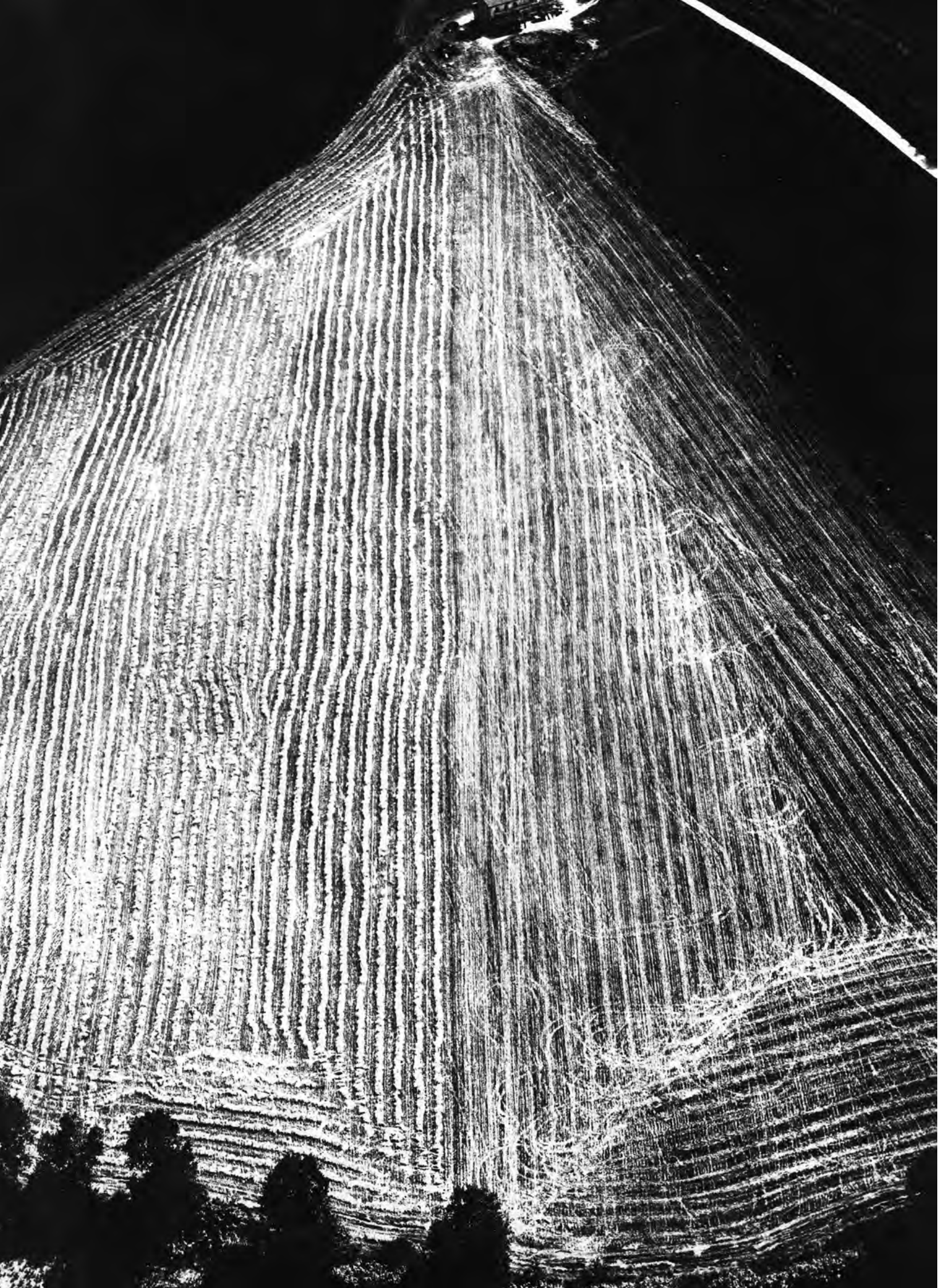


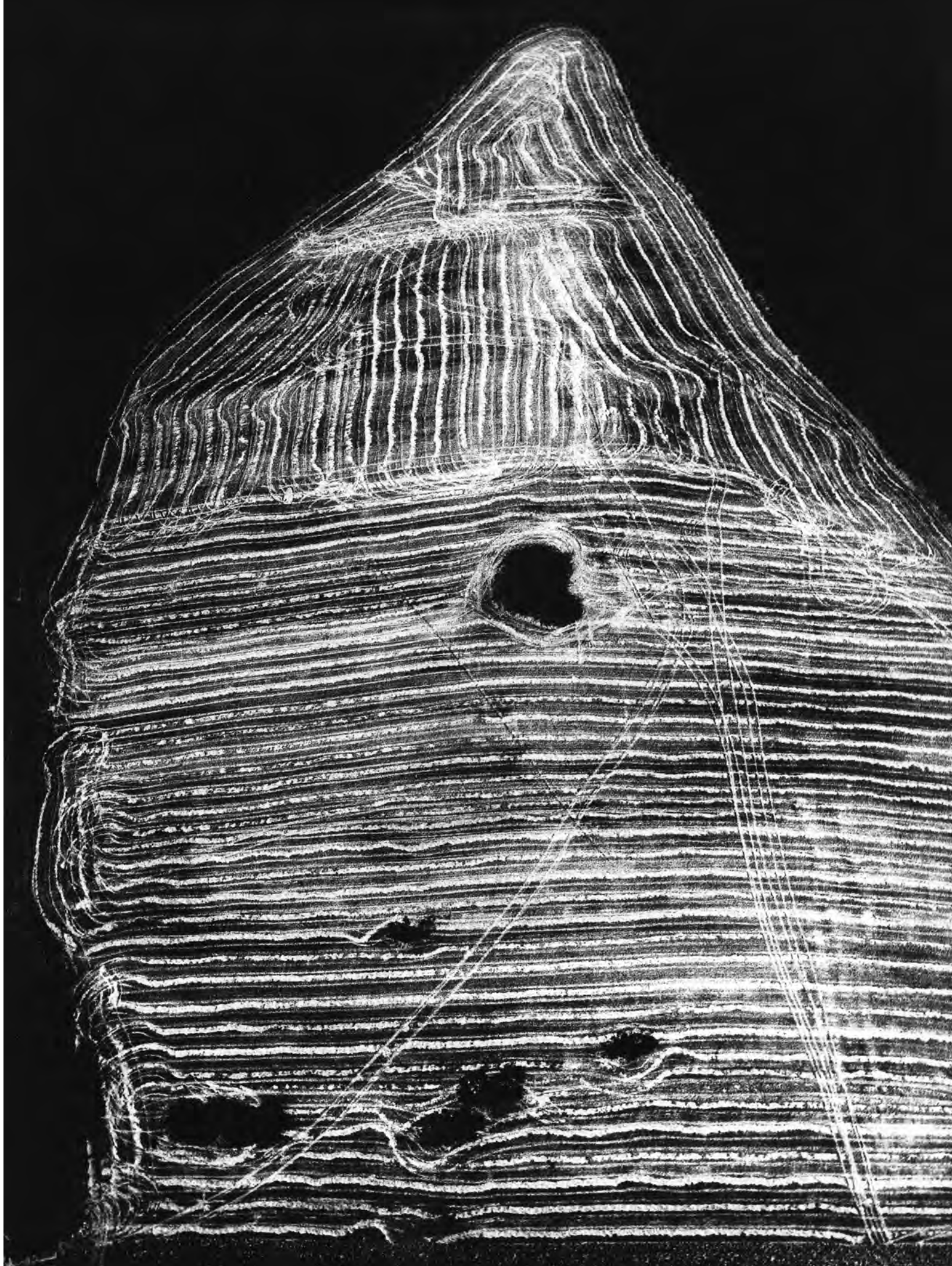
















Tutte le fotografie dell'editoriale per gentile concessione dell'Archivio Mario
Giacomelli © Simone Giacomelli

pp. 6-7
Storie di Terra, 1976
Presenza di coscienza sulla natura, 1979
pp. 8-9
Storie di Terra, 1969
Storie di Terra, 1970
pp. 10-11
Storie di Terra, 1975
Presenza di coscienza sulla natura, 1976
pp. 12-13
Storie di Terra, 1978
Storie di Terra, 1978
pp. 14-15
Storie di Terra, 1966
Storie di Terra, 1975

The discrepancy between the two “earths”, the paternal and the maternal, confronts us with an anthropological phenomenon of great interest: that is, the use of the primary model of human society – the parents – to clearly distinguish two cultural representations of an entity shared by all, but which, at the same time, can be perceived as something extremely separate and “proprietary”.

L'enigma della Terra The Enigma of the Earth

Maurizio Bettini

Definendo la *ainígmatos idéa*, ossia la natura retorica dell'enigma, Aristotele spiegava che il procedimento di questa figura consiste nel «dire cose reali collegando fra loro elementi impossibili (*adýnata*)», ossia legando fra loro cose che (almeno in apparenza) non possono assolutamente esserlo¹. Per fare un esempio celebre, si raccontava che, mentre trascorreva gli ultimi anni nell'Isola di Ios, Omero si fosse rivolto ad alcuni bambini, che tornavano dalla pesca, per chiedere loro cosa avessero preso. Ed essi risposero: «Quel che abbiamo preso l'abbiamo lasciato, quel che non abbiamo preso lo portiamo con noi»². Si tratta di un perfetto collegamento fra *adýnata* – com'è possibile aver preso quello che si è lasciato, e portare con sé proprio ciò che non si è riusciti a prendere? La risposta, che Omero non seppe dare, era la seguente: i pidocchi. In effetti se si riesce a prendere fra le dita un pidocchio ci si affretta a liberarsene, e se non ci si riesce si è costretti a portarlo con sé. Ed ecco un altro enigma: che cos'è 'padre' per me e per i miei, 'madre' per tutto e per tutti? Almeno in apparenza non si può essere padre e madre nello stesso tempo: eppure anche questi due *adýnata* si combinano fra loro perfettamente. Questo enigma lo abbiamo creato noi, naturalmente, per restare in stile *poikilos*, come direbbero i Greci, ossia enigmatico. Certo il nostro enigma non è abile e astuto come quello degli omerici pidocchi, e neppure fascinoso come quello, più celebre, della Sfinge; ma ha il merito di descrivere molto chiaramente un paradosso che ci interessa. La soluzione di questo piccolo enigma è infatti: la Terra. Per i Greci la parola *gáia* o *gé*, in unione con l'aggettivo *patrís* 'paterna', designa regolarmente la terra a cui si appartiene, la terra

In defining the *ainígmatos idéa*, in other words the rhetoric nature of the enigma, Aristotle explained that the method of this figure consists in “saying real things by connecting between them impossible (*adýnata*) elements”, that is by linking together things which (at least apparently) cannot be joined¹. To give a famous example, it was said that, while spending his last years on the island of Ios, Homer addressed some children who had been fishing and asked them what they had caught. They answered: “What we caught we left behind, what we did not catch we carry with us”². This is a perfect example of a connection between *adýnata* – how is it possible to have caught what is left behind, and to carry what was not caught? The answer, which Homer was unable to provide, was the following: lice. In fact, if you manage to catch a louse between your fingers you get rid of it in at once, but if you cannot, then you are obliged to carry it with you. And here is another enigma: what is a “father” for me and those close to me, and a “mother” for everything and for all? It is impossible, at least seemingly, to be both father and mother at the same time: yet these two *adýnata* also fit together perfectly. This enigma is my creation, of course, to remain in a *poikilos* style, as the Greeks would say. In other words, enigmatic. Clearly this enigma of ours is not clever and wily as the one about the Homeric lice, nor as fascinating as the better-known one about the Sphinx, yet it has the virtue of describing with clarity a paradox that interests us. The solution to this little enigma is none other than the Earth. For the ancient Greeks, the word *gáia*, or *gé*, together with the adjective *patrís*, “paternal”, usually designated the land to which one belongs, the land of one's father and one's forefathers, the “father-



*Tempio di Augusto e Roma, Ankara
Negativo numero 11230
Archivio del Deutsches Archäologisches Institut (DAI), Berlino*

del padre e dei padri, la 'patria' insomma, come anche noi continuiamo a dire, quel lembo di terra che definisce un gruppo etnico o una città che lo assume come proprio. Quella stessa *patris gáia* a cui, nei poemi di Omero, si accompagna l'aggettivo *phile*, una parola che non significa tanto 'cara' quanto 'nostra', o meglio 'che a noi strettamente appartiene': per meglio illuminare quanto sia intimo il rapporto che lega ciascuno al pezzo di terra definito come 'del padre'³. Si tratta della stessa dimensione che a Roma si esprime attraverso la parola *tellus* o *terra* in congiunzione con l'aggettivo *patria* (o anche semplicemente con *patria*, sottintendendo uno di questo sostantivi). Basta ricordare il dolore di Ovidio che a Tomi, lontano da Roma, si sente condannato a restare in eterno privo della sua *patria tellus*. Ciò che il poeta rimpiange è sì una porzione di territorio, quella in cui sorge la città di Roma; ma è insieme un'armonia di costumi condivisi e, per quanto in particolare lo riguarda, un linguaggio i cui suoni gli sono familiari e nel quale sa esprimersi, a differenza del getico da cui si sente circondato⁴. La *patris gáia* o la *patria tellus* sono dunque spazi definiti, fortemente caratterizzati, e lo sono in termini tanto spaziali quanto sociali, familiari ed emotivi; sono porzioni di territorio delimitate da confini, che separano nettamente la 'mia' terra patria da quella degli altri; ma ancora più decisi dei confini geografici (spesso labili o contesi), sono le istituzioni, le tradizioni e i sentimenti a dividere e contrapporre questi lembi di terra 'del padre'.

La situazione muta però se, solo per chiarezza, si adotta un piccolo artificio grafico e queste stesse parole greche o latine le scriviamo con la maiuscola. Improvvisamente infatti *Gáia* o *Gé* vengono a designare una totalità, un tutto, un assoluto, privo di limiti e di appartenenze specifiche – la Terra, il pianeta, il suolo – così come accade con *Tellus* o *Terra* per i Romani. Il lembo di territorio che definisce identità e appartenenza di chi lo abita si muta in un'estensione non determinata, produttrice di vegetali e nutrice di animali, addirittura un globo, un universo – eppure si tratta della stessa cosa, la terra è sempre terra: che sia *gáia* o *Gáia*, che sia *tellus* o *Tellus*, queste entità sono formate dalla medesima 'sostanza'. L'orizzonte culturale in cui questa 'seconda terra' si inserisce, però, differisce radicalmente da quello proprio della terra patria. In questa seconda prospettiva la terra, in quanto *Gáia* o *Tellus*, può assumere talora il ruolo di dea, perché nella immaginazione culturale degli antichi si può attribuire statuto divino alle forze o alle entità che, in qualunque forma, si sentono attive attorno a noi. *Gé* o *Gáia* divinizzate sono figure ricorrenti nella produzione poetica e mitologica greca, ma hanno goduto anche di culti veri e propri (sia pure in misura minore di quanto ci si aspetterebbe)⁵. Fra i templi più antichi di Atene, per esempio, Tucidide ne ricorda uno eretto in onore di *Gé*, e Pindaro menziona anche alcuni giochi che si tenevano in onore della «Terra dal seno profondo». È la «Terra madre di tutti (*pammétor... Gé*)» che assieme al «riso innumerevole del mare» Prometeo invoca dalla cima della montagna su cui è incatenato⁶. Anche a Roma la Terra assume il ruolo di divinità. Sappiamo ad esempio che in un giorno di fine gennaio, stabilito d'anno in anno dai pontefici, venivano celebrate le feste *Sementivae* – le feste del 'seme' *semen* – dedicate alle «matri delle messi», *Tellus* e *Ceres*⁷. E se *Ceres* aveva il compito di sovrintendere alla crescita delle messi, *Tellus* aveva quello di conservarle nel proprio grembo. Lo stesso grembo dalle cui profondità potevano anche giungere sussulti minacciosi, i terremoti, tanto da richiedere un'espiazione particolare attraverso l'uccisione di una scrofa pregna: un animale cioè che contenesse vita nel proprio utero, come di vita è gravida colei che invia i propri segnali d'ira. Per lo stesso motivo a *Tellus*, in occasione della festa dei *Fordicidia*, il 15 aprile, si sacrificavano vacche pregne, *fordae boves*⁸. Adesso la terra non

land", in short, as we ourselves continue to call that strip of land which defines an ethnic group or a city that claims it as its own. That same *patris gáia* which, in Homer's poems, is qualified by the adjective *phile*, a word that does not mean "beloved" as much as it means "ours". Or rather, "which belongs to us intimately": to illustrate just how intimate is the relationship that connects each of us to the piece of land defined as "of the father"³. It is the same concept that in Rome was later expressed through the word *tellus* or *terra*, together with the adjective *patria* (or simply using *patria*, implicitly referring to one of these nouns). We need only to recall Ovid's sorrow when, in Tomis, far from Rome, he feels condemned to remain forever deprived of his *patria tellus*. What the poet is longing for is indeed a piece of land, that on which the city of Rome stands, but it is also an ensemble of shared traditions, and in particular a language whose sounds are familiar and in which he knows how to express himself, unlike the Getic language with which he is surrounded⁴. The *patris gáia*, or *patria tellus* represent well-defined spaces, strongly characterised in spatial and social, as well as in familiar and emotional terms. They are portions of territory delimited by boundaries that clearly distinguish "my" homeland from that of others. However, what separates and distinguishes these strips of "father's land" are not only geographical boundaries, often uncertain or disputed, but above all the institutions, traditions and feelings that make them unique.

The situation changes, however, if we carry out a small graphic artifice and write these Greek and Latin words using a capital letter. Suddenly *Gáia* or *Gé* now indicate a totality, a whole, an absolute without specific limits or group identities – the Earth, the planet, the soil – as is also the case for the Romans with *Tellus* or *Terra*. The piece of territory that determines the identity and sense of belonging of who inhabits it becomes transformed into a non-determined stretch of land, producer of plants and nourisher of animals; indeed a globe, a universe – and yet it is the same thing, the earth is always the earth: whether it is *gáia* or *Gáia*, *tellus* or *Tellus*, these entities are formed by the same "substance". The cultural horizon in which this "second earth" appears, however, is radically different from that of the fatherland. From this second perspective, the earth, as *Gáia* or *Tellus*, can take on the role of a deity, because in the cultural imagination of the ancients a divine quality may be attributed to the forces or entities which, in any form whatsoever, are felt to be active around us – so as to organise them into ever-changing, yet dynamic, configurations of divinity. *Gé* or *Gáia*, in a deified form, are recurring figures in Greek poetics and mythology who also became the subject of true and proper religious cults (albeit to a lesser extent than one may expect)⁵. Thucydides, for example, recalls among the oldest temples in Athens one devoted to *Gé*, while Pindar mentions games held in honour of the "Deep-breasted Earth". It is the "Earth mother of all (*pammétor... Gé*)" which, together with the "countless smiling waves on ocean seas", that Prometheus invokes from the top of the mountain to which he has been chained⁶. The Earth was considered a deity also in Rome. We know, for example, that on a certain day at the end of January, determined each year by the pontifices, the *Sementivae* feasts were held – the feasts of the "seed", or *semen* – devoted to the "mothers of crops", *Tellus* and *Ceres*⁷. And whereas *Ceres*' task was that of overseeing the growth of the crops, *Tellus* was responsible for preserving them in her womb. The same womb, from whose depths dangerous tremors – earthquakes – could arise, required a unique atonement through the sacrifice of a pregnant sow, in other words an animal carrying life within its womb, much like the earth, full of life, sends forth signs of her wrath. It was for that same reason that pregnant cows, or *fordae boves*⁸, were sacrificed to *Tellus* on the feast of *Fordicidia*, which took place on

è più quella del padre, è una presenza profondamente diversa, eppure, ripetiamolo, si tratta sempre della medesima 'terra' che si calpesta come suolo patrio.

Che anzi, proprio nel passaggio dall'una all'altra dimensione vediamo sciogliersi il piccolo enigma che sopra abbiamo formulato. L'inflessione parentale della terra infatti si rovescia: detta «del padre» quando è vista come il suolo che definisce identità e appartenenza etnica, in quanto totalità indivisa essa si qualifica piuttosto come *méter* e *mater*. Infatti *Gáia* o *Gé méter*, *Tellus* o *Terra mater* sono designazioni comuni della terra come entità complessiva o divinizzata. Sulla caratterizzazione materna della terra la tradizione antica costruirà anzi oracoli e giochi di parole di significato sapienziale. Così nel caso delle «ossa della grande madre», cioè pietre, che la dea Themis ingiunge a Pirra di gettarsi dietro le spalle del mito che racconta come, dopo il diluvio, fu ricostituita l'umanità⁹. E così ancora nel racconto di Bruto, futuro primo console ma ancora considerato uno sciocco dai cugini Tarquini, quando assieme a loro riceve dall'oracolo di Delfi il responso secondo cui diverrà re chi dei consultanti, una volta giunto a Roma, abbraccerà per primo la propria «madre». Solo Bruto comprende che il dio non intende abbracciare la madre biologica, ma la madre di tutti, la Terra. E per questo giunto a Roma si getterà, appunto, «a terra»¹⁰. Questo scarto fra le due 'terre', quella paterna e quella che è madre, ci mette anzi di fronte a un fenomeno antropologico di grande interesse: ossia il ricorso al modello primario nella società umana – i genitori – per separare nettamente le due rappresentazioni culturali di un'entità che è comune a tutti ma, nello stesso tempo, può essere assunta come ciò che di più 'proprio' e separato si possa immaginare. In altre parole la coppia dei genitori viene utilizzata come 'categoria cognitiva', e lo si fa per riuscire a pensare una contraddizione¹¹: quella che a una stessa entità, la terra, attribuisce contemporaneamente la caratteristica di appartenere solo e soltanto a me – la 'mia' terra, quella del 'mio' gruppo – e quella di essere comune a tutti, l'alma nutrice di tutti viventi. Questa contraddizione viene pensata proiettando sulla medesima entità il modello della coppia per eccellenza, padre e madre, le due funzioni complementari a cui fa riferimento l'educazione e la crescita, e poi la vita stessa, degli esseri umani. Madre quando genera, padre quando identifica, uterina nella sua non determinata presenza, agnaticia nella propria immagine etnica, la terra diviene così in grado di dar vita a due costrutti culturali profondamente diversi, perfino opposti, che come tali possono anche (paradossalmente) entrare in conflitto fra loro. Perché sappiamo bene con quanta facilità si possa devastare, distruggere, soggiogare la *patris gé* o la *patria tellus* degli altri, quando ci si combatte, senza tener conto, o fingendo di ignorarlo, che questo comportamento ferisce inevitabilmente la *Gé méter* o la *Terra mater* di tutti.

¹ Aristotele, *Poetica*, 1458a, 26. S. Beta, *Enigmi*, in M. Bettini, W. M. Short, *Con i Romani*, Lulino, Bologna 2014, pp. 287-302.

² Cfr. Ps. Plutarco, *Vita Homeris* 4; la vicenda è narrata anche nel *Certamen Homeris et Hesiodi* 321 ss.

³ E. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, I, Einaudi, Torino 1978, pp. 259-27.

⁴ Ovidio, *Tristia*, 1, 5, 83: «at mihi perpetuo patria tellure carendum est». Cfr. M. Bettini, *Ovidio straniero a Tomi*, in A. Barbero, M. Bettini, *Straniero. L'invasore, l'esule, l'altro*, Encyclomedia Publishers, Roma 2012.

⁵ Come faceva notare W. Burkert, in realtà «nella religione tradizionale il ruolo di Gaia è assai modesto». W. Burkert, *Storia della religione greca*, II, Jaca Book, Milano 1983, p. 258.

⁶ Tucideide, *Historiae*, 2, 15, 4; Pindaro, *Pythica*, 9, 101 ss.; Eschilo, *Prometheus*, 90.

⁷ Ovidio, *Fastorum libri*, 1, 655 ss.

⁸ Cicerone, *De divinatione*, 1, 101; Ovidio, *Fastorum libri*, 4, 634; etc.

⁹ Ovidio, *Metamorphoses*, 1, 382 sgg.

¹⁰ Livio, *Ab urbe condita*, 1, 56.

¹¹ In altri casi, la coppia padre/madre viene invece utilizzata per pensare il rapporto fra cielo e terra: cfr. il caso di Varrone (*De agricultura* 1, 1, 5) che definisce *pater* il cielo e *mater* la terra in quanto *parentes* 'genitori'.

April 15. The Earth was thus no longer the father's, it had transformed into something fundamentally different. Yet, it is important to emphasise that it remains the same "earth" we tread upon and also call our fatherland.

It is precisely in the transition from the ethnicised to the non-determined conception of the earth that our little enigma is resolved. The parental inflection of the earth is thus inverted. It is defined as "of the father" when understood as the land that determines ethnic identity and a sense of belonging, and instead as *méter* or *mater* when considered in its undivided totality. Indeed, *Gáia* or *Gé méter*, *Tellus* or *Terra mater* are common designations of the earth as a comprehensive or deified entity. Around this maternal nature of the earth, ancient tradition would build oracles and wise wordplay. As in the story of the "bones of the great mother" – the stones that the goddess Themis, in the myth that narrates the restoration of humanity after the flood, instructed Pyrrha to toss over her shoulder⁹. Another example is the tale of Brutus, who would later become Rome's first consul but was still regarded as a fool by his Tarquin cousins at the time. Together with them, he received a prophecy from the oracle of Delphi, which declared that the first among them to embrace his "mother" upon returning to Rome would ascend to the throne. Only Brutus understands that the deity does not mean embracing their biological mother, but rather the mother of all, the Earth. And this is the reason why, upon arriving in Rome, Brutus will throw himself "to the ground"¹⁰. This discrepancy between the two "earths", the paternal and the maternal, confronts us with an anthropological phenomenon of great interest: that is, the use of the primary model of human society – the parents – to clearly distinguish two cultural representations of an entity shared by all, but which, at the same time, can be perceived – as something extremely separate and "proprietary". In other words, the couple of parents is used as a "cognitive category" to help us think in terms of a contradiction¹¹. This contradiction is the one that results from simultaneously ascribing to the same entity, the Earth, the quality of belonging only to me – "my" earth, that of "my" group – and of being common to all, of being the nourishing spirit of all living beings. This contradiction is developed by projecting onto the same entity the model of the couple *par excellence*, father and mother, the two complementary roles to which education, growth and, ultimately, the entire human existence refer. Mother when it generates, father when it identifies, uterine in its non-determined presence, agnatic in its ethnic representation, the earth is thus capable of giving life to two cultural constructs that are radically different, even opposed, and which, as such, can (paradoxically) come into conflict with each other. Because we know, all too well, how easily one can devastate, destroy, and subjugate the *patris gé* or the *patria tellus* of others when at war, without considering – or pretending to ignore – that such actions inevitably wound the *Gé méter* or *Terra mater* of all.

Translation by Luis Gatt

¹ Aristotle *Poetica*, 1458a, 26. S. Beta, "Enigmi", in M. Bettini, W. M. Short (eds.), *Con i Romani*, Lulino, Bologna 2014, pp. 287-302.

² Cf. Pseudeo-Plutarch, *Vita Homeris* 4; these events are also narrated in *Certamen Homeris et Hesiodi* 321, ff.

³ E. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, I, Einaudi, Turin 1978, pp. 259-27.

⁴ Ovid, *Tristia*, 1, 5, 83: "at mihi perpetuo patria tellure carendum est". Cf. M. Bettini, *Ovidio straniero a Tomi*, in A. Barbero, M. Bettini, *Straniero. L'invasore, l'esule, l'altro*, Encyclomedia Publishers, Roma 2012.

⁵ As W. Burkert pointed out, in fact "in traditional religion, Gaia's role was quite modest". W. Burkert, *Storia della religione greca*, II, Jaca Book, Milan 1983, p. 258.

⁶ Thucydides, *Historiae*, 2, 15, 4; Pindar, *Pythica*, 9, 101 ss.; Aeschylus, *Prometheus*, 90.

⁷ Ovid, *Fastorum libri*, 1, 655 ff.

⁸ Cicero, *De divinatione*, 1, 101; Ovid, *Fastorum libri*, 4, 634; etc.

⁹ Ovid, *Metamorphoses*, 1, 382 ff.

¹⁰ Livy, *Ab urbe condita*, 1, 56.

¹¹ In other cases, the pairing of father and mother is used instead to reflect on the relationship between heaven and earth: cf. the case of Varro (*De agricultura* 1, 1, 5) who calls heaven *pater* and earth *mater*, and refers to both together as *parentes*, or "parents".

Drawing on reflections on the value of history and the past, and on the fleeting nature of the present, Carandini guides us through his world through a series of insights into themes related to archaeology. A present which today permeates the minds of men, greatly weakening the links to the past.

Conversazione con Andrea Carandini A conversation with Andrea Carandini

Riccardo Butini

Il presente è un velo immateriale che separa il passato dal futuro. È un attimo, è quell'attimo in cui il futuro diventa passato. Quindi se uno non si occupa del passato, non si occupa della storia. Nella mia gioventù le persone ritenevano che Omero fosse un contemporaneo, sembrava un autore d'obbligo. La società contemporanea repelle completamente la storia a vantaggio delle comodità offerte dalla tecnologia. L'architettura è un presente nel momento in cui la si edifica, ma una volta edificata è già un prodotto del passato. Quindi questo presente è nulla, abbiamo detto, perché tutto è nel futuro o nel passato, se uno si occupa solo del presente si occupa del nulla. Ed è quello che sta avvenendo¹.

Inizia con una riflessione sul valore della memoria, della storia, quindi del passato e sulla fugacità del presente, la conversazione con Andrea Carandini che, generosamente, mi ha introdotto nel suo mondo, nella sua dimensione intellettuale, attraverso una serie di approfondimenti sui temi dell'archeologia. Quel presente che ormai pervade le menti degli uomini, indebolendo pesantemente le connessioni col passato, interrompendo quel flusso naturale che per molti secoli ha consentito un ideale passaggio di consegne tra generazioni, garantendo una preziosa, quanto necessaria, continuità del pensiero e del fare.

R.B. Il paesaggio italiano si rivela un vasto giacimento di testimonianze nascoste da stratigrafie complesse. La terra conserva tracce e con esse misure: una sorta di codice sommerso che un po' alla volta restituisce. Reperti e rovine riemerse non potranno che leggersi, nella maggior parte dei casi, come frammenti isolati, parti di un insieme che, oramai, si mostra attraverso una

The present is an intangible veil that separates the past from the future. It is an instant, the instant in which future becomes past. If one disregards the past, one is disregarding history.

When I was young, Homer was considered a contemporary, almost indispensable author. Today, however, society tends to reject history, preferring the comforts offered by technology. Architecture is part of the present while it is being built, but once it has been completed it is already a product of the past. Thus this present is nothing, as we have said, because everything is either in the future or in the past. If one is concerned only with the present, one deals with nothingness. And this is precisely what is happening¹.

The conversation with Andrea Carandini, who very generously guided me into his world and his intellectual dimension through a series of insights into the themes of archaeology, began with a reflection on the value of memory, history, and the past, as well as of the ephemeral nature of the present. The fleeting nature of a present that today permeates the minds of men, greatly weakening the links to the past, and thus interrupting the natural flow which for many centuries enabled an optimal passing down of knowledge from generation to generation, ensuring a precious, and necessary, continuity of both thought and action.

R.B. The Italian landscape is a rich depository of evidences concealed by complex overlappings. The earth preserves traces, and along with them, measures: a sort of submerged code which gradually reveals its contents. Remains and ruins which have re-emerged may be interpreted, in most cases, only as isolated fragments. As part of a whole whose continuity, by now, has



*Tempio di Augusto e Roma, Ankara
Negativo numero 11194
Archivio del Deutsches Archäologisches Institut (DAI), Berlino*

continuità alterata e non facilmente comprensibile. Con quali occhi dobbiamo osservare questa complessità, nel tentativo di ricondurla ad un insieme di segni e relazioni, ad un mosaico incompleto, ma pure riconoscibile e capace di indicare un principio costitutivo ancora valido?

A.C. Per me l'archeologia è un modo di vedere le cose, non è tanto le «cose del passato». È chiaro che le cose in sé appaiono slegate, ma hanno una loro logica, un loro contesto, un loro insieme che le connette. Prima di tutto l'archeologia non le isola mai, ma le considera nel loro contesto, nel tentativo di capire un paesaggio o un monumento antico. Le cose sono sempre state in rapporto tra di loro, in continua evoluzione. L'architettura è l'insieme di tutte queste cose.

Il metodo dell'archeologo è semplicemente quello di indagare le cose nell'ordine inverso in cui si sono prodotte: è quindi smontare la terra. Quando scaviamo, i reperti si trovano in strati che, essendo parte dell'architettura sepolta, si collegano ai muri. Il tutto forma un sistema che è fatto di terra, di oggetti, di strutture murarie: è un contesto. Dunque, se si scava stratigraficamente si hanno frammenti sparsi, se non si scava si ha un organismo sepolto. Se una rovina è lacunosa, l'archeologo ricompono l'intero attraverso gli indizi. E dove gli indizi non bastano ci sono i confronti tipologici. L'architettura antica segue sovente, infatti, precise regole, modelli, in base ai quali è possibile fare ipotesi che in futuro lo scavo potrà confermare o smentire. Invece oggi le architetture non seguono più alcuna regola tipologica.

R.B. Un tempo era pratica comune ricostruire sulle vestigia delle architetture antiche, lasciando segni materiali, tangibili, quale risultato di una consolidata e trasmissibile disciplina del progetto, consentendo così agli architetti di inserirsi all'interno di un cantiere secolare e sempre aperto. Come affrontare la crisi dell'architettura italiana, e non solo, che fatica a sviluppare un pensiero, applicato al progetto, che consenta di proseguire una ricerca ereditata dal passato e ancora, ragionevolmente, non esaurita?

A.C. L'architettura ha subito l'influenza del narcisismo che caratterizza questa società, che è l'autoesaltazione del proprio ego. Tuttavia accanto all'ego esiste anche la comunità, la società. Gli architetti dovrebbero ridurre il proprio ego e immaginare di essere parte di una catena che attraversa i millenni e di cui sono l'ultimo anello. Quando l'architetto interviene su un monumento fa quello che è già stato fatto precedentemente, cioè lo modifica. Un tempo l'architetto era consapevole di questo processo: gli architetti del Rinascimento o gli stessi architetti scopritori dei castelli della Val d'Aosta – mi riferisco a De Andrade, per esempio – si occupavano molto degli aspetti stratigrafici, sapevano cos'è un edificio e come si modifica nel tempo. Esso è un paesaggio, è un sistema. Ovviamente i sistemi possono cambiare, ma bisogna sapere che alcuni elementi costitutivi, riferibili a quell'architettura, a quello specifico momento, sono necessariamente da considerarsi invariati. Le trasformazioni dettate dalle necessità di adeguamento alle richieste odierne, devono essere operate con quella perizia che un tempo faceva quasi parte della natura dell'architetto e che oggi invece è andata perduta.

R.B. Il titolo di un suo libro, dedicato alle procedure della stratigrafia, *Storie dalla terra. Manuale di scavo archeologico*, evoca e riconosce di fatto, una dimensione narrativa dell'archeologia. Ammettendo che un'opera di architettura si mostri con una struttura assimilabile a quella di un racconto, può la dimensione narrativa essere effettivamente un tratto comune alle due discipline?

A.C. Assolutamente sì. La stratigrafia è inserire il tempo nelle cose. Se ciò avviene, automaticamente le cose si rappresentano e diventano narrabili. Ma per essere narrabili – cosa era quella casa quando era una stanza sola, quando erano quattro, poi

been altered to such an extent that it is no longer easily intelligible. From what perspective should we look at this complexity, trying to trace it back to a set of signs and connections, an incomplete yet nevertheless recognisable mosaic, still able to reveal a valid constituent principle?

A.C. Archaeology, for me, is a way of looking at things, rather than merely “things of the past”. Obviously things in themselves appear as disconnected, yet within their context they follow a certain logic, they are part of a whole that binds them. First of all, when attempting to understand a landscape or ancient monument, archaeology never isolates them, but rather considers them within their context. Things have always been interconnected, in a continuous process of evolution. Architecture is the sum of all these things.

The archaeologist's method is simply to investigate things in the reverse order in which they were produced: in practice, it is a process of disassembling the earth. When we dig, the remains are found in layers which, being part of a buried architecture, are connected to the walls. The whole is a system that is made of earth, of objects, of masonry structures: it is a context. Therefore, if we excavate in layers we have scattered fragments, but if we do not excavate all there is is a buried structure. When there are gaps in a ruin, the archaeologist reconstructs the whole based on the available clues. And when these are not sufficient, typological comparisons are resorted to. Ancient architecture, in fact, often followed precise rules and models, which make it possible to develop hypotheses that subsequent excavations may confirm or refute. Today, however, architecture no longer follows any typological rules.

R.B. It was once a common practice to reconstruct over the remains of ancient architectures, leaving material, tangible signs as a result of a consolidated and transmissible discipline of the project. This enabled architects to be part of a centuries-old, yet active construction site. How should we address the crisis of architecture, both in Italy and elsewhere, which is struggling to develop a design thought capable of pursuing a research that is inherited from the past, but which, reasonably speaking, is far from being considered complete?

A.C. Architecture has been influenced by the narcissism, the self-glorification that characterises our society. However, alongside the ego there is the community, society. Architects should reduce their egos and imagine to be part of a process that spans millennia and of which they are the last expression. When an architect intervenes on an existing monument he does what has already been done before, in other words he modifies it. Architects were once well aware of this: Renaissance architects, or those who rediscovered the castles in the Aosta Valley, such as De Andrade, for example, paid special attention to stratigraphic aspects. They knew what a building is and how it becomes modified through time. It is a landscape, a system. Obviously systems can change, but we must be aware that some constitutive elements that characterise an architecture, at a given time, are to be necessarily considered as unchanging. Transformations dictated by the need to adapt to contemporary requirements, must be carried out with the know-how that once was almost second nature to the architect, yet today has become all but lost.

R.B. The title of one of your books, devoted to stratigraphic procedures, *Storie dalla terra. Manuale di scavo archeologico*, implicitly evokes and acknowledges the narrative dimension proper to archaeology. Supposing that a work of architecture could be compared to a story, can the narrative dimension be considered as a common trait to both fields?

A.C. Certainly. Stratigraphy is a process of inserting time into things. When this takes place, things automatically become represented in a narrative form. Yet, in order to be narrable – what

quando erano otto? – è necessaria la conoscenza analitica del manufatto. Quando la storia diventa nota, la si può raccontare, la ‘dobbiamo’ raccontare. Il fine è proprio il racconto. Come per aggiungere un capitolo a un romanzo, sarà opportuno conoscere gli altri, il progetto sull’antico è un capitolo nuovo di un lungo racconto che può ammettere anche ‘colpi di scena’, ad esempio un uso inedito della medesima struttura. L’architettura si muove, muta come l’acqua di un fiume. Se non cogliamo le fasi fondamentali di tale movimento, noi interveniamo sì sul movimento, ma dopo una cesura, cioè inconsapevoli di ciò che c’è stato prima, quindi in sostanza senza il controllo di quello che stiamo facendo. Molto semplicemente la conoscenza del manufatto o del contesto nel quale si opera dovrebbe essere un dovere etico dell’architetto come dell’archeologo. Se l’archeologo non può sterrare un monumento, perché lo distruggerebbe, così l’architetto non lo può ripensare un edificio antico se non ne ha coscienza. R.B. Per concludere, riconoscendo all’uomo, come un istinto primordiale, la necessità di scavare mosso da un interesse di scoperta, di conoscenza o, forse, da qualcosa di più profondo, di esistenziale, come descriverebbe oggi il confronto tra archeologia e psicanalisi proposto da Freud in *Costruzione dell’analisi* e lungamente dibattuto in passato?

A.C. È chiaro che l’inconscio non è in realtà assimilabile a una città, ma Freud ha scelto Roma come prototipo dell’inconscio proprio per la complessità stratigrafica, la ‘profondità’, e anche per la capacità di rimanere sempre sé stessa attraverso le epoche e le innumerevoli sue fasi. L’inconscio tuttavia ha proprietà di ‘non tempo’ e proprietà di spazio a più di tre dimensioni, che una città ignora. D’altro canto la città può aiutare a pensare l’inconscio, che rimane comunque molto più ricco e molto più bizzarro. Penso sia chiaro che esiste una parte rimossa della città, quella che contiene ciò che noi non vogliamo conoscere e su cui noi operiamo, ignorandolo. È come un inconscio rimosso, cioè una parte di realtà di cui non si tiene conto. Ecco, il rapporto che noi dobbiamo avere con il monumento, con la città, con la terra, è sapere che tutto quello su cui noi interveniamo ha già una storia dietro, non nota. E finché non è nota, è rimossa. Agire ignorando il rimosso e operare ex-novo come se si stesse costruendo su un deserto è inaccettabile, perché significa annullare i secoli o asservirli a una necessità del momento.

È chiaro quindi che la metafora dell’inconscio ha ancora un suo importante significato: tutto quello che sta sottoterra e non si vede, è ignoto. A Roma ci sono 14 metri di stratigrafia: un archivio sotterraneo; poi c’è il sopratterra. Un giorno alla Crypta di Balbo, tolti gli intonaci, si è capito che il palazzo era composto da varie torri medievali. Non si può conoscere un edificio se non lo si denuda in parte. Quindi, il problema è che per capire bisogna a volte commettere anche azioni distruttive che consentono di penetrare oltre il visibile, di capire in profondità un corpo. Purtroppo, o per fortuna, la bellezza dell’architettura risiede nel fatto che, nonostante le somiglianze tipologiche, ogni organismo ha una storia a sé.

was that house like when it consisted only of one room, then four rooms, and finally eight? - an analytical knowledge of the building is necessary. When the story becomes known, it can be narrated, in fact we have a duty to do so. The story is the goal itself. When adding a chapter to a novel it is necessary to know the previous ones. In the same way, any project intervening on an ancient context represents a new chapter in a long narrative, which may also include “twists”, such as an innovative use of the same structure. Architecture is in motion, it changes like the water in a river. If we fail to grasp the fundamental phases of this movement, we may still intervene, but only after a disconnect, in other words unaware of what came before, and therefore essentially without a real control over our actions. Quite simply, knowledge of the construction, or of the context in which one is working, should be considered to be an ethical duty of both the architect and the archaeologist. If an archaeologist cannot unearth a monument because he may destroy it, so the architect cannot rethink an ancient building if he is not aware of it.

R.B. In conclusion, recognising man’s primordial need to dig, driven by a desire for discovery and knowledge, or perhaps even by a deeper, existential impulse, how would we describe today the parallel between archaeology and psychoanalysis proposed by Freud in *Constructions in Analysis*, a subject that was widely discussed in the past?

A.C. Clearly the unconscious is not really comparable to a city, yet Freud chose Rome as a paradigm for the unconscious precisely because of its stratigraphic complexity, its “depth”, and also because of its capacity to always remain itself through all the ages and countless phases it has traversed. The unconscious, however, unlike a city, has a “timeless” quality and spatial properties that go beyond three dimensions. The city can surely offer insights into the unconscious, yet the latter remains infinitely more complex and bizarre. I believe it is clear that there is a repressed part of the city, that which contains what we do not want to know about and on which we operate while ignoring it. It is like a repressed unconscious, that is, a part of reality that we do not take into account. In establishing a relationship with the monument, the city, or the earth itself, we must acknowledge that everything on which we intervene already has a history behind it that is not necessarily known. And until it has become known it remains suppressed. To act ignoring what has been suppressed and operating *ex-novo* as if we were building on a desert is unacceptable, because it is tantamount to cancelling the legacy of centuries or subordinating them to passing needs.

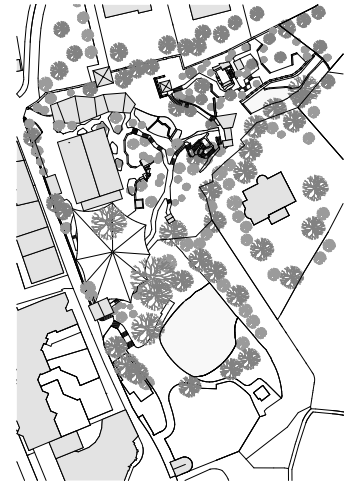
Clearly the metaphor of the unconscious is still significant: everything that lies underground and cannot be seen remains unknown. In Rome there are 14 metres of layers: an underground archive, and above it what stands in the surface. One day at the Crypta Balbi, after removing the plaster we understood that the building included several Mediaeval towers. To truly know a building, it is necessary to partly lay it bare. One cannot fully understand a building without laying it bare to some extent. It is sometimes necessary to carry out destructive actions that make it possible to go beyond the visible, penetrating the structure in depth. Regrettably, or perhaps fortunately, the beauty of architecture lies in the fact that despite typological similarities, each architectural organism has a unique history.

Translation by Luis Gatt

¹ Brano tratto dalla conversazione con Andrea Carandini.

¹ Excerpt from the conversation with Andrea Carandini.

Through the entrance, which juts out slightly beyond the side of the mountain, one enters a 'tunnel' carved by orthogonal segments of different heights. This slightly downward path leads into an alternative world, to the discovery of a microcosm that penetrates into the innermost depths of the mountain, until it reaches a lake, a symbol of the profound bond between earth and water. From there, one returns to reality ascending along a vertical path, reminiscent of a 'well', guided by natural light.



Miller & Maranta

Ampliamento del Gletschergarten, Lucerna, Svizzera Gletschergarten Museum Extension, Lucerne, Swiss

Giulio Basili

Osservando il lavoro dello studio fondato a Basilea da Quintus Miller e Paola Maranta, possiamo riconoscere il progettare inteso come un atto di realtà che riguarda la vita dell'uomo, uno sforzo di astrazione e sintesi che permette di isolare le cose importanti, quelle su cui si fonda la comprensione, come quando di fronte ad una rovina riusciamo a comprendere gli aspetti fondamentali di una civiltà passata leggendo le stratificazioni più profonde, quelle parti a diretto contatto con la terra, che hanno generato il patrimonio di conoscenze da cui possiamo trarre misure e metaforicamente significati.

Durante un'intervista del 2001 Quintus Miller afferma: «Nella nostra memoria facciamo una concentrazione, un distillato che rende le cose più intense, più forti, più espressive della realtà oggettiva [...] Sovrapporre più cose possibili per realizzare qualcosa di nuovo. Anche questo ha a che fare con il tempo [...] Per me lo spazio è semplicemente un elemento dell'architettura. La materialità è un'altra, l'atmosfera un'altra. E il modo in cui viene percepito uno spazio ha molto a che fare con le proprie esperienze spaziali passate. Ma bisogna distinguere, da un lato, questa esperienza personale, e, dall'altro, le memorie comuni di una società, memorie che sono le stesse per tutti noi. Tutti questi strati creano un progetto che ha un impatto; costituiscono l'espressione del progetto»¹.

L'architettura deve necessariamente confrontarsi con il tempo e la mano dell'architetto non deve costituire un'impronta riconoscibile ma deve sottostare alle regole e alle sollecitazioni derivanti dal luogo e dal programma, in una parola deve essere adeguata, proprio il contrario di molte caduche realtà che ca-

When looking at the work of the studio founded in Basel by Quintus Miller and Paola Maranta, what emerges is a conception of design as an act of reality involving human life. This process translates into an effort of abstraction and synthesis that allows the essential elements on which understanding is based to be isolated. It is like being able, from observing a ruin, to grasp the fundamental traits of a past civilisation, to read its deepest stratifications, those that are in direct contact with the earth and have generated the wealth of knowledge from which we can derive measurements and metaphorical meanings.

During an interview given in 2001, Quintus Miller affirmed: "Our memory carries out a concentration, a distillation which makes things more intense, stronger and more expressive than in objective reality [...] We overlap as many things possible in order to create something new. This also has to do with time [...] For me space is simply an element of architecture. The materiality is different and so is the atmosphere. And the way in which a space is perceived is very much related to one's past spatial experiences. Yet, a distinction must be made between this personal experience, on the one hand, and the common memories of a society, memories that are the same for all of us, on the other. All of these layers generate a project that has an impact; they constitute the expression of the project"¹.

Architecture must necessarily come to terms with time, and the architect's intervention should not leave an obvious imprint, but rather respect the rules and requirements determined by the context and the plan. In other words, architecture must be suitable, something which is in stark contrast to the transient trends



ratterizzano alcune architetture contemporanee.

Si possono spiegare in questo modo, nei vari lavori dello studio svizzero, l'eterogeneità delle soluzioni adottate, dei materiali e delle tecniche costruttive utilizzate, tutti differenti ma tutti tesi a soddisfare il principio di armonia con l'ambiente a servizio della vita dell'uomo. Lucerna costruita sulle rive del lago dei Quattro Cantoni già dall'Ottocento ha una forte vocazione turistica proprio grazie alla presenza delle Alpi e del suo straordinario paesaggio, oltre che al patrimonio storico artistico custodito nel suo centro come il Museggmauer, la cinta muraria corredata di torri. Qui Miller & Maranta hanno inaugurato nel 2021, dopo un lavoro durato circa dieci anni, il progetto di ampliamento e di rifunzionalizzazione del Gletschergarten Museum; un museo insolito, nel quale espone la 'natura' attraverso un'esperienza diretta, dove tempo e terra si legano disvelando reciprocamente il trascorrere e l'essenza l'uno dell'altra. Se dovessimo desumere i presupposti che stanno alla base della progettazione di questo museo potremmo pensare che hanno a che fare con la comunicazione dei contenuti educativi, il museo come tipo o meglio come tema è inteso come l'espressione più alta della società, una risposta costruita ad una necessità sociale. Di conseguenza l'atto del progettare è una stratificazione culturale, lo specchio del sapere umano, costruito attraverso la memoria e l'esperienza ossia la percezione delle cose. Il valore dell'immagine risiede nella molteplicità dei significati dipendenti dall'interpretazione di chi guarda.

In un suo celebre dipinto degli anni Venti dell'ottocento Caspar David Friedrich ritrae un naufragio² avvenuto in un mare di ghiaccio i cui frammenti rotti si protendono verso l'alto in direzione diagonale quasi a formare una montagna.

In questo particolare luogo delle Alpi svizzere, più che altrove, la terra e l'acqua custodiscono l'identità del paesaggio oltre che a rappresentare il punto di partenza utilizzato da Quintus Miller e Paola Maranta per il loro progetto che si configura alla stregua di un 'ritrovamento', un disegno tipologicamente accostabile ad un *dromos*, un percorso che scende in una *tholos*, ovvero all'interno della montagna, a sua volta sostenuta idealmente da una colonna di luce che, attraverso un percorso verticale, collega terra e cielo.

Poco lontano dal luogo di progetto il leone agonizzante che Bertel Thorvaldsen concepì per essere scolpito a Lucerna in onore dei soldati elvetici massacrati difendendo la famiglia di Luigi XVI, nel pieno di uno degli incidenti più sanguinosi della Rivoluzione francese, rappresenta non solo la memoria di un fatto storico ma svela la configurazione della parete rocciosa nel quale giace. Il Gletschergarten originariamente era una cava di pietra arenaria poi trasformato in attrazione turistica grazie all'intuizione del proprietario che, dopo il ritrovamento nel 1870 di alcune marmitte di ghiaccio, decide di costruire una casa-museo del tipo *Schweizerhaus* al cui interno sono raccolte alcune 'reliquie romantiche' perlopiù ottocentesche insieme ad un modello che riproduce in scala una parte della Svizzera interna. In questo affascinante mondo roccioso, dove l'arenaria lucerna racconta la sua storia svelando i suoi segreti più reconditi: dalla sua nascita nel mare primordiale passando per l'orogenesi alpina fino alla modellazione durante le ere glaciali, l'intuizione degli architetti è stata quella di progettare un ampliamento non per addizione ma per sottrazione, scavando per ottenere lo spazio necessario ma soprattutto per ritrovare nella terra l'origine antica del luogo, la sua formazione geologica, gli strati la cui sovrapposizione ha generato l'immagine dell'ambiente attuale. Così il percorso museale diventa un viaggio, lento, all'interno della terra, come quello fantastico narrato da Jules Verne nel

that characterise some contemporary works.

This explains the heterogeneity of the solutions adopted, materials used and construction techniques employed in the various projects undertaken by the Swiss studio: all different, yet all oriented towards satisfying the principle of harmony with the environment in the service of human life. Lucerne, built on the shores of Lake Lucerne, known in German as the Lake of the Four Cantons, developed a strong vocation for tourism since the 19th century, due to the presence of the Alps and the extraordinary landscape, as well as the historical and artistic heritage of its city centre, such as the Museggmauer, the city walls with their towers. It is here in Lucerne that Miller & Maranta completed in 2021, after approximately ten years of work, the project for the extension and repurposing of the Glacier Garden. The Gletschergarten is a unique museum where 'nature' is exhibited through a direct experience, in which time and earth intertwine, each revealing the flow and essence of the other. If we had to identify the principles behind the design of this museum, we could conjecture that they are related to the transmission of educational content. The museum, as type or even as theme, is understood as the highest expression of a society, as an architectural response to a social need. Consequently, the act of design is a cultural stratification, the mirror of human knowledge, built through memory and experience, in other words through the perception of things. The value of the image lies in the multiplicity of meanings which depend, in turn, on the interpretation of the viewer.

In a famous painting from the 1820s, Caspar David Friedrich depicts a shipwreck² in a sea of ice, whose broken fragments rise diagonally upwards, almost as if forming a mountain.

In these specific area of the Swiss Alps, more than elsewhere, earth and water preserve the identity of the landscape, while also serving as starting point for Quintus Miller and Paola Maranta's project. Their intervention is configured as a sort of 'discovery', a design that in terms of type recalls a *dromos*, a path that descends into a *tholos*, in other words inside the mountain. The latter is ideally supported by a column of light which connects earth and sky through a vertical path.

Not far from the site of the project lies the statue of the mortally wounded lion that Bertel Thorvaldsen designed in honour of the Swiss Guards who were massacred defending the family of Louis XVI, in one of the bloodiest incidents of the French Revolution. It represents not only the memory of a historical event, but also reveals the configuration of the rocky wall on which it is located. The Gletschergarten was originally a sandstone quarry, transformed into a tourist attraction by the owner who, after the discovery of a series of glacial potholes in 1870, decided to build a house-museum in the *Schweizerhaus* style, in which were exhibited some 'romantic relics', mostly from the 19th century, as well as a scale model of central Switzerland.

In this fascinating rocky world, where the Lucerne sandstone narrates its story and reveals its most hidden secrets, from its formation in the primordial sea to the orogeny of the Alps and their shaping through the ice ages, the architects conceived an extension not by addition, but by subtraction. They excavated to generate the necessary space, unearthing the ancient origin of the place, its geological formation and the layers that, overlapping, have shaped its current appearance.

In this way, the museum itinerary becomes a slow journey into the earth, like the one narrated by Jules Verne in his famous novel, which allows visitors to admire matter³ as it was formed twenty million years ago, when the rock was still a sandy seabed. This presented a challenge also from a technological standpoint, since it involved hundreds of controlled explosions and exca-

suo celebre romanzo, che permette ai visitatori di ammirare una materia³ formatasi venti milioni di anni fa quando la roccia era ancora un fondale marino sabbioso. Una sfida anche tecnologicamente ardua fatta di centinaia di esplosioni controllate e scavi con mezzi pesanti, quasi come fosse una miniera da cui estrarre la consapevolezza delle proprie origini. Attraverso l'ingresso che si protende poco fuori dal profilo della montagna si accede ad un 'tunnel' scavato da segmenti, ortogonali tra loro e di varie altezze, che formano un percorso tutto in leggera discesa che conduce in un mondo altro, alla scoperta di un microcosmo fino alle viscere della montagna, fino ad incontrare un lago, simbolo dello stretto rapporto tra terra e acqua, per poi risalire attraverso un percorso verticale, una specie di 'pozzo', guidati dalla luce naturale, alla realtà. All'interno i piani inclinati a 55°, che seguono la stratificazione originaria della roccia arenaria, si fondono con le pareti in calcestruzzo armato mutando i normali sistemi di riferimento e creando nel visitatore un sentimento di apparente smarrimento e di stupore. La scala si configura come un vero e proprio percorso ascensionale estremamente suggestivo sospeso tra artificio e natura, una risalita di circa trenta metri verso la luce che aumenta sempre più di intensità e disvela gli elementi naturali; arrivati in alto è possibile discendere il fianco della montagna attraversando il parco con percorsi immersi nel verde. Completano il museo il restauro della vecchia *haus* e due padiglioni, uno dedicato al Labirinto di specchi completamente ipogeo e un altro volume esterno che contiene uno spazio dedicato alle mostre temporanee.

L'interpretazione di *stimmung*, quel sentimento di appropriatezza e di armonia, sembra essere il fine ultimo della ricerca architettonica di Miller & Maranta che in questo progetto si traduce in un'esperienza totalizzante, che ha a che fare con i sensi dell'uomo, stimolati attraverso un percorso che espone il significato più profondo delle cose, ottenuto attraverso l'equilibrio che si crea tra gli elementi naturali: terra, acqua, aria, luce, fuoco, tutti presenti e tutti necessari alla comprensione e alla costruzione di questo straordinario viaggio: «L'uomo utilizza i suoi sensi per entrare in relazione con l'ambiente circostante: percepisce il proprio intorno e su quello interviene, in un continuo scambio con i propri simili e gli altri esseri viventi. In ogni sua espressione, l'arte è la forma intellettuale che più di tutte ci permette di affinare la nostra percezione sull'ambiente circostante e su noi stessi, concentrandosi sull'essenziale produce chiarezza [...] È nell'architettura che tutte le forme d'arte si incontrano: lo spazio si lascia vedere, ascoltare e con tutti i sensi percepire, restituendo l'immagine completa di una precisa dichiarazione culturale del proprio tempo. Che mestiere meraviglioso il nostro!»⁴.

ventions with heavy machinery, almost as if it were a mine from which to extract the awareness of one's own origins. Through the entrance, which juts out slightly beyond the side of the mountain, one enters a 'tunnel' carved by orthogonal segments of different heights. This slightly downward path leads into an alternative world, to the discovery of a microcosm that penetrates into the innermost depths of the mountain, until it reaches a lake, a symbol of the profound bond between earth and water. From there, one returns to reality ascending along a vertical path, reminiscent of a 'well', guided by natural light. Inside the tunnel, the planes, inclined at a 55 degree angle following the original sandstone stratification, integrate with the walls in reinforced concrete, thus altering the reference system, generating in the visitor a sense of disorientation and wonder. The steps take the form of an evocative ascending path, caught halfway between artifice and nature. This approximately thirty-metre ascent towards an increasingly intense light gradually reveals the natural elements.

Having reached the top, the visitor can descend along the side of the mountain, surrounded by greenery, following one of the park's paths. The museum also includes the restored old *haus* and two pavilions, one which is underground and houses the Mirror Maze, and another exterior one devoted to temporary exhibitions. The interpretation of *Stimmung*, that sense of appropriateness and harmony, appears as the ultimate goal of Miller & Maranta's architectural research. In this project, it is translated into an immersive experience involving the senses, through a path that reveals the deepest meaning of things, achieved in turn as a result of the balance between the natural elements: earth, water, air, light, fire, all of which are present and necessary for the understanding and construction of this extraordinary journey. In the words of Quintus Miller, "Man uses his senses for relating to the environment that surrounds him: he perceives his surroundings and intervenes on them, in a constant exchange with his fellow humans and other living beings. In every one of its expressions, art is the intellectual medium that most allows us to refine our perception of our surroundings and of ourselves. In focusing on what is essential it brings clarity [...] It is in architecture that all art forms converge: space can be seen, heard and perceived with all the senses, thus providing a complete view of a specific cultural expression of its time. What a wonderful profession ours is!"⁴.

Translation by Luis Gatt

¹ E. Lapiere, *L'Architecture comme substrat de la memoire. Conversation avec Quintus Miller et Paola Maranta*, in «Moniteur 1 architecture AMC», n. 114, 2001, p. 69.

² C. D. Friedrich, *Das Eismeer*, olio su tela, 1823-1824.

³ J. Verne, *Voyage au centre de la Terre*, Édouard Riou, 1864.

⁴ F. Tranfa, *L'architettura di Miller & Maranta*, in «Casabella» n. 855, 2018, p.4.

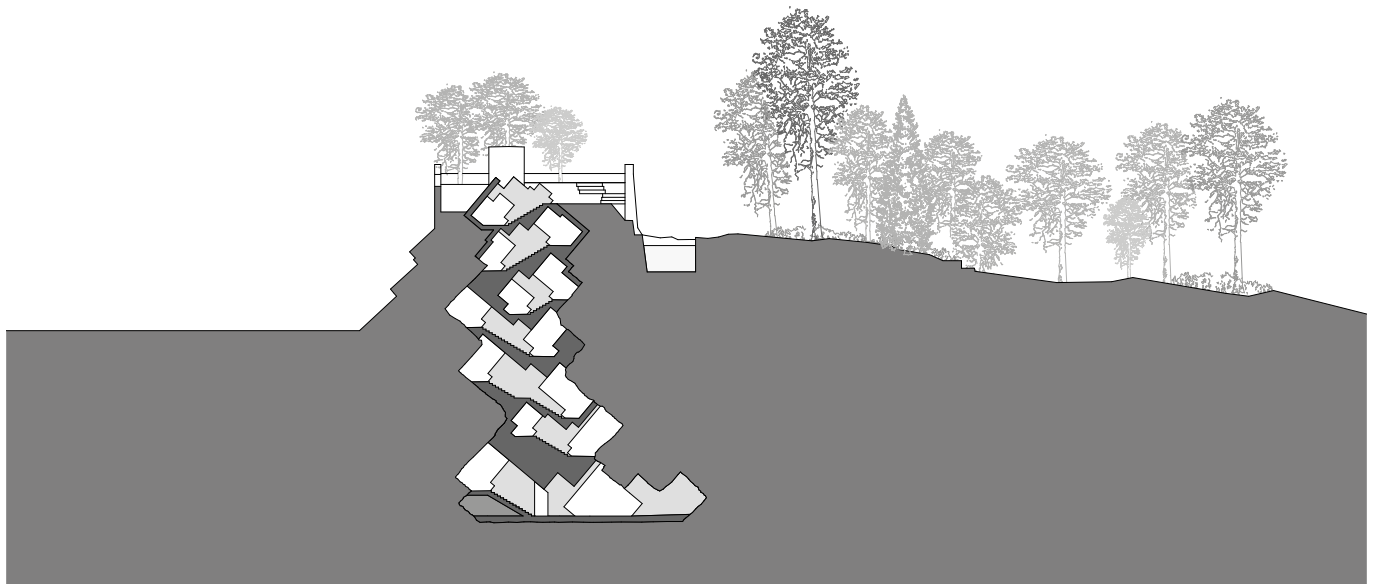
¹ E. Lapiere, *L'Architecture comme substrat de la memoire. Conversation avec Quintus Miller et Paola Maranta*, in «Moniteur architecture AMC», n. 114, 2001, p. 69.

² C. D. Friedrich, *Das Eismeer*, oil on canvas, 1823-1824.

³ J. Verne, *Voyage au centre de la Terre*, Édouard Riou, 1864.

⁴ F. Tranfa, *L'architettura di Miller & Maranta*, in «Casabella» n. 855, 2018, p.4.















Progetto: Miller & Maranta, Basilea
Cliente: Glacier Garden Foundation, Lucerna
Direzione lavori: Schärli Architekten, Lucerna
Partner strutturale: Conzett Bronzini, Coira
Meccanica delle rocce: Lombardi, Lucerna
Architettura del paesaggio: Müller Illien, Zurigo
Scenografia: Velvet Creative, Lucerna
Fotografie: Ruedi Walti, Basilea
Cronologia: 2013-2022

pp. 24-25
Planimetria

Immagine del percorso museale, foto © Ruedi Walti

pp. 28-29
Pianta

Sezione e prospetto

pp. 30-33

Dettagli del percorso di risalita verso l'esterno, foto © Ruedi Walti

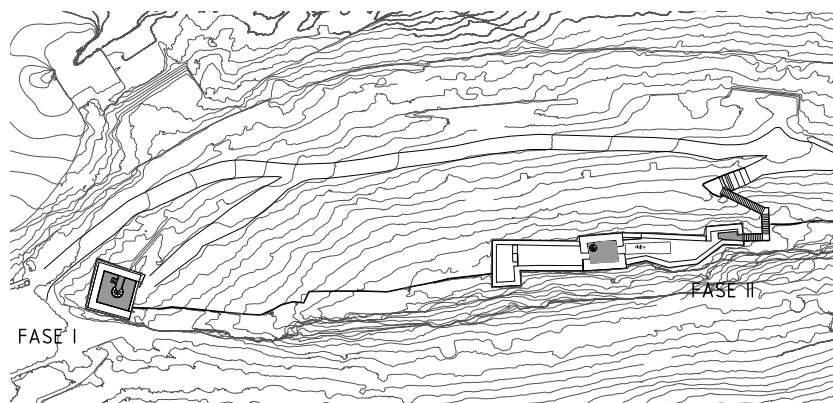
pp. 34-35

Specchio d'acqua interno, foto © Ruedi Walti

Scala di risalita verso l'esterno, foto © Ruedi Walti



The castle of Jijona, as interpreted by Santiago Varela Botella and Santiago Varela Rizo, succeeds in evoking the complex texture that characterises the architectural culture of the entire Mediterranean area. This culture is recognisable by its austere constructive simplicity, already captured by Paul Klee in his Tunisian watercolours, before being rediscovered by the Modern movement.



Varela Botella y Varela Rizo

Castillo di Jijona, Alicante, Spagna
Castle of Jijona, Alicante, Spain

Brunella Guerra

L'intervento di riqualificazione del castello di Jijona, promosso dal Comune di Alicante e concluso nel 2020, è stato realizzato dall'architetto Santiago Varela Botella¹ e Santiago Varela Rizo grazie a finanziamenti Feder². Il progetto ha riguardato il consolidamento e il completamento del complesso monumentale costituito dalla Torre Grossa e dell'Alcazaba, ovvero il perimetro fortificato. Il castello, risalente al XII secolo, rappresenta una delle architetture militari più importanti della provincia di Alicante, area collinare posta nel settore costiero orientale della Spagna. Situato su un'altura rocciosa a circa 600 metri sul mare in località Jijona (in una posizione strategica per il controllo della viabilità e del territorio) il castello domina il paesaggio circostante con una disposizione longitudinale nord-sud e presenta pendii scoscesi a ovest che ne rafforzano la difesa naturale. La Torre Grossa, un prisma a base quadrata, alto circa 16 metri, che costituisce l'elemento più antico del complesso, presenta strutture murarie in *tapia*³ (terra battuta), mentre l'Alcazaba era costruita con la tecnica dell'*opus incertum*. Quest'ultima porzione dell'insediamento fortificato è frutto di successive campagne di lavori risalenti al XV secolo: si estende per circa 130 metri in senso longitudinale e per 35 metri in senso trasversale, adattandosi all'articolato assetto orografico dell'altura.

Questa significativa testimonianza dell'architettura fortificata spagnola è giunta alla contemporaneità segnata da gravi danni strutturali, consistenti crolli e ampie lacune del costruito, sia in pianta che in alzato, tanto che la sua struttura nel suo complesso appariva allo stato di rudere, con creste di mura

The restoration of Jijona Castle, promoted by the municipality of Alicante and completed in 2020, was carried out by architects Santiago Varela Botella¹ and Santiago Varela Rizo, with the support of the European Regional Development Fund (ERDF)². The project involved the consolidation and restoration of the monumental complex, including the Torre Grossa and the Alcazaba, which is the fortified perimeter of the castle. The castle, dating back to the 12th century, is one of the most important military architectures of the province of Alicante, a hilly region on the eastern shores of Spain. Located on a rocky elevation approximately 600 metres above sea-level in the municipality of Jijona (in a strategic position for controlling both roads and the territory), the castle overlooks the surrounding landscape. It has a north-south longitudinal layout and steep slopes to the west which bolster its natural defence system. The Torre Grossa, a square-based prism approximately 16 metres high, which is the oldest component of the complex, presents masonry structures in *tapia*³ (rammed earth), while the Alcazaba was built using the *opus incertum* technique. This last section of the fortified complex is the result of a series of interventions which date back to the 15th century: it is approximately 130 metres long and 35 metres wide, and follows the irregular orographic conformation of the hill.

This important example of Spanish fortified architecture has reached the present day in a compromised state, with serious structural damage, collapsed sections and significant gaps in both plan and elevation. Its overall structure thus appeared as a ruin, with walls with irregular outlines and varying heights; in addition, large sections of the perimeter had been filled in with earth,



dal profilo irregolare di un'altezza; inoltre ampie porzioni del perimetro erano state riempite di terra obliterando fortemente la leggibilità della morfologia e delle articolazione planivolumetrica del manufatto⁴.

Il progetto, avviato nel 2017, ha dovuto rispondere a una serie di indicazioni previste dalla legislazione sul patrimonio culturale valenciano⁵, in quanto inserito nell'elenco del *patrimonio histórico inmueble* di prima categoria, e quindi ha dovuto rispettare, in particolare, i dettami riguardanti la conservazione dei beni storici normati dagli articoli che riguardano gli aspetti strutturali, gli interventi di completamento e gli inserimenti di nuovi materiali⁶.

L'intervento ha utilizzato dispositivi costruttivi compatibili con quelli originari, come malta di calce e sabbia; mentre i nuovi elementi sono stati realizzati in cemento armato (con malta costituita con inerte e legante selezionati per creare una particolare cromia e resa superficiale) e acciaio corten. Pur trattandosi di opere che alterano immagine e configurazione originaria del monumento⁷, i progettisti e l'autorità di tutela hanno ritenuto tali interventi rispondenti ai criteri di reversibilità e di rispetto dell'integrità della storicità del sito.

Individuare una soluzione progettuale che risolvesse le complesse questioni inerenti la ricomposizione del monumento assicurandone la leggibilità formale e la musealizzazione del sito, è stato l'obiettivo principale a cui il progetto ha dovuto rispondere. Si presentavano numerose questioni inerenti la riconfigurazione in alzato e la fruibilità dei percorsi con il corollario di ulteriori problematiche relative all'inserimento nel contesto territoriale, a loro volte legate agli aspetti percettivi della visione da lontano. Le asperità del massiccio roccioso, carattere distintivo del luogo, percepibile anche da grande distanza, rafforzano la regolarità dei nuovi inserti a loro volta segnati da una stereometria pura. Al contempo gli elementi ricostruiti, in stretta contiguità fisica e cromatica con le preesistenze, si radicano fortemente al suolo, restituendo un senso di sospensione, ma anche rivendicando la necessità di un segno, che a partire dall'antico ne ritrovi le misure, le geometrie e le ragioni d'essere nella nostra contemporaneità.

La posizione acropolica della struttura fortificata valorizza l'elemento turrito isolato, oggetto di una completa ricostruzione che ha declinato un'originale soluzione compositiva: i tre lati della Torre Grossa (nord, est e ovest) sono stati costruiti in cemento armato innestato direttamente sul frammento di cortina muraria sopravvissuta ai crolli, a differenza del lato meridionale realizzato in acciaio corten. Le cortine murarie in cemento armato denunciano, a una visione ravvicinata, la loro natura di inserimento contemporaneo, mentre assicurano nella vista dalla grande distanza una corretta percezione dell'assetto originale del manufatto. La soluzione tecnica costruttiva adottata per gettare le murature crea una scansione ritmica verticale che si aggiunge a quella orizzontale dai segni lasciati dalle casseforme: tutto ciò, insieme all'attenta scelta della composizione del cemento armato, come sopra ricordato, contribuisce a conferire alla superficie muraria una *facies* di grande espressività, che reagisce plasticamente alle variazioni luministiche dell'arco solare. Si tratta di una soluzione che rientra in termini generali nella cultura architettonica del secondo dopoguerra, mostrando, tuttavia, negli aspetti materici e figurativi una precipua sensibilità nella ricerca dell'aggettivazione di un materiale che negli ultimi decenni ha trovato meno spazio nel panorama internazionale se non utilizzato con tecniche innovative che ne contraddicono l'originaria prassi costruttiva e dunque l'esito formale.

severely affecting the legibility of the morphology, as well as the planimetric and volumetric articulation of the complex⁴.

The project, which was launched in 2017, responded to a series of recommendations envisaged by the regulations concerning the cultural heritage of the Community of Valencia⁵. The complex is listed as *patrimonio histórico inmueble*, first category, and the project therefore had to respect, in particular, the decrees regarding the preservation of historical assets regulated by the articles that concern structural aspects, completion interventions and the use of new materials⁶.

The intervention employed construction techniques compatible with the original ones, using lime mortar and sand. The new insertions, on the other hand, were made of reinforced concrete, with a mortar especially composed of selected inert and binder materials to obtain a specific colour and surface finish, as well as of weathering steel. Although they do alter the original appearance and configuration of the monument⁷, the architects and conservation authorities considered these interventions as conforming to the principles of reversibility and respect for the historical integrity of the site.

The main goal of the project was to find a design solution capable of solving the complex problems related to the recomposition of the monument, while ensuring its formal legibility and the musealisation of the site. There were numerous issues related to the reconfiguration of the structure and to the usability of the itineraries, along with further problems concerning the integration in the territorial context, closely related to aspects pertaining to the view from afar. The ruggedness of the rock massif, a distinctive feature of the landscape, visible even from a distance, accentuates the regularity of the new additions, which are characterised by a pure, linear geometry. At the same time, the reconstructed elements maintain a close material and chromatic continuity with the pre-existing structures and are firmly anchored to the ground. This generates a sense of suspension while also asserting the need for a sign that, drawing from the ancient, redefines its proportions, geometries, and relevance in the modern world. The acropolis-like position of the fortified structure enhances the isolated turreted element, which was subjected to a complete reconstruction that followed an original design solution: the three sides of the Torre Grossa (north, east and west) were built in reinforced concrete directly on the surviving fragment of the walls, while the southern side was made in weathering steel. The walls in reinforced concrete, as seen from up close, reveal the fact that they are a contemporary addition, while offering from far away a proper perception of the original layout of the structure. The technical solution adopted for the masonry construction generates a vertical rhythmic pattern, which is combined with the horizontal pattern produced by the marks left by the formwork. This, together with the careful selection of the composition of the reinforced concrete, gives the masonry surface a highly expressive *facies*, capable of dynamically reacting to variations in light over the course of the solar arc. This solution fits into the general context of post-World War II architectural culture, while also revealing a particular sensibility concerning the search for material and figurative expressiveness. In recent decades, in fact, this material has played a minor role at the international level, except when used with innovative techniques that subvert traditional construction practices, and thus also the formal results obtained. As for the reconfiguration of the Alcazaba and of the structures that determine the interior pathways, the architects opted for original solutions suitable for this site, which is characterised by a complex morphology related to the orography and constitutive elements of the overall structure. It is a castle, in fact, composed

Per quanto riguarda, invece, la riconfigurazione dell'Alcazaba e delle strutture che individuano i percorsi interni, i progettisti hanno dispiegato soluzioni originali per questo sito caratterizzato da una morfologia complessa legata all'orografia e agli elementi costitutivi dell'intera struttura insediativa. Si tratta infatti di un castello che si compone di cinque aree sviluppate in senso longitudinale a configurare un perimetro allungato, imperniato sull'imponente torre maestra, denominata «de la Fe». Il progetto ha previsto per questo elemento la ricostruzione della copertura e del collegamento verticale interno (scala a chiocciola tipologicamente consentanea a quella antica)⁸: il tetto piano è stato realizzato in travi incrociate di acciaio a evocare un antico cassettonato, ovvero una soluzione che nell'intradosso produce effetti plastici e chiaroscurali di grande rilievo. Nei percorsi interni è stata lasciata una superficie pavimentale in terra battuta e sono stati regolarizzati i muri di contenimento in cemento armato (dello stesso tipo di quello sopra richiamato), prestando particolare attenzione allo sviluppo in altezza. Quest'ultimo aspetto è infatti un elemento qualificante del progetto, poiché la definizione delle quote delle singole porzioni e i reciproci rapporti altimetrici (con asimmetrie e tagli) determinano originali contrasti percettivi, determinando nel visitatore non solo l'esigenza di compiere interamente il percorso (così da poter avere piena contezza dello sviluppo planimetrico del castello) ma soprattutto generando punti di osservazione in cui il paesaggio entra nell'architettura e dai quali l'osservatore si pone in connessione con la vista panoramica godibile dal sito.

Il progetto, che esplora il tema dell'innesto del nuovo sull'antico da una particolare prospettiva di libertà ricostruttiva, resa possibile dalle specifiche condizioni al contorno, rappresenta una modalità di intervento sempre più raramente proponibile, soprattutto nel contesto italiano. Eppure, il castello di Jijona, nella lettura⁹ assertiva data da Santiago Varela Botella e Santiago Varela Rizo, è capace di evocare la densa trama che avvolge la cultura architettonica dell'intera area del Mediterraneo: quella cultura riconoscibile per l'austera essenzialità costruttiva, che Paul Klee aveva precocemente cristallizzato nei suoi acquerelli tunisini prima di essere riscoperta dal Moderno.

of five zones arranged lengthwise, forming an elongated perimeter set around the imposing main tower, known as “de la Fé”. The project involved the reconstruction of the roof and the internal vertical connection for this tower, using a spiral staircase conforming in type to the ancient one⁸. The flat roof was built using intersected steel beams, which recalls an ancient coffered roof and creates highly effective plastic and chiaroscuro effects on the intrados. Rammed-earth was chosen for paving the interior pathways and the retaining walls were restored using the same type of reinforced concrete as mentioned above, paying special attention to their overall height. This is one of the distinctive elements of the project, since the determination of the heights of the individual sections and their reciprocal relationships (including asymmetries and breaks) create unique perceptual contrasts. This encourages the visitor to complete the itinerary, so as to fully understand the planimetric development of the castle, and creates viewpoints where the landscape integrates with the architecture, allowing the observer to connect with the panoramic view offered by the site.

The project, which explores the theme of the insertion of the new within the ancient from a perspective of reconstructive freedom, made possible by the specific features of the surrounding landscape, is an example of a type of intervention that has become increasingly rare, especially in the Italian context. And yet, the castle of Jijona, as interpreted⁹ by Santiago Varela Botella and Santiago Varela Rizo, succeeds in evoking the complex texture that characterises the architectural culture of the entire Mediterranean area. This culture is recognisable by its austere constructive simplicity, already captured by Paul Klee in his Tunisian watercolours, before being rediscovered by the Modern movement.

Translation by Luis Gatt

¹ È un settore di attività che ha impegnato l'architetto già in altri casi in Spagna, quali la ricostruzione, nel 2017, di un tratto di mura del castello de Planes dopo le alluvioni dello stesso anno. Si veda M. V. Gómez de Terreros Guardiola, L. Pérez-Prat Durbán, *Castillos y arquitectura fortificada en Andalucía. Normas, recomendaciones y criterios para su restauración*, Universidad de Huelva, Huelva 2022.

² I fondi FEDER (Fondo Europeo di Sviluppo Regionale) sono uno degli strumenti finanziari per promuovere lo sviluppo economico nelle regioni europee. Nel caso di interventi come quello sul castello di Jijona, i fondi FEDER sono stati utilizzati per il restauro e la conservazione di siti storici, contribuendo alla loro riqualificazione per scopi culturali e turistici, oltre che alla rivitalizzazione economica del territorio mediante un turismo più sostenibile.

³ A. Serra Desfilis, *Tapial y Adobe: fábricas de Tierra Cruda en la Historia de la arquitectura medieval española*, in *Houses and cities built with earth, conservation, significance and urban quality*, Argumentum Ed., Lisbona 2006, p. 72.

⁴ M. Bevià Garcia, J. Giner Martínez, *Una proposta de consolidació i posada en valor del Castell de la Torre Grossa de Xixona. En Xixona, clau del Regne*, Alicante 2011, pp. 107-113.

⁵ Per il regime di tutela in Spagna di veda *Ley 4/1998 Artículo 38. Criterios de intervención en Monumentos, Jardines Históricos y Espacios Etnológicos 22 1* dove si legge: «Cualquier intervención en un monumento, jardín histórico o espacio etnológico declarado de interés cultural deberá ir encaminada a la preservación y acrecentamiento de los intereses patrimoniales que determinaron dicho reconocimiento y se ajustará a los siguientes criterios: a) La intervención respetará las características y valores esenciales del inmueble. Se conservarán sus características volumétricas, espaciales, morfológicas y artísticas, así como las aportaciones de distintas épocas que hayan enriquecido sus valores originales. En caso de que se autorice alguna supresión deberá quedar debidamente documentada».

⁶ L'intervento rientra in una serie di possibili azioni indicate dal *Reglamento nacional del patrimonio histórico inmueble, Rm 229-2022-Dm-Mc-anexo art.7.20*.

⁷ Si veda G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, Bulzoni, Roma 1976.

⁸ R. Azuar Ruiz *Castellología medieval alicantina: Área Meridional. Instituto de Estudios Alicantinos*, Alicante 1981, pp. 41-49.

⁹ Un'operazione analoga, che senza dubbio ha fatto scuola, è quella di Giorgio Grassi per il Teatro Romano di Sagunto nel 1985.

¹ The architect Santiago Varela Botella had already been involved in this field of intervention in other projects across Spain, such as the reconstruction of a section of the walls at Planes Castle in 2017, following the damage caused by the floods earlier that year. See M. V. Gómez de Terreros Guardiola, L. Pérez-Prat Durbán, *Castillos y arquitectura fortificada en Andalucía. Normas, recomendaciones y criterios para su restauración*, Universidad de Huelva, Huelva 2022.

² The European Regional Development Fund (ERDF) is one of various financial tools for promoting economic development throughout Europe. In cases such as the intervention on the Castle of Jijona, ERDF funding is used for the restoration and preservation of historic sites, thus contributing to their re-qualification for cultural and tourism purposes, as well as to the economic revitalisation of the territory through an increase in sustainable tourism.

³ A. Serra Desfilis, “Tapial y Adobe: fábricas de Tierra Cruda en la Historia de la arquitectura medieval española”, in *Houses and cities built with earth, conservation, significance and urban quality*, Argumentum Ed., Lisbona 2006, p. 72.

⁴ M. Bevià Garcia, J. Giner Martínez, *Una proposta de consolidació i posada en valor del Castell de la Torre Grossa de Jijona. En Jijona, clau del Regne*, Alicante 2011, pp. 107-113.

⁵ Regarding Spanish regulations for the protection of the cultural heritage see *Ley 4/1998 Artículo 38. Criterios de intervención en Monumentos, Jardines Históricos y Espacios Etnológicos 22 1*, which establishes that: “Cualquier intervención en un monumento, jardín histórico o espacio etnológico declarado de interés cultural deberá ir encaminada a la preservación y acrecentamiento de los intereses patrimoniales que determinaron dicho reconocimiento y se ajustará a los siguientes criterios: a) La intervención respetará las características y valores esenciales del inmueble. Se conservarán sus características volumétricas, espaciales, morfológicas y artísticas, así como las aportaciones de distintas épocas que hayan enriquecido sus valores originales. En caso de que se autorice alguna supresión deberá quedar debidamente documentada”.

⁶ The intervention is envisaged as one of a series of possible actions recommended by the *Reglamento nacional del patrimonio histórico inmueble, Rm 229-2022-Dm-Mc-anexo art.7.20*.

⁷ See G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, Bulzoni, Rome 1976.

⁸ R. Azuar Ruiz *Castellología medieval alicantina: Área Meridional. Instituto de Estudios Alicantinos*, Alicante 1981, pp. 41-49.

⁹ A similar project, which undoubtedly set a new trend, is the one by Giorgio Grassi for the Roman Theatre of Sagunto in 1985.







Progetto: Santiago Varela Botella con Santiago Varela Rizo
Committente: Comune di Jijona
Collaboratore: Carlos González Gónzales
Impresa: Doalco Sa.
Cronologia: 2017-2021
Fotografie: David Zarzoso

pp. 36-379

Planimetria

Dettaglio del prospetto occidentale, foto © David Zarzoso

pp. 40-41

Il castello di Jijona nel suo contesto ambientale, foto © David Zarzoso

pp. 42-43

Dettagli del percorso nell'Alcazaba, foto © David Zarzoso

Piante e sezioni

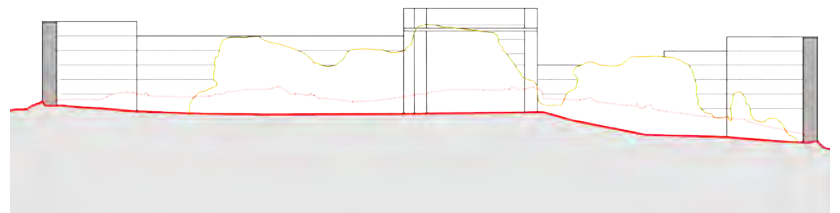
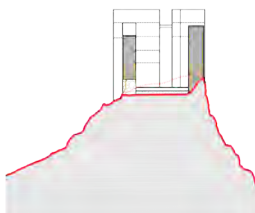
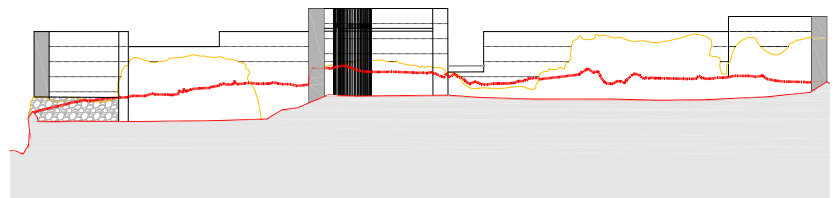
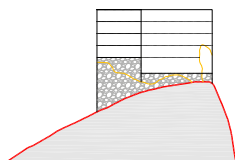
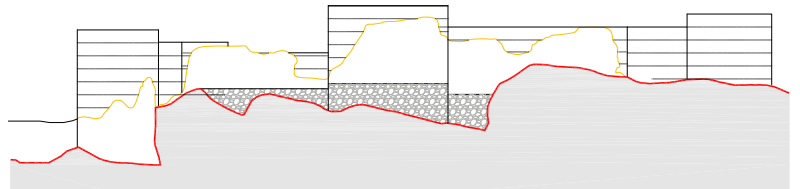
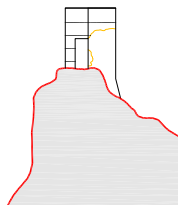
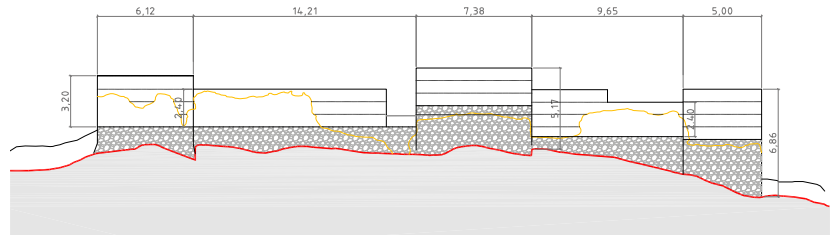
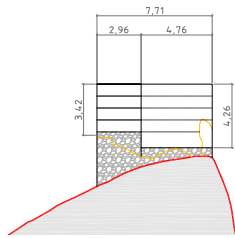
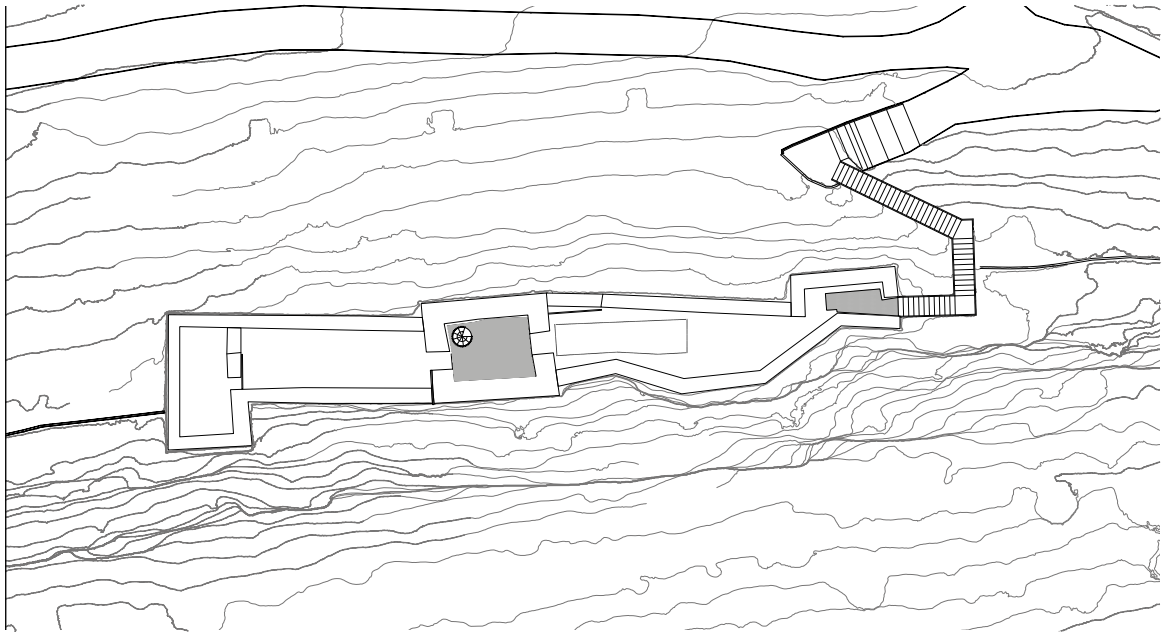
pp. 44-45

Vista del comune di Jijona e il castello, foto © David Zarzoso

*La stratigrafia del castello di Jijona: roccia, opus incertum e cemento
foto © David Zarzoso*

pp. 46-47

Interno della Torre de la Fe, foto © David Zarzoso











Liknon, the brand home of the Metaxa winery designed and built by K-Studio in 2022, is devised as an itinerary that both showcases and preserves the land on which the vineyards grow. Due to its ability to reinterpret the historical features of Hellenic architecture and its respect for the settlement principles of the site, the project can be considered as an heir to the “heretical” tradition of the Modern Movement which identifies spontaneous architecture as a source of renewal. This tradition has Dimitris Pikionis and Aris Konstantinidis among its major exponents.



K-Studio

Liknon, Brand home delle cantine Metaxa, Isola di Samo, Grecia Liknon, Metaxa Winery Brand home, Island of Samos, Greece

Francesca Mugnai

In greco *liknon* indica il canestro mistico col quale si offrivano a Dioniso i frutti della terra. Nell'isola di Samo, sulle colline della costa settentrionale, Liknon designa, con chiaro riferimento al mito, la *brand home* delle cantine Metaxa, realizzata da K-Studio nel 2022. Si tratta essenzialmente di un percorso che si insinua nelle pieghe del terreno e, snodandosi fra i terrazzamenti popolati da ulivi, viti, cipressi e arbusti di macchia mediterranea, racconta letteralmente le radici dell'azienda, il suo legame con l'isola e la tradizione del vino da secoli prodotto a Samo dall'uva moscato.

Situato ai piedi del paese di Vourliotes, l'edificio – talvolta definito «museo» dagli autori – si caratterizza per il suo discreto inserimento nel declivio della collina, qualificandosi come sistema di terrazzamenti e muri a secco di pietra locale, in evidente continuità con le colture terrazzate presenti nello stesso appezzamento di terreno e, più in generale, in dialogo con le vigne e gli uliveti che coprono i fianchi delle colline vicine.

Al Liknon si giunge dalla strada che delimita il terreno sul lato occidentale e collega la cantina al paese. Due accessi, uno a valle l'altro a monte, consentono di percorrere liberamente l'itinerario di visita che si sviluppa lungo i terrazzamenti, li attraversa con scalinate che superano i salti di quota, li scava in profondità per accedere agli ambienti della degustazione o semplicemente della sosta. Tutto si svolge in una continua e serrata interlocuzione fra spazio interno e spazio esterno, nella quale i contorni dell'uno e dell'altro sfumano fino alla reciproca compenetrazione del 'dentro' e del 'fuori'. Muoversi in questo percorso che potremmo definire 'espositivo', dove ciò che si

In Ancient Greek, *Liknon* was the name of the mystical basket in which the fruits of the earth were offered to Dionysus. In the island of Samos, on the hills of its southern shores, Liknon indicates, in evident reference to the myth, the brand home of the Metaxa winery, designed and built by K-Studio in 2022. It consists essentially of a path that integrates into the folds of the terrain, winding through terraces of olive trees, vines, cypresses and Mediterranean shrubs, which symbolically narrates the story of the company and its deeply rooted connection with the island, where Muscat wines have been produced for centuries. Located at the foot of the village of Vourliotes, the building – sometimes referred to as “museum” by the authors – is characterised by its subtle insertion into the hillside, and configured as a system of terraces and dry stone walls made of local stone. This establishes a clear continuity with the surrounding terraced crops and a dialogue with the vineyards and olive groves that cover the neighbouring hillsides.

The road that leads to the Liknon borders the land on the western side and connects the winery to the village. Two accesses, one below and another above, make it possible to freely visit the site, following an itinerary that unfolds along the terraces and traverses them by way of flights of steps that serve both to overcome the height differences and to descend into the ground to access the tasting rooms or resting areas. It all unfolds in a continuous and close interaction between interior and exterior spaces, in which the outlines of the former and the latter blur, resulting in the merging of the “inside” and the “outside”. Walking along what could be considered an exhibition-like route, in which the only thing exhibited and safeguarded is the earth itself – as the primary element that,



mostra e si custodisce è soltanto la terra, quale elemento primario che insieme al mare e alla vegetazione mediterranea impronta il vino del suo sapore, implica infatti un continuo transitare dallo spazio chiuso allo spazio aperto, dall'ombra alla luce, dalla profondità alla superficie, al pari di un rivolo d'acqua che più volte si tuffa nel suolo e ne riemerge arricchito di sostanze. Un percorso segnato da molteplici tappe: corti ipogee, scalinate incise nella pietra, una pergola di stuoie tesa fra due muri, alcuni ambienti ricavati nei terrapieni che a dispetto di un'apparente sotterraneità si aprono all'esterno, rivolgendosi ora al mare ora alla collina.

Dall'alto, il Liknon quasi non si vede, confondendosi con le sistemazioni agrarie. Tuttavia il suo apprezzabile silenzio pare non tanto il frutto di una volontà mimetica fine a se stessa, quanto di una ricercata aderenza alla narrazione di cui si fa carico questa semplice ma intensa architettura per esprimere il forte senso di radicamento alla terra, quest'ultima intesa sia come suolo che come geografia, ovvero paesaggio: accezioni di «terra» che qui tendono a coincidere l'una con l'altra in virtù dell'antica tradizione greca del vino, sacro agli dei e ai filosofi, che determina il carattere di questi luoghi ed è al contempo prodotto di coltura e di cultura.

La brand home delle storiche cantine Metaxa suggerisce una riconoscibile immagine di 'grecità'. Non quella dorica del chiaro marmo pentelico, ma quella omerica degli scabri muri di pietra, affine alla grecità ruvida cantata da Yannis Ritsos¹ nel 1954:

Questo paesaggio è duro come il silenzio,
stringe al petto le sue pietre roventi,
stringe alla luce i suoi orfani ulivi e le sue vigne,
stringe i denti. L'acqua manca. C'è solo luce.

I muri in pietra del Liknon, come pure la natura ibrida dell'intervento – in parte edificio, in parte sistemazione di suolo – inducono ad assimilare questa recente architettura a una rovina archeologica di epoca arcaica nella quale sembra spirare una «nativa aura d'Oriente» – come scrive Emilio Cecchi² degli antichi massi di Micene – qui tanto più avvertita per l'influsso ionico cui fu soggetta l'isola. In particolare, il corpo della sala degustazione, formato da due gradoni sovrapposti e segnato da un varco reso scuro dall'ombra, possiede un'aria remota, di rocca o di tumulo, che rimanda all'epica delle guerre e del sangue. D'altro canto i muri a secco che trattengono e spianano il pendio, riportano al mondo domestico del lavoro contadino e delle sue fatiche quotidiane. Convivono nelle stesse pietre dimensione aulica e dimensione popolare.

Per la capacità di rileggere i caratteri storici dell'architettura ellenica, per l'adesione ai principi insediativi del luogo, per il ricorso a un linguaggio 'familiare' che si appella alla memoria collettiva, il progetto di K-Studio a Samo può ritenersi erede di quella tradizione 'eretica' del Moderno – in Grecia come in Italia assai radicata già prima del secondo conflitto mondiale³ – che ricerca nell'architettura spontanea la sorgente del rinnovamento e che in Grecia annovera fra i suoi maggiori esponenti figure come Dimitris Pikionis, Nikolaos Mitsakis, Aris Konstantinidis o Dimitris e Suzana Antonakakis, solo per citarne alcuni.

Lo sguardo rivolto a un'architettura arcaica, rurale e munita allo stesso tempo, la semplicità degli spazi ridotti all'essenziale, o ancora la fusione tra elemento naturale ed elemento costruito, suggeriscono l'accostamento di questo intervento ad alcune opere di Marco Zanuso, in particolare a casa Arzale (1962-1964) in Sardegna, a conferma di uno spirito mediterraneo che continua a riverberarsi da una costa all'altra del *Mare nostrum*.

together with the sea and the Mediterranean vegetation, gives wine its character – involves constantly crossing the boundary between closed and open spaces, between shadow and light, depth and surface. It is a journey reminiscent of the path of a stream of water, which repeatedly sinks into the ground, only to re-emerge enriched with new substances. An itinerary that includes multiple stages: underground courtyards, stepways carved in stone, a pergola of reed matting stretched between two walls, a series of rooms carved out of earthworks that, in spite of their apparent subterranean character, open up to the outside, facing either the sea or the hillside.

The Liknon blends with the cultivated lands, becoming almost invisible from above. Its silence, however, does not seem to be the result of a mimetic intention, but rather of a conscious adherence to the narrative that this architecture, simple yet intense, sets out to tell: a deep sense of rootedness to the earth, understood both as soil and as geography, in other words as landscape. In this context, the different meanings of "earth" tend to coincide, thanks to the ancient Greek tradition of wine, sacred to gods and philosophers, which defines the character of these places and is the fruit of both cultivation and culture.

The brand home of the old Metaxa winery suggests a recognisable image of "Greekness". Not the Doric image of clear Pentelic marbles, but the Homeric one of rough stone walls, akin to the harsh Greekness sung by Yannis Ritsos¹ in 1954:

This land is as hard as silence,
It holds its fiery flagstones to its bosom,
It clasps its orphaned vines and olives in the light,
It clenches its teeth. There is no water. Only light.

The stone walls of the Liknon, like the hybrid nature of the intervention – part building, part landscaping – invite the visitor to compare this contemporary architecture to an archaeological ruin from the archaic period, pervaded by a "native aura of the Orient", as Emilio Cecchi² observed about the ancient Mycenaean boulders. An atmosphere that is even more perceptible here as a result of the Ionian influence. In particular, the volume of the tasting room, composed of two overlapping levels and intersected by a shadow that obscures its entrance, evokes an ancient atmosphere, similar to that of a stronghold or a tumulus, recalling legends of battles and bloodshed. On the other hand, the dry-stone walls that retain and level the slope evoke the domestic world of rural labour and its daily toil. The heroic and peasant dimensions thus coexist in the same stones.

Due to its ability to reinterpret the historical features of Hellenic architecture and its respect for the settlement principles of the site, as well as for the use of a "familiar" language which refers back to the collective memory, the project by K-Studio in Samos can be considered as an heir to the "heretical" tradition of the Modern Movement – well-established in both Greece and Italy before the World War³ – which identifies spontaneous architecture as a source of renewal. In Greece, this tradition has Dimitris Pikionis and Aris Konstantinidis, as well as Dimitris and Suzana Antonakakis among its major exponents.

The reference to an archaic, rural, yet fortified architecture, the simplicity of spaces reduced to the bare essentials and the fusion of the natural and built elements bring to mind certain works by Marco Zanuso, in particular Casa Arzale (1962-1964) in Sardinia. This underlines the presence of a Mediterranean spirit that continues to echo from one side of *Mare Nostrum* to the other. However, Liknon is more specifically rooted in the island of Samos. The close connection to the earth that the building ex-

Tuttavia, le radici del Liknon affondano anche più specificamente nella terra di Samo. La stretta relazione con il suolo che l'edificio esprime nell'assecondare le linee dei coltivi terrazzati, nel cavare spazi ipogei o nel tagliare passaggi nella pietra, ha qui una nobile ascendenza: l'acquedotto sotterraneo realizzato da Eupalino di Megara nel VI secolo a.C., un tunnel di 2,5 chilometri che doveva collegare la città di Pythagorion al monte Kastro per l'approvvigionamento delle risorse idriche. Sebbene opera di ingegneria, funzionale a uno scopo meramente pratico, l'acquedotto è sempre stato ascritto dagli abitanti alla categoria degli spazi sacri. Nel suo libro dedicato alle isole greche, Lawrence Durrell⁴ racconta che camminando a stento nel lungo canale sotterraneo, scopri a metà percorso un piccolo spazio votivo rischiarato dalla luce di una lampada a olio. All'incontro con la fiamma, accesa forse da qualche zelante sacrestano calatosi nelle viscere della terra, non poté che provare meraviglia per quell'atto di estrema devozione. Scendere nella terra è un atto simbolico che la civiltà mediterranea ha celebrato sotto varie forme, anche e soprattutto mediante l'architettura. Un tempo sacra al pari del cielo, grembo dal quale tutto nasce e al quale tutto ritorna, la terra è custode di conoscenza, di saperi misterici, di verità occulte. Nell'Ade erano collocate le sorgenti Lete e Mnemosyne, principi di oblio e di memoria accessibili solo agli assetati di verità, quali furono Ulisse, Enea, poi Dante, lo stesso Gesù Cristo. È la memoria, per gli antichi, la verità del mondo, l'essenza ultima delle cose, l'anima che il fiume del tempo rifiuta trascinandolo via il resto⁵. Incidere il suolo per abitarlo dovrebbe rappresentare una scelta fondativa consapevole dei valori culturali e dei significati simbolici connessi: non un'operazione di falsa misura, che spesso tradisce, proprio attraverso l'occultamento, un esibito desiderio di violazione della sacralità degli Inferi. Al Louvre è conservata una statua acefala di Era proveniente da Samo. Sopra il chitone la figura indossa un fine *himation*, forse un velo, che appena sollevato sulla vita all'altezza dell'ombelico, getta sul busto un'ombra più scura, più plastica di quelle lievi, oblique e morbide che increspano il resto del tessuto e che tanto ricordano le linee dei coltivi terrazzati presenti sull'isola. L'eleganza del panno che scopre l'*omphalos* e dell'ombra che lo cela può essere letta come un invito a lasciare la superficie, ma anche un'indicazione di metodo per 'stare' dentro la terra che gli architetti del Liknon hanno saputo cogliere.

presses in following the lines of the terraced cultivations, in excavating underground spaces or cutting passages into the stone, descends from a noble lineage: the underground aqueduct built by Eupalinos of Megara in the 6th century B.C. This tunnel, which is 2.5 kilometres long, was designed to bring water to the city of Pythagoreio from the nearby mount Kastro. Although a work of engineering serving a practical purpose, the tunnel has always been considered by the inhabitants as a sacred space. In his book devoted to the Greek Islands, Lawrence Durrell⁴ narrates how, while laboriously trudging along a vast underground tunnel, he came across a small votive space halfway along the way, illuminated by the flickering light of an oil lamp. Standing in front of that flame, probably lit by some devout sexton who had descended into the depths of the earth, he could not help but be awed by a gesture of such profound devotion.

Entering into the earth is a symbolic act that Mediterranean civilisation has celebrated in various forms, and especially through architecture. Once as sacred as the heavens, womb from which everything was born and to which all returns, the earth is the guardian of knowledge, of mystic wisdom, of hidden truths. Greek mythology places in Hades the rivers Lethe and Mnemosyne, symbolic sources of oblivion and memory, accessible to those thirsty for the truth, such as Ulysses, Aeneas, Dante or Jesus Christ. Memory, for the ancient Greeks, was the truth of the world, the ultimate essence of things, the soul which the river of time refuses while carrying away everything else⁵.

Excavating the soil to inhabit it should be a conscious choice, in terms of the cultural values and symbolic meanings it implies: not a false measure which, through concealment, often reveals an obvious desire to defile the sacredness of the Underworld.

There is an acephalous statue of Hera at the Louvre which comes from Samos. The figure wears a *himation* draped over the chiton, or perhaps a veil, subtly lifted at the waist near the navel, casting a deeper, more sculptural shadow on the torso, contrasting with the soft, oblique folds that ripple across the rest of the fabric, reminiscent of the lines of the island's terraced fields. The graceful way the fabric reveals the *omphalos*, while the shadow conceals it, can be seen as both an invitation to look beyond the surface and a guide to "dwelling" within the earth a concept the architects of Liknon were skilfully able to grasp.

Translation by Luis Gatt

¹ Versi tratti da *Grecità* (1954), di cui è pubblicato un frammento in N. Crocetti (a cura di), *Le più belle poesie di Ghiannis Ritsos*, Crocetti Editore-Feltrinelli, Milano 2024, p. 22-23.

² E. Cecchi, *Viaggio in Grecia. Et in Arcadia ego*, Tarka, Mulazzo 2022, p. 71.

³ Durante la quarta edizione del CIAM di Atene, nel 1933, più voci per parte greca rivendicano l'autonomia culturale della neonata Grecia moderna che può contare su di un cospicuo e antico catalogo di esempi di architettura vernacolare spontaneamente razionalista, indenne dal vituperato accademismo dello stile post-rinascimentale. Nel discorso tenuto da Anastasios Orlandos, Preside della Scuola di Architettura di Atene, il riferimento è esplicito: «When you visit our smiling islands of the Aegean [...] this white visions that float between sea and sky; I am sure you will be surprised not only by the perfect simplicity and rationality of their layout, the purity of the contour of the ancient houses of Delos, but also by the gripping spectacle of the houses of the islands around Delos with their austere geometrical volumes [...] you will discern in these humble houses the combinations the outlines, projections and depressions of volumes, successful relations that a contemporary architect would have wished to have used in his work». Si veda A. Tzonis, A. P. Rodi, *Greece*, Reaktion Books, Londra 2013, p. 114.

⁴ L. Durrell, *The Greek Islands*, Faber, Croydon 2021, p. 187.

⁵ Si cita qui il dialogo fra Socrate e Fedro in Paul Valéry, *Eupalino o l'architetto*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1997, p. 12.

«Socrate: Guardati intorno; ascolta.

Fedro: Non odo nulla e scorgo ben poco.

Socrate: Perché forse non sei morto abbastanza. Qui siamo sul limite del nostro regno e davanti a te scorre un fiume.

Fedro: L'Ilisso!

Socrate: È il fiume del tempo: rifiuta soltanto le anime, su quella riva, e trascina il resto senza fatica».

¹ Verses taken from *Romiosini* (1954), of which an excerpt has been published in Italian in N. Crocetti (ed.), *Le più belle poesie di Ghiannis Ritsos*, Crocetti Editore-Feltrinelli, Milan 2024, p. 22-23.

² E. Cecchi, *Viaggio in Grecia. Et in Arcadia ego*, Tarka, Mulazzo 2022, p. 71.

³ During the fourth CIAM conference, held in Athens in 1933, several Greek voices asserted the cultural autonomy of a young modern Greece, which could boast a rich and ancient heritage of examples of spontaneously rationalist vernacular architecture, untainted by the widely criticised academicism of the post-Renaissance style. In his speech at the conference by Anastasios Orlandos, Dean of the Athens School of Architecture, the reference is made explicit: "When you visit our smiling islands of the Aegean [...] these white visions that float between sea and sky; I am sure you will be surprised not only by the perfect simplicity and rationality of their layout, the purity of the contour of the ancient houses of Delos, but also by the gripping spectacle of the houses of the islands around Delos with their austere geometrical volumes [...] you will discern in these humble houses the combinations, the outlines, projections and depressions of volumes, successful relations that a contemporary architect would have wished to have used in his work". See A. Tzonis, A. P. Rodi, *Greece*, Reaktion Books, London 2013, p. 114.

⁴ L. Durrell, *The Greek Islands*, Faber, Croydon 2021, p. 187.

⁵ This is in reference to the dialogue between Socrates and Phaedrus in Paul Valéry, *Eupalino o l'architetto*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1997, p. 12.

«Socrates: Look around you; listen.

Phaedrus: I hear nothing and see very little.

Socrates: Perhaps because you are not dead enough. Here we stand on the edge of our realm and before you flows a river.

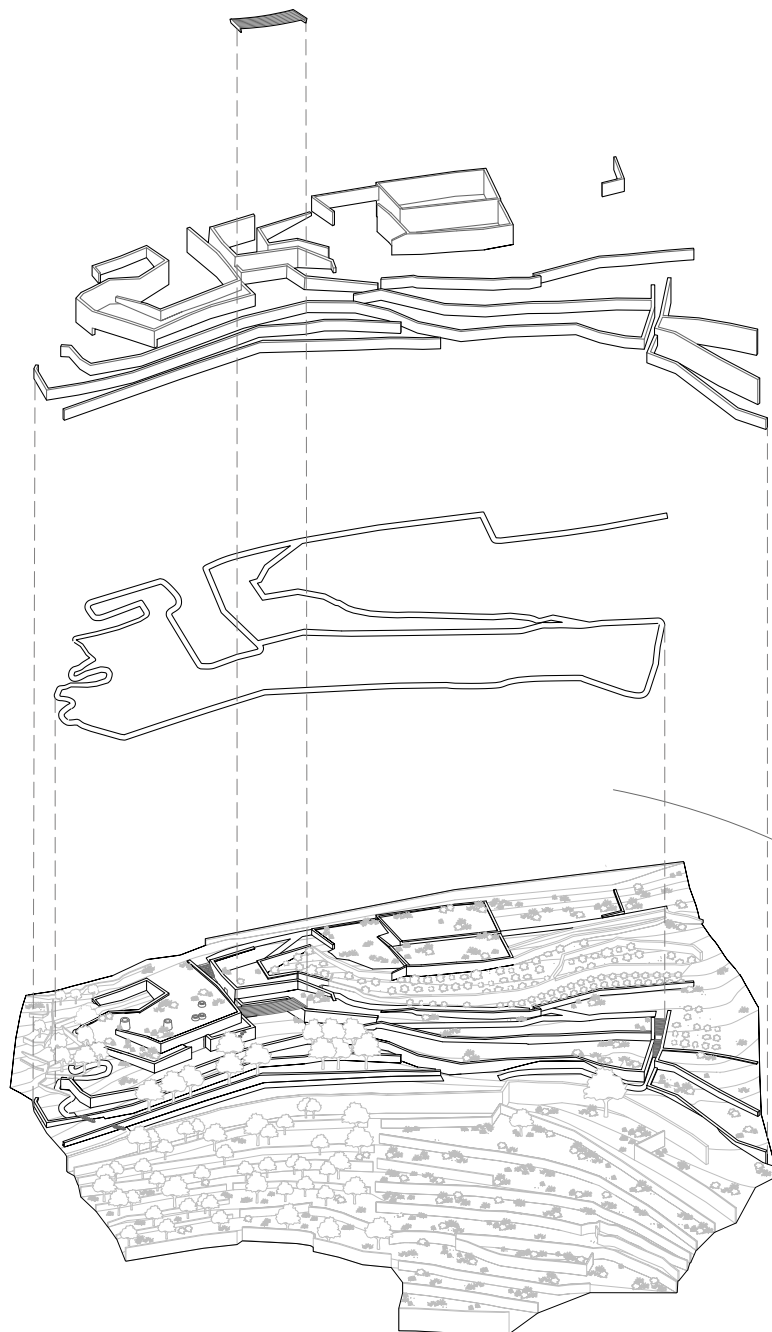
Phaedrus: The Ilisos!

Socrates: It is the river of time: it rejects souls only, leaving them on that shore, and carries the rest effortlessly».





K-STUDIO (Dimitris Karampatakis, Christos Spetseris, Stavros Kotsikas, Marina Leventaki, Achilleas Pliakos, Argyris Mavronikolas, Arianna Mechili, Dimitris Eleftheriadis, Myrsini Ziogou, Christina Charistou, Konstantinos Stergiopoulos, Natassa Kallou, Thalia Sachinidi, Antonis Tzortzis)
Project Manager: CONJEKT
Rilievo: Georgoudis Michalis, Palaiokastritis Yannis
Consulenza urbanistica: Palaiokastritis Yannis
Consulenza strutturale: Elliniki Meletitiki - Aggelos Ladas
Progetto di paesaggio: FYTRON landscape - Petsangourakis Michalis
Realizzazione: 2022
Fotografie: Nikos Daniilidis, Claus Brechenmacher & Reiner Baumann (BREBA)











p. 48
Héra de Samos, 570-560 a.C.
© 2009 Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn/Anne Chauvet
<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010279000>

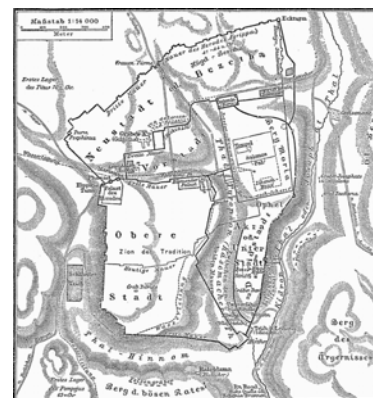
p. 49
Vista del paese di Vourliotes e i terrazzamenti del Liknon
foto © Claus Brechenmacher & Reiner Baumann
pp. 52-53
Foto aerea © Nikos Daniilidis
ed esploso assometrico

pp. 54-55
La successione dei muri a secco formanti i terrazzamenti
foto © Claus Brechenmacher & Reiner Baumann
pp. 56-57
La corte ipogea
La scalinata che attraversa i terrazzamenti vista dall'alto
foto © Claus Brechenmacher & Reiner Baumann
pp. 58-59
La scalinata che attraversa i terrazzamenti vista dal basso
La sala di degustazione affacciata verso il mare e la costa turca
foto © Claus Brechenmacher & Reiner Baumann





Studio Tortelli Frassoni Architetti Associati is conducting the design of the exhibition spaces of the Terra Sancta Museum, which is located in the heart of Jerusalem. This project invites the visitor to a journey through history in one of the most emblematic crossroads of the city. Beginning with the exploration of the foundations of the Convent of the Flagellation, which houses the museum, the itinerary develops like a symbolic pilgrimage among the archaeological findings made by the Franciscans in the holy places, from Nazareth to the Holy Sepulchre.



Giovanni Tortelli, Roberto Frassoni

Terra Sancta Museum, Gerusalemme, Israele
Terra Sancta Museum, Jerusalem, Israel

Mattia Gennari

Or sappi, che la tua profezia si è giunta, che tu sarai diserta e distrutta: ma ella è ben così, che ora è tutta desolata, che da tre volte in su è stata disfatta, che non c'è niente dell'antico lavoro, se non Porta Aurea, dove Cristo entrò la Domenica dello Ulivo, e ancora una volta in Monte Sion, dove sta il luogo dei frati minori [...] Dentro alle case di Gerusalem, tutte son volte senza niuno legname; et così erano fatte tutte le piazze e le strade di Ierusalem [...] e ancora ce ne sono delle strade così di sopra coperte di volte, dove si vendono le cose da vivere e l'altre si è dove si vendono i drappi. Ierusalem si è fatta in terzo, come uno scudo, posta in tre colli, come monte Sion a mezzo giorno, al ponente sta monte Moria [...] e dalla tramontana gli sta un piccolo colle: da levante gli sta la valle di Giosafat: d'intorno ella non gira un miglio, ed è senza mura e senza porte, altro che Porta Aurea e l'muro del tempio di Salomone che gli sta dallato [...] Ierusalem sta in grande altura, che, da ogni parte che tu vai, ti conviene salire [...] Ierusalem si è bassa, in una valle tra Monte Oliveto e Monte Sion [...] Ierusalem si pende verso levante ed è senza fonti d'acqua, altro che quella che viene d'Ebron¹.

Dietro alla decadenza che si manifesta ai suoi occhi al momento del suo arrivo a Gerusalemme nel 1345, il pellegrino Fra Niccolò da Poggibonsi rileva, riportandolo nella sua fortunata testimonianza de *Il libro d'Oltremare*, le tre increspature morfologiche sulle quali sussultano, tra le arse escrescenze rocciose che dirompono dal suolo, le mura, le case e quel che resta di quell'«antico lavoro» della Città Santa: l'altura a mezzaluna del Sion con la convessità orientata a sud-ovest quale naturale presidio d'angolo, le colline del nord con il rialzo nord occidentale del

Now know that your prophecy has come to pass: you will be deserted and destroyed. But it is indeed so, that now it is entirely desolate, having been laid waste more than three times. There is nothing left of the old works except the Golden Gate, where Christ entered on Palm Sunday, and once more on Mount Zion, where the place of the Friars Minor stands [...] Inside the houses of Jerusalem, they are all vaulted without timber; and so were all the squares and streets of Jerusalem [...] Even now, there are streets covered with vaults above, where goods and food are sold, and others where fabrics are traded. Jerusalem is divided into three parts, like a shield, set on three hills: Mount Zion to the south, Mount Moriah to the west [...] and to the north a small hill. To the east lies the Valley of Jehoshaphat, the city not extending a mile around it, and it is without walls or gates, except for the Golden Gate and the wall of Solomon's Temple next to it [...] Jerusalem stands on a great height, so that from every direction you must climb to reach it [...] Jerusalem lies low, in a valley between Mount Olivet and Mount Zion [...] Jerusalem descends toward the east and has no water sources except for that which comes from Hebron¹.

Behind the decadence that became apparent to his eyes upon his arrival in Jerusalem in 1345, Fra Niccolò da Poggibonsi noted in his precious account of his pilgrimage, *Il libro d'Oltremare* (*The Book of Outremer*), three morphological ripples on which, among the arid rocky outcrops that emerge from the ground, rise the walls, houses and what remains of the “ancient fabric” of the holy city: the half-moon-shaped elevation of Mount Zion, with its convex side facing south-west as a natural bulwark, the northern hills with Golgotha rising to the northwestern and, to the east, the peninsula of the



Golgota e ad est la penisola dell'antica Città di David, appendice meridionale del Monte Moria con l'acme del Tempio. Fuori le mura, sotto quest'ultimo, versanti aspri precipitano nella Valle di Iosafat, che, secondo le piogge, ospita il Cedron, per poi risalire più lentamente sui fianchi del Monte degli Ulivi; gli ultimi fiati del mediterraneo sulla sua conca orientale prima che questa sconfini, oltre l'avoro meridiano idrografico del Giordano e del Mar Morto, nelle sabbie dei deserti asiatici.

Ancora prima, nel 1283, racconta dettagliatamente nella sua *Descriptiones Terrae Sanctae*² il francescano Bucardo, di come, tra queste alture, la valle orientale diramasse in quella della Hinnom sia costeggiando a sud l'ansa del Sion fino a risalire verso nord oltre la prominenza su cui si alza la Torre di David, quale coordinata ideale di mezzera del perimetro urbano occidentale, sia in quella del Tyropeion, che invece si insinua longitudinalmente dentro la città tra lo stesso Sion e la penisola meridionale del Moria per rispaccarsi trasversalmente da est sotto al Tempio fino ad ovest al forte di David. Crepe nella terra, naturali lungo cardo e reciso decumano, già a quel tempo in parte riempite dagli sviluppi della città bassa ed oggi di più difficile lettura, alla cui intersezione domina la grande spianata innalzata livellando le creste del Moria. Oltre le montagne che la circondano, Bucardo fiduciosamente elenca le leghe che separano Gerusalemme a nord da Aciri (36), Sebastia (16), Sichen (13), Nazareth (27), a nord-ovest Giaffa (13), a est Jerico (7), a sud Betlemme (2), Tekoa (4), Hebron (8). Ovvero solo alcuni dei punti fra i tanti che il frate segnala per ogni quadrante, nella trattazione di un ideale reticolo col quale spartisce la Terra Santa per i pellegrini, trovando in Gerusalemme l'eccezione letteraria al sistema delle sue *divisio, climax* del viaggio devozionale e baricentro geografico delle esplorazioni: generalmente dagli approdi settentrionale di Aciri, sotto al Libano, o centrale di Giaffa, fino agli estremi traguardi meridionali dell'alta Arabia, della punta profonda del Sinai, del delta del Nilo.

Celebre illustrazione di queste trame, è la mappa della Terra Santa che il cartografo Pietro Vesconte elabora per il prezioso manoscritto con il quale il colto ed esperto d'Oriente Marin Sanudo il Vecchio, patrizio veneziano, intende proporre ai potenti d'occidente la riconquista. Una ruvida flora, un torrente incostante, le asperità della terra mistificati in alberi, in un corso, nel fondo levigato della pergamena, i poli di un sopra e di un sotto, gli aghi dell'allegoria nella mappa di dettaglio con la quale Vesconte rappresenta, rovesciandola, Gerusalemme: in basso l'accesso concesso dall'Hinnom sotto la Torre di David rivolta a chi giunge dal Mediterraneo, in alto si sale al Monte degli Ulivi quale metaforico Eden da cui è sceso per una strada Gesù al suo ingresso in città la domenica delle palme, a metà è spartiacque il Cedron, la valle del giudizio dove aspetta chi spera di salire. Una topografia dell'arte dove un geografo risignifica la sua scienza. Intorno a quella strada, a distanza di anni, continuano a riemergere da queste memorie, non senza il fascino nebbioso di una loro certa oralità, una serie di toponimi:

Da questa parte [ad oriente], più in là, verso nord [...] [la città] ebbe e ha un'altra porta [oltre a quella Aurea] per la quale si entra, quando si viene dalla valle di Giosafat e dal Monte Uliveto [...] Tra queste due porte [la Porta di David e la Porta Giudiziaria non più visibile] [...] si trovavano il Monte Calvario e il sepolcro di nostro Signore [...] Quindi, entrando per la Porta della Valle e continuando un poco nella città [...] si incontra la piscina probatica [...] La vicino si incontra la seconda piscina, che veniva chiamata Interna. [...] Dopo questi luoghi si continua diritto lungo la predetta strada [...] e si trova la residenza di Pilato che sta dalla parte opposta rispetto al tempio [...] In quella

ancient City of David, southern appendage of Mount Moriah with the Temple at its summit. Outside the walls, below the latter, the steep slopes descend into the Valley of Jehoshaphat where, depending on the rainfall, the Kidron river flows. The slopes then rise more gently to Mount Olivet. The last breaths of the Mediterranean reach its eastern hollow, before opening up, beyond the meagre basin of the River Jordan and the Dead Sea, towards the sands of the Asian deserts.

Earlier yet, in 1283, the Franciscan Burchard of Mount Sion described in great detail in his *Descriptiones Terrae Sanctae*², or "Description of the Holy Land" how, between these heights, the eastern valley branched off into the valley of Hinnom, flanking Mount Zion to the south and then rising to the north beyond the ridge on which the Tower of David stands at the midpoint of the western urban perimeter. The ravine of the Tyropeion, instead, ran longitudinally inside the city, between Mount Zion and the southern peninsula of Mount Moriah, and then split transversally from east to west below the Temple, to reach the Fortress of David. The natural fissures in the earth along the broken cardo and decumanus, already partly filled by the developments of the lower city and now more difficult to decipher, meet at the great esplanade, created by levelling the ridges of Mount Moriah. Beyond the surrounding mountains, Burchard confidently lists the distances in leagues separating Jerusalem from Acre, to the north (36), Sebastia (16), Shechem (13), Nazareth (27), Jaffa, to the north-west (13), Jericho, to the east (7), Bethlehem, to the south (2), Tekoa (4) and Hebron (8). These are only a few of the many places indicated by the friar in each quadrant, in his attempt to draw ideal grid with which to divide the Holy Land for the benefit of pilgrims. Jerusalem, however, represents an exception to this system of *divisio*, since it represents the *climax* of the devotional journey, as well as the geographic fulcrum of the explorations, which usually begin from the northern port of Acre, below Lebanon, or the central port of Jaffa, and continue on to the southern limits of Upper Arabia, to the far reaches of the Sinai and the Nile delta.

A famous illustration of this is the map of the Holy Land by the cartographer Pietro Vesconti, which he drafted for the precious manuscript with which Marin Sanudo the Elder, a learned Venetian patrician and expert on the East, sought to persuade Western powers to launch a reconquest. A wild flora, an irregular stream, the roughness of the terrain transfigured into trees, into a watercourse, into the smooth bottom of the parchment. An above and an below, thin threads of allegory in the detailed map through which Vesconte represents Jerusalem, inverting it: below is the access for those arriving from the Mediterranean, through the Valley of Hinnom under the Tower of David, above is Mount Olivet as a metaphorical Eden from which descends the road that Jesus took to enter the city on Palm Sunday, in the middle is Kidron, the valley of judgement where those hoping to ascend await. An artist's topography through which a geographer resignifies his science. Even at a distance of many years, a series of place names continue to emerge from these memories, shrouded in the nuanced charm of a certain orality:

On this side [to the east], further to the north [the city] once had and still has another gate [in addition to the Golden Gate], through which one enters when coming from the Valley of Jehoshaphat and from Mount Olivet. Between these two gates [the Gate of David and the Judicial Gate, which is no longer visible], lay Mount Calvary and our Lord's sepulchre [...] Then, entering through the Valley Gate and proceeding into the city [...] one reaches the Pool of Bethesda [...] Near it there is a second pool, known as the Inner Pool [...] Having passed these places, continuing straight along the said road, one reaches Pilate's residence, which is located across from the temple [...] In that house where [Jesus] was flagellated and mocked [...] and finally sentenced [...] to death [...] Near the temple, on

casa [...] [Gesù] fu flagellato e schernito [...] e alla fine, fu condannato a morte [...] Verso il tempio, sul lato opposto alla casa di Anna [nominata vicino alla casa di Pilato] [...] si trovava il Palazzo di Erode [...] [Erode non pare visse in questi vicoli, vi aveva però fortificato la struttura militare dell'Antonia]. A sinistra della casa del predetto ricco [riferisce alla parabola del ricco epulone], nei paraggi, si dice che vi sia stata la meravigliosa e stupenda Torre Antonia³.

Sulla scia delle indicazioni di Sanudo, a sua volta di Bucardo, un altro francescano continua a ridisporre nomi nei vicoli vorticosi di una prima città d'Oriente: una serie di case annodano la Via Dolorosa, ovvero la strada che ha percorso Gesù fino alla sua crocifissione sul Golgota.

Seconda stazione della Via Crucis per giungere al Calvario, fra i resti della Fortezza Antonia armata da Erode, la cui corte centrale è riecheggiata dal vuoto del foro che Adriano aveva voluto per la sua Aelia Capitolina nella ricostruzione della città a nord del Tempio dopo la distruzione di Tito ed ereditato come il Litostroto sotto il pretorio di Pilato, sopra le vasche della piscina interna contro la natura carsica del sottosuolo di Gerusalemme, sotto le volte del Convento della Flagellazione mentre d'intorno volteggiano arabeschi dei mamelucchi, il Terra Sancta Museum rivolge una lente verso le sue fondamenta, alla geologia della sua storia, ai riti e ai calpestii, di e per questo punto.

Dal portico innestato sulla Via e passante per la corte tra la Chiesa della Flagellazione e quella della Condanna, si accede all'accoglienza che spartisce le due sezioni del Museo. La prima, quella multimediale, è sotto le volte ottocentesche poggiati direttamente sui carsismi del sottosuolo ed espone, nuda, sé stessa: un grande diaframma di pietra sotto la cui ampia ombra emergono chiare le sovrapposizioni erodiane, adrianee, richiamate dai reperti sospesi, con scure stalagmiti metalliche, sulle loro medesime rocce d'origine. Sono ere sedimentate nell'aria. La seconda, quella archeologica, si dirama nuovamente nei labirinti viscerali più interni, dove il museo torna a chiarire il suo rapporto con la città in un'irripetibile radiografia al tempo: nella preziosità dell'acqua di risalita sotto passerelle sospese su antiche cisterne, negli improvvisi pertugi tra possenti murature custodi di ritrovamenti georgiani e crociati, nella luce filtrata di una corte nascosta da cui respirano grandi arcature ogivali e le bifore del trecentesco palazzetto mameluco. È in questi reconditi, che trovano spazio il deposito a vista e il laboratorio, mostrando, oltre la storia dei singoli materiali e delle stanze recuperate, la missione archeologica dei frati francescani, dello *Studium Biblicum*, che hanno ripercorso i cammini sulle indicazioni bibliche, sui testi di viaggio ed espongono le preziose testimonianze delle proprie indagini negli scavi aperti a Gerusalemme, nei suoi dintorni, nei luoghi santi. Nell'aula più estesa e meno generosa architettonicamente del complesso conventuale, risignifica l'età e la geografia dei ritrovamenti allestiti, la loro disposizione secondo i luoghi dei momenti principali della vita di Gesù: profonde nicchie in successione strutturano lo spazio orientando nel tempo, con la provenienza dei reperti, gli eventi del profeta. Nazareth, Betlemme, Cana, Monte Tabor, fino al Getsemani e al Santo Sepolcro, città e miracoli dilatano negli slarghi a loro dedicati una stretta navata, trasponendo, dalla nascita alla morte, la vita di un uomo ed il suo pellegrinaggio.

Fra lo scavo di ambienti ipogei, il recupero di murature antiche, la vestizione di sezioni più modeste, la coerenza dell'intervento è affidata alla manifestazione superficiale, organica e cangiante, di un preciso rivestimento epidermico disegnato con nuovi concetti sbizzati di pietra dorata e pannelli metallici marrone scuro. Esso attecchisce in stretti filari fra gli affioramenti rocciosi del

the opposite side of Anna's house [which has been mentioned as being near Pilate's residence], stood Herod's Palace [Herod is not believed to have lived there, having reinforced the Antonia Fortress]. It is said that the magnificent and remarkable Antonia Tower once stood not far from the house of the rich man [from the parable of the rich man and Lazarus]³.

Continuing in the footsteps of Sanudo, who in turn followed Burchard, another Franciscan, Fra Giovanni di Fedanzola, rearranges the names in the whirling alleys of the first among eastern cities: a series of houses strung along the Via Dolorosa, the road that Jesus walked to his crucifixion on Golgotha.

This is the second station of the Way of the Cross towards Calvary, among the remains of the Antonia Fortress armed by Herod, whose central courtyard echoes in the emptiness of the forum designed by Hadrian for his Aelia Capitolina, built north of the Temple after its destruction by Titus, and then inherited as Lithostroto under Pilate's Praetorium, above the basins of the inner pool, defying the karstic nature of Jerusalem's subsoil. Under the vaults of the Convent of the Flagellation, amidst the mamluk arabesques, the Terra Sancta Museum focuses its attention on the foundations, exploring the geology of its history, the rituals and the stages that converge there. From the portico that connects with the Via and crosses the courtyard between the Church of the Flagellation and the Church of the Condemnation, the visitor enters the reception area, which separates the two sections of the Museum. The first is the multimedia section, which unfolds under the 19th century vaults that rest directly on the karstic formations of the subsoil, and is displayed with simplicity: a vast stone diaphragm, under whose shadow the Herodian and Hadrianic layers emerge. These historical strata, echoed by the exhibits suspended like dark metallic stalagmites on the original rocks, seem to linger in mid-air. The second, archaeological section, branches into the labyrinthine recesses of the structure, where the museum spells out its relationship to the city through a unique radiography of time: in the exquisite rising of water under footbridges suspended over ancient cisterns, the sudden gaps between mighty walls that guard Georgian and Crusader finds, or in the filtered light of a hidden courtyard of the 14th century Mameluke palace with its great pointed arches and mullioned windows. These secluded spaces house the open storage room and laboratory, which reveal not only the history of the materials and rooms recovered, but also the archaeological mission of the Franciscan friars of the *Studium Biblicum*, who, following biblical indications and travel accounts, have explored the sacred paths and now exhibit the precious evidence resulting from their investigations in excavations conducted in and around Jerusalem and in the holy places. In the largest, yet architecturally least interesting room of the convent, meaning is ascribed to the time and geography of the exhibits, organised according to the locations related to key moments in the life of Jesus. The space is arranged through a sequence of deep niches which provide visitors with a temporal compass by linking events in the prophet's life to the provenance of the exhibits. Nazareth, Betlehem, Canaan, Mount Tabor, Gethsemane and the Holy Sepulchre: cities and miracles unfold in the spaces dedicated to them along a narrow aisle, relating, from birth to death, the life of a man and his pilgrimage.

Between the excavation of underground spaces, the recovery of ancient masonry and the arrangement of simpler sections, the coherence of the intervention is expressed through an organic and shifting surface, characterised by a specific cladding made of rough-hewn ashlar of pietra dorata and dark brown metal panels. It is rooted in narrow rows between the rocky outcrops of the ground, branches out into slender canopies and rises, with the use of iron, into the supports of display cases and panels. It covers





The Revolution Offices of William Dawkins 23

The site of the Revolution Offices of William Dawkins is a fine example of the work of the architect and interior designer, William Dawkins. The building was designed in the late 18th century and is a fine example of the work of the architect and interior designer, William Dawkins.

William Dawkins was a prominent architect and interior designer of the late 18th century. He was born in London in 1733 and died in 1803. He was a member of the Society of Antiquaries and the Society of Dilettanti. He was also a member of the Royal Academy of Arts. He was a pupil of the architect, Robert Adam.



suolo, si innerva in esili pensiline, risale poi col ferro nei sostegni delle teche e delle didascalie, foderà gli scaffali come gli intradossi dei solai e gli architravi delle porte nascondendo i necessari impianti tecnici, si protrae in mensole e gradini, si ritira davanti alle nude murature originali ed agli intonaci ripristinati, al sole e ai dettagli orientali, fino ad ammantare i ritrovamenti archeologici, come calato su un invisibile costato, nel suo serato scrigno interno.

È una gestualità frattale che si reitera: dalla città all'edificio, spianare escrescenze, colmare avvallamenti, stendere drappi, e dalle carte alle pareti, tracciare appigli, reticoli disponibili a contraddire le geometrie delle fughe e delle viti metalliche per svelare rocce ed intarsiare reperti, rimisurate dunque dietro agli sforzi di antiche maestranze. La costruzione di questo esporre, fra oggetti e mura rinvenuti, punti di altre epoche e d'altri luoghi, trova fondamento nel disegno paziente e premuroso di un'orditura che possa interpolare la loro solitudine, nella speranza che questa unione renda meno doloroso il confronto con l'infinitezza dello spazio e del tempo. La raffinata artigianalità di questa chirurgia operante sulla giuntura delle storie di una precisa coordinata di Gerusalemme è abilmente dosata nella mostra delle sue affascinanti sovrapposte calcificazioni come nelle incisioni di scorci che sconfinano per la Galilea, la Giudea, negli oltre che le testimonianze archeologiche permettono, ricucendo un peculiare senso francescano di un viaggio in questa terra.

La ricca collezione, oltre il valore archeologico dei pezzi, frammenti di santuari, reliquie di preziose scenografie innalzate intorno a grotte, al punto d'incastro di una croce, mostra parimenti, nella sua disposizione, un'escatologia pragmatica e militante e, sottesa ad essa, almeno un principio di un modo per conoscere: leggere, scavare, camminare.

Valicato il transetto distributivo, mosaici bizantini provenienti dal Dominus Fleuit ed una collina di ossuari della necropoli cristiana intorno appunto alla Cappella del Pianto, portano all'interno del museo il paesaggio del Monte degli Ulivi, evocando la sua tomba più meritevole, oltre un invisibile Cedron, ai piedi della sala del Santo Sepolcro, quella di Maria.

Le veglie pasquali si svolgono come da noi; si fa soltanto una cosa in più, qui: i neofiti, una volta battezzati e rivestiti, quando sono usciti dal fonte, vengono condotti insieme al vescovo per prima cosa all'Anastasi. Il vescovo entra dentro i cancelli dell'Anastasi, si canta un inno, poi il vescovo fa una preghiera per loro [...]

[Il vescovo ai battezzanti]: Ma le cose che sono proprie di un mistero più profondo, cioè dello stesso battesimo, non potete sentirle in quanto ancora catecumeni. E perché non pensiate che qualcosa si faccia senza una ragione, una volta battezzati nel nome del Signore [...] dopo la funzione alla chiesa dell'Anastasi, sentirete parlare⁴.

Ataviche guardiane, in poderosi lacerti di capitelli, fusti e base, colonne dell'Anastasi cingono, nella posizione di altare, un fonte battesimale. Ricordata più volte nei dispositivi museografici, Egeria testimonia alle proprie «sorelle» la liturgia itinerante del rito del battesimo al IV secolo d.C. nella basilica costantiniana con il fonte che poi dal Martirium sarà disposto nella Rotonda.

Una discrasia che sovrappone alla morte una nuova vita.

Cavata in un cubo di pietra, un'ombra cruciforme è la sorgente del magnetismo che esercita, da questo punto, l'enigma della verità.

shelves, intradoses and door lintels, concealing the necessary technical installations. It extends into steps, retreats before the bare original masonry and restored plasterwork, the sun and Oriental details, until it envelops the archaeological finds, like a cloak lowered over an invisible skeleton, inside its clamped casket.

It is a fractal gesture that repeats itself from the city to the building, flattening outgrowths, filling hollows and unfurling drapes. From maps to walls, holds are fitted, ready to challenge the geometries of joints and metal fastenings to reveal rocks and decorate findings, reconsidered in the light of the efforts of ancient craftsmen. The construction of this exhibition, among rediscovered objects and walls, fragments of distant times and places, is based on a patient and careful design of a framework capable of interlacing their solitude. The hope is that this connection will attenuate the sense of bewilderment of the visitor in the face of such immensity of space and time. The refined craftsmanship of this surgical splicing together of the stories of a precise location in Jerusalem is skilfully dosed in the exhibition of its fascinating overlapping concretions, as well as in the vistas that extend towards Galilee and Judea, beyond what the archaeological evidence reveals, thus transmitting the peculiar Franciscan sense of travelling in this land.

The abundant collection, beyond the archaeological value of the artefacts, fragments of shrines, relics of precious stage sets erected around caves and the point where a cross is embedded - reveals, in its arrangement, a pragmatic and militant eschatology. Underlying it is at least the embryo of a method of knowledge: reading, excavating, walking.

Having passed the distributive transept, Byzantine mosaics from the Dominus Fleuit and a mound of ossuaries from the Christian necropolis surrounding the Weeping Chapel introduce the landscape of Mount Olivet into the museum. They evoke its most significant tomb, that of Mary, which is located beyond the Kidron, at the foot of the hall dedicated to the Holy Sepulchre, and thus invisible from here.

The Paschal vigils are kept as with us, with this one addition, that the children when they have been baptised and clothed, and when they issue from the font, are led with the bishop first to the Anastasis; the bishop enters the rails of the Anastasis, and one hymn is said, then the bishop says a prayer for them [...] The Bishop to those to be baptised: But the teachings of the deeper mystery, that is, of Baptism itself, you cannot hear, being as yet catechumens. But, lest you should think that anything is done without good reason, these, when you have been baptised in the Name of God, you shall hear in the Anastasis [...] after the dismissal from the church has been made⁴.

Mighty fragments of capitals, shafts and bases, like atavistic guardians, the columns of the Anastasis encircle a baptismal font, positioned as an altar. Frequently referenced in the museum's displays, Egeria recounts to her "sisters" the itinerant liturgy of the rite of baptism in the 4th century A.D., celebrated in Constantine's basilica with the baptismal font that was later moved from the Martyrium to the Rotunda.

A discrepancy that overlays death with new life.

Carved into a stone cube, a cruciform shadow becomes the source of the magnetism that, from this spot, evokes the enigma of truth.

Translation by Luis Gatt

¹ A. Bacchi della Lega (a cura di), *Niccolò da Poggibonsi. Libro d'Oltremare*, Romagnoli, Bologna 1881, pp. 37-42.

² J. R. Bartlett (a cura di), *Burchard of Mount Zion. Descriptio Terrae Sanctae*, Oxford University Press, Oxford 2019.

³ U. Nicolini, R. Nelli, *Giovanni Fedanzola da Perugia. Descriptio Terrae Sanctae*, Franciscan Printing Press, Gerusalemme 2003, pp. 83-85.

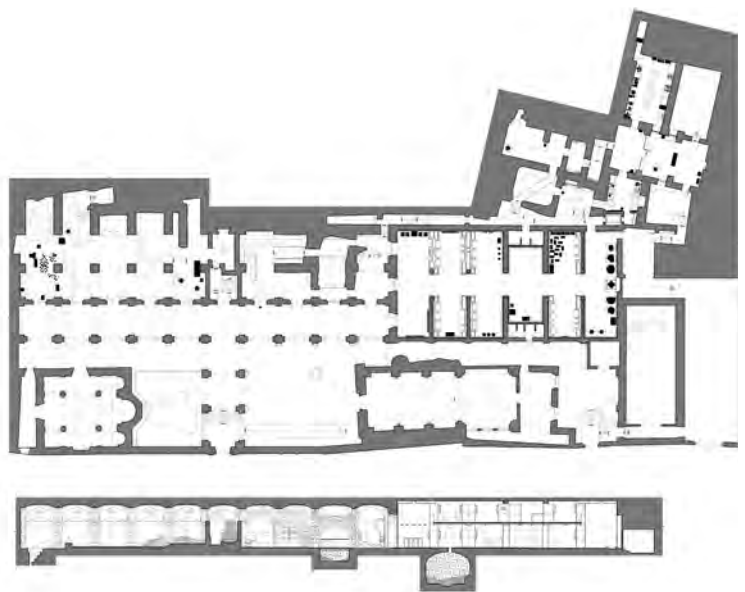
⁴ E. Giannarelli (a cura di), *Egeria. Diario di viaggio*, Paoline, Milano 1992, pp. 249, 268.

¹ A. Bacchi della Lega (ed.), *Niccolò da Poggibonsi, Libro d'Oltremare*, Romagnoli, Bologna 1881, pp. 37-42.

² J. R. Bartlett (ed.), *Burchard of Mount Zion. Descriptio Terrae Sanctae*, Oxford University Press, Oxford 2019.

³ U. Nicolini, R. Nelli, *Giovanni di Fedanzola da Perugia, Descriptio Terrae Sanctae*, Franciscan Printing Press, Jerusalem 2003, pp. 83-85.

⁴ E. Giannarelli (ed.), *Egeria. Diario di viaggio*, Paoline, Milan 1992, pp. 249, 268.



p. 60

Mappa storica biblica di Gerusalemme, la valle del Cedron (in tedesco qui indicata con il nome di Kidron Thal oder Josaphat Thal) si trova ad est delle mura della città Meyers Konversations-Lexikon, 1885

p. 61

Ingresso alla cisterna di epoca ellenistica attraversata da passerella in acciaio e binderi in pietra Mizi Hillu a spacco, foto © Vaclav Sedy

p. 64-65

Le sale ipogee del periodo medievale e crociato con un portale a mitria. Sullo sfondo l'esposizione di frammenti architettonici di edifici erodiani, foto © Vaclav Sedy

p. 67

La roccia naturale, i resti archeologici e la distribuzione dei reperti nello spazio

ottocentesco dedicato al Museo multimediale, foto © Vaclav Sedy

Pianta e sezione del progetto architettonico e museografico

pp. 68-69

Lo spazio introduttivo al percorso del museo con i resti delle strutture della Fortezza Antonia, foto © Vaclav Sedy

L'attraversamento in acciaio e pietra della cisterna romana detta 'degli archi', scoperta durante i lavori di restauro architettonico, foto © Vaclav Sedy

pp. 70-71

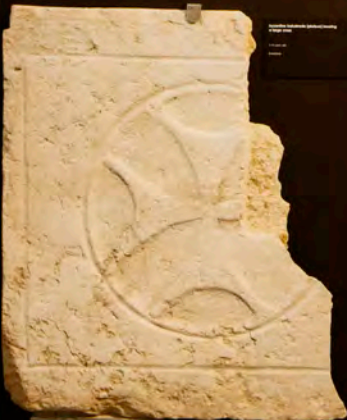
La galleria centrale con la prospettiva sui resti architettonici adrianei reimpiegati nell'anastasis costantiniana. Al centro, il fonte battesimale di IV secolo e una lastra decorativa in pietra e tessere musive, foto © GTRF

Archaeology
in the Holy Places
L'archeologia
nei Luoghi Santi

1

علم الآثار
في الأماكن المقدسة
ארכאולוגי
הבתרים הקדושים

The Franciscan Friars of the Custody of the Holy Land have always diligently cared for the heritage entrusted to them, especially for artifacts gradually discovered during excavations in the Holy Places. In 1902 at St. Saviour's Monastery the first museum was founded to preserve these discoveries. In 1924 with the foundation of the Studium Biblicum Franciscanum the approach developed into systematic archaeology, related researches, publications and Biblical studies. Since 1948 Archaeologists were then called upon to be part of the SBF, and in that capacity contributed to the development of Biblical Archaeology in the Holy Land. The Archaeological Collections of the Terra Sancta Museum showcase their enthusiastic and competent work.





Jerusalem
Dominus Flevit

القدس
كسبتا، الرب

Gerusalemme
Dominus Flevit

ירושלים
בכיית דומיטס פלויט

1. 12a

At he drew near, Jesus saw the city [of Jerusalem] and wept over it, saying: "If this day you only knew what makes for peace, but now it is hidden from your eyes. . . they will not leave one stone upon another within you because you did not recognize the time of your visitation."
John 12: 1-5

The sanctuary of the Dominus Flevit occupies an extensive area on the Mount of Olives, on the slope overlooking the Kidron Valley and the Temple Mount.

The land was a burial place for a long time, from the Caroleanic period (15th-14th cent. BC) up to the Byzantine era (4th cent. AD). A Byzantine monastery was also erected (6th-7th cent. AD) in the same area. The excavations were conducted between 1953 and 1959, on several occasions, by Belarmino Bagatti.

In 1956, the modern church was built on the ruins of the Byzantine church. The Italian architect Antonio Baruzzi conceived it in the shape of a tear to remember the event of Jesus crying over Jerusalem. The building of the society completed the project in the 1990s.





ARCHAEOLOGY IN THE HOLY PLACES

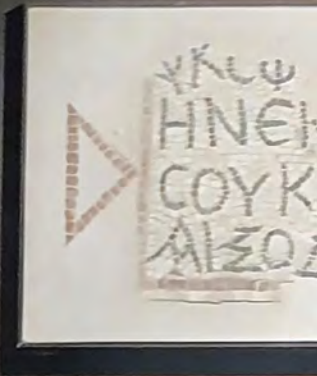
Jerusalem
Basilica Nova

T. 12d

القدس
كنيسة القيامة
ירושלים
בית הכנסת החדשה

The Byzantine Monastery
6th - 7th century AD

Between 1954 and 1959, the Franciscans (Belminio Bogazzi and Giuseppe Lombardi) excavated, studied and published about the Byzantine monastery with its materials. A large number of tools, pottery and glass vessels, roof tiles, together with other objects were found. Daily life in the monastic complex revolved around the coaster, near which there is a wine press. The other rooms were arranged on two floors. To the South are the ruins of the chapel, flanked by a prayer room (oratory) and the chapter hall. The monks' cemetery lies to the West, in front of the chapel. From the oratory there was access to a smaller room with a polygonal plan, perhaps used as a 'sacristy'. Here a very rare wooden stamp for Eucharistic bread was discovered. The liturgical rooms were richly decorated with polychrome mosaic floors, some of which bear dedicatory Greek inscriptions in a very good state of conservation. A third inscription was found in the southern portico, while the walls of the oratory were covered with white plaster; the upper part of the chapel must have been covered with marble joints, of which the living metal clamps were found in the wall; a marble chancel screen, with a bas-relief carving showing deer, marked the passage between the presbytery and the nave.



Committente: Custodia Terrae Sanctae
 Progetto architettonico e museografico:
 GTRF Giovanni Tortelli Roberto Frassoni Architetti Associati
 Direzione Lavori: G. Tortelli con A. Polo, R.S. Pagnoni,
 UT Custodia Terrae Sanctae, E. Soranzo, L. Di Marco, V. Zuppardo
 Direzioni scientifica: Studium Biblicum Franciscanum
 Padre Eugenio Alliata, con D. Massara, G. Allevi, D. Bianchi
 Imprese esecutrici: Expression Engineering, Lamparredo srl
 Cronologia:
 2013-2015 progetto
 2018-2020 primo lotto
 2022-2024 secondo lotto
 2018-2022 costruzione

The Sancaklar mosque in Istanbul disappears into the earth to become part of the landscape in which it stands. Its simple forms foster religious devotion and encourage introspection. The materials of which it is made, together with the play of light and shadow, constitute its only decoration. Its architectural approach offers an alternative to a tradition that has become custom.

Emre Arolat Architecture

Moschea Sancaklar, Istanbul, Turchia Sancaklar Mosque, Istanbul, Turkey

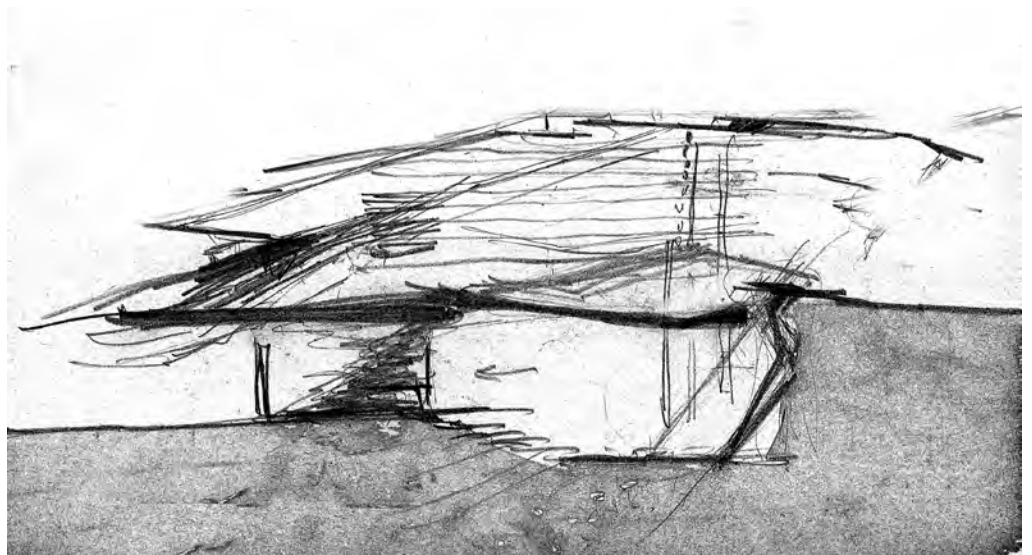
Nicola Delledonne

Questo è un possibile luogo in cui prostrarsi. / È pulito. / È stato costruito con umiltà. / Non si vanta della sua forma, né si inorgoglisce della sua immagine. / Non interferisce con il Creatore e il Suo popolo attraverso la sua magnificenza. / La evita. / Cerca piuttosto l'essenza nascosta dietro la forma. / Sfiora lievemente la terra. / Diventa tutt'uno con la collina e la valle traendo la sua superficie dalla natura. / È come se fosse sempre esistito. / L'interno è semplice come l'esterno. / Non si adorna, né strilla come fanno molti altri. / Come dicevo, è sobrio. / La sua unica decorazione è la luce che bagna il muro della Kiblah. / Nel vedere gli schizzi dell'edificio, un saggio disse: «Voglio pregare qui non appena possibile». / Le sue parole mi resero molto felice. / Spero che i credenti lo saranno altrettanto quando pregheranno in questo luogo, ispirati da un senso di rispetto e meraviglia¹.

Il Corano non dà indicazioni su come gli architetti debbano costruire le moschee. Qualunque spazio pulito e orientato verso La Mecca e il suo santuario noto con il nome di *Kaaba*, può essere considerato un luogo di preghiera. L'opinione del profeta Maometto, secondo cui «un edificio è la più vana delle imprese che possano divorare la ricchezza di un Credente»², non ha impedito che, nel corso dei secoli, venisse a formarsi una prestigiosa tradizione riguardante l'architettura della moschea, differenziata per contesti spaziali e temporali, nonché articolata per configurazioni tipologiche, sistemi costruttivi e apparati decorativi³. Nella penisola anatolica, occupata dall'impero ottomano, si è imposta la moschea a pianta centrale, spesso introdotta da un porticato ed enfatizzata da una grande cupola. Oggi questi ele-

This is any place where you prostrate. / It is clean. / It has been built with the motto of humility. / It neither boasts of its form nor it swell with its own image. / It does not interfere with the Creator and His people with its grandeur. / It avoids that. / It rather seeks the hidden essence behind the form. / It lightly touches upon the earth. / It becomes almost one with both the hill and the valley through its surface borrowed from nature. / It looks as if it had always been there. / The interior is as plain as its exterior. / It does not adorn; neither does it scream like so many others. / Like I said, it is modest. / Its only decoration is the light that washes the Kiblah wall. / A wise man said: «I want to pray here as soon as possible» when he saw the first sketches. / This sincere wish made me so happy. / I hope all believers become happy when they pray in awe here¹.

The Quran gives no indication as to how architects should build mosques. Any clean space oriented toward the holy city of Mecca and its shrine, known as the *Kaaba*, can be considered as a place for prayer. The Prophet Muhammad's belief that "a building is the vainest of undertakings that can consume a believer's wealth"² did not impede the development over the centuries of a prestigious tradition regarding the architecture of mosques, differentiated in terms of spatial and temporal contexts and articulated on the basis of typological configurations, building systems and ornamentation styles³. In the Anatolian peninsula, under the Ottoman empire, the centrally planned mosque became predominant, often including an entrance portico and emphasised by a large domed roof. Today, these architectural elements could only be reintroduced following a questionable process of imitation and



menti architettonici potrebbero essere riproposti solo attraverso un discutibile processo di imitazione e di semplificazione che finirebbe per banalizzare i contenuti di una grande tradizione senza aggiungervi niente di decisivo. A partire da questa consapevolezza, il gruppo di progettazione Emre Arolat Architecture⁴ ha preferito ritrovare nella natura, piuttosto che nella storia, la fonte di ispirazione per il progetto di una nuova moschea che prende il nome di *Sancaklar Camii*⁵. Situata a Istanbul, in una zona che si affaccia sul lago Büyükçekmece, essa è stata ideata e costruita fra il 2011 e il 2013 per ospitare 650 persone, e ha ricevuto diversi premi grazie alla sua concezione innovativa⁶.

L'archetipo costruttivo del recinto, a partire dal quale si sono formati tutti i vari tipi di moschea, viene qui riformulato per lasciare spazio all'archetipo abitativo della grotta. Entrambi possono assumere un significato spirituale: il recinto è il risultato del primo gesto antropico che sottrae alla natura uno spazio generico per conferirgli un carattere sacro; la grotta è invece il primo spazio naturale che ha dato riparo all'uomo, il quale lo ha presto trasformato in un luogo di culto. L'idea della grotta, però, mostra una particolarità: quella di porsi in alternativa alla rappresentazione architettonica del cielo, che nella tradizione costruttiva delle moschee turco-ottomane veniva demandata alla cupola. Infatti, nel suo allontanarsi dalla storia per avvicinarsi alla natura, la moschea Sancaklar stabilisce con la terra un rapporto che produce effetti sul piano funzionale e tecnologico, ma soprattutto spirituale. Sfruttando la pendenza del suolo, essa si incastra nel terreno come se ne facesse effettivamente parte, tanto che essa si configura più come una porzione di paesaggio che non come un edificio vero e proprio. Questa caratteristica fa sì che il nuovo spazio sacro non sia disturbato dal traffico veicolare della strada limitrofa e non ostruisca la vista del paesaggio alle case del quartiere residenziale retrostante. Il tetto verde, inoltre, fornisce un isolamento naturale piuttosto vantaggioso in termini di risparmio energetico.

Ma, al di là di questi aspetti tecnici, il rapporto che la moschea stabilisce con il suolo in pendenza esalta il carattere spirituale della sua concezione architettonica. La percezione che ne ha l'osservatore dalla strada è minima, se si esclude lo svettante minareto la cui presenza segnala uno spazio sacro destinato alla comunità. Questa torre dalla base rettangolare, costruita in pietra di ardesia locale⁷, riporta nella sua parte più alta una decorazione che richiama il fedele alla preghiera⁸. L'area attorno al minareto è occupata dalla corte superiore, che costituisce anche la copertura della sala della preghiera sottostante. In questo spazio a cielo aperto, solo parzialmente pavimentato con pietre di basalto ma per lo più a manto erboso, alcuni muri bassi si estendono in orizzontale e delineano un patio per le funzioni funerarie. Verso ovest, un'ampia gradinata scavata nel terreno e concepita come punto di osservazione sul paesaggio, conduce alla corte inferiore. La discesa dalla zona alta alla zona bassa allude alla ricerca di una dimensione introspettiva ed estende il significato dell'edificio: da spazio religioso a luogo di meditazione. La controcurva della gradinata⁹ crea una propaggine convessa che genera un piacevole contrasto con i muri rettilinei della corte inferiore, e in particolare: verso sud-est, il muro che scherma gli ingressi alla sala della preghiera e alla sala delle abluzioni; verso nord-ovest, i muri che racchiudono la biblioteca.

Nello spazio interno della sala della preghiera, dove uomini e donne pregano allo stesso livello ma in ambienti separati da una grata metallica, tutti gli elementi architettonici concorrono a formare l'immagine della grotta di cui si diceva in precedenza: il soffitto, costituito da strati degradanti di cemento armato, lasciato a vista e trattato con smalto protettivo; il muro della

simplification that would ultimately trivialise the essence of a great tradition without adding anything of significance to it. Based on this understanding, the Emre Arolat Architecture⁴ design group decided to draw inspiration for the project of a new mosque, known as *Sancaklar Camii*⁵, in nature rather than in history. Located in Istanbul, in a site overlooking Büyükçekmece Lake, it was designed and built between 2011 and 2013 to accommodate six hundred and fifty people, and has received numerous awards thanks to its innovative approach⁶.

The building archetype of the enclosure, from which all the various types of mosque derive, is reinterpreted here to make way for the dwelling archetype of the cave. Both can take on a spiritual meaning: the enclosure is the result of the first human gesture to carve a generic space from nature so as to ascribe to it a sacred connotation; the cave, instead, is the first natural space that offered shelter to mankind, who soon transformed it into a place of worship. The idea of the cave, however, has one peculiarity: that of presenting itself as an alternative to the architectural representation of heaven, which in the Turkish-Ottoman mosque-building tradition was entrusted to the dome. In fact, in its distancing itself from history in order to come nearer to nature, the Sancaklar mosque establishes a relationship with the earth that is fruitful in functional and technological, but most of all spiritual terms. Taking advantage of the slope, it fits into the terrain as if it were a part of it, to such an extent that it becomes more like a section of the landscape than an actual building. This feature ensures that the new sacred space is not disturbed by the traffic from the adjacent street, nor does it obstruct the view of the landscape from the houses in the neighbourhood behind it. The green roof, furthermore, provides natural insulation that yields good results in terms of energy savings.

Beyond these technical aspects, the relationship that the mosque establishes with the sloping ground enhances the spiritual character of its architectural design. The visual perception of it from the street is minimal, with the exception of the towering minaret that signals the presence of a sacred space for the use of the community. This rectangular-based tower, built in local slate stone⁷, presents a decoration on its uppermost part that calls the faithful to prayer⁸. The area surrounding the minaret forms an upper courtyard, which is also the roof of the prayer hall below. In this open-air space, partially paved with basalt stones but mostly covered in turf, a series of low walls extend horizontally, determining a courtyard used for funeral services.

To the west, a broad flight of steps, carved into the ground and conceived as viewpoint over the landscape, leads to the lower courtyard. The descent from the upper to the lower section alludes to the pursuit of introspection and further extends the significance of the building: from a religious space to a place of meditation. The counter-curve of the steps⁹ creates a convex extension that offers a pleasing contrast to the straight walls of the lower courtyard, and in particular to the wall that shields the entrances to the prayer and ablution halls, to the south-east, and the walls that enclose the library, to the north-west.

In the inner space of the prayer hall, where men and women pray on the same level but in areas separated by a metal screen, all the architectural elements combine to form the image of the cave previously referred to: the ceiling, consisting of tapered layers of exposed reinforced concrete, treated with protective varnish; the wall of the *Qibla*, made of the same material, which also serves as retaining wall; the tiers of steps, designed for the worshippers, which further shape the terrain; the wall, into which the entrance doors are carved, with its exposed stone, creates a continuity between interior and exterior, highlighting the natural character of the building.

The library – which includes a reading hall, a tea room and a small

Qibla, dello stesso materiale, che svolge anche la funzione di muro di contenimento della terra; il sistema dei gradoni, destinato ai fedeli, che scava ulteriormente il terreno modellandolo; il muro in cui sono tagliate le porte di ingresso che, con la sua pietra a vista, dà un senso di continuità fra interno ed esterno, accentuando il carattere naturale dell'edificio.

La biblioteca – costituita da una sala di lettura, da una sala da tè e da un piccolo patio coperto – si sviluppa fra due muri di pietra: quello rivolto a valle è bucato da rade aperture che consentono una vista sul paesaggio; quello verso la corte interna è interrotto da una struttura fatta di lamelle di legno. La luce entra dai lati corti attraverso grandi vetrate. Il velo d'acqua sul quale la biblioteca sembra magicamente appoggiata aumenta il numero degli elementi naturali che caratterizzano l'edificio e richiama quell'esigenza di purificazione che è parte essenziale della cultura islamica.

Le forme architettoniche della moschea Sancaklar comunicano una sensazione di umiltà – intesa come valore fondante e originale dell'Islam – alla quale corrisponde un'oculata essenzialità sul piano estetico. La decorazione viene demandata all'uso della luce e alla qualità dei materiali: un ulteriore pegno alla 'naturalità' di questo complesso religioso. Quando la luce diretta intercetta la superficie orizzontale dei tetti in cemento armato della sala di preghiera e della biblioteca, genera sotto di essi forti ombre e li fa sembrare quasi sospesi nel vuoto. Diversamente, all'interno della sala di preghiera entra una luce zenitale, soffusa e delicata, attraverso un taglio operato nel terreno della corte superiore e protetto da un lucernario. Questa soluzione, già visibile nei primissimi schizzi concettuali del progetto, produce un effetto suggestivo anche grazie alla struttura del soffitto, che nasconde ai fedeli in preghiera la provenienza della luce: un effetto che evoca la presenza del divino.

Sul muro della *Qibla* compaiono solo gli elementi strettamente necessari al culto, come il *mihrab* (la nicchia che orienta i fedeli nella preghiera) e il *minbar* (il pulpito dal quale l'*imam* si rivolge ai fedeli): il primo è concepito come una rientranza appena marcata da un'ombra; il secondo, come un profondo recesso sopraelevato di alcuni gradini dalla forma semicircolare. Perpendicolare al muro della *Qibla* si sviluppa il muro nero dell'infinito, di vetro dipinto, che dà la sensazione di smaterializzare lo spazio. Su di esso compare la lettera *Waw*, che allude al dio dei musulmani¹⁰. Qui, in una posizione più defilata, è situato il podio per i sermoni che l'*imam* può raggiungere dalla sua abitazione, tramite un corridoio. La moschea Sancaklar è un oggetto misurato e ben inserito nel paesaggio nel quale la componente visibile e quella tattile dell'architettura risultano in perfetto equilibrio. Il sodalizio tra architettura e natura che essa propone può essere l'inizio di una nuova tradizione o, per lo meno, di un nuovo filone sperimentale per questo genere di edificio.

covered courtyard – is enclosed between two stone walls: one which looks out over the landscape below through a series of sparse openings, and another which faces the interior courtyard and is interrupted by a structure made of wooden slats. Light enters from the short sides through large windows. The shallow pool of water on which the library seems to magically float increases the presence of natural elements that characterise the building and also recalls the need for purification that is essential to Islamic culture.

The architectural forms of the Sancaklar mosque transmit a sense of humility – understood as a founding value of Islam – accompanied by a discerning aesthetic simplicity. Ornamentation is entrusted to light and the quality of materials: an additional token of the 'naturalness' of this religious complex. When direct light comes in contact with the horizontal surface of the reinforced concrete roofs of the prayer hall and the library, it generates deep shadows and makes them seem to be almost suspended in a void. In contrast, the inside of the prayer hall is illuminated by a zenithal light, subdued and delicate, which enters through an opening in the ground of the upper courtyard, protected by a skylight. This solution, which appears already in the very early project sketches, creates a suggestive effect also thanks to the structure of the ceiling, which hides from the worshippers the origin of the light: an effect which evokes the presence of the divine.

The *Qibla* wall only includes elements that are strictly necessary to worship, such as the *mihrab* (the niche that orients the faithful during prayer) and the *minbar* (the pulpit from which the *imam* addresses the congregation): the first is conceived as a recess just slightly marked by a shadow, and the second, as a deep recess raised by a few semicircular steps. Perpendicular to the *Qibla* wall is the black wall of infinity, made of painted glass, which gives the impression of dematerialising space. On it appears the letter *Waw*, which evokes the Muslims' God¹⁰. The podium for sermons is located in a more secluded position and can be reached by the *imam* from his living quarters through a corridor.

The Sancaklar is a carefully measured structure, well inserted into the landscape, in which the visible and tactile elements of the architecture are in perfect balance. The fusion between architecture and nature that it proposes may be the beginning of a new tradition or, at least, of a new experimental direction for this type of building.

Translation by Luis Gatt

¹ Il testo *Essence*, scritto dall'architetto Emre Arolat nell'aprile 2013, è concepito come un'iscrizione da apporre all'ingresso della moschea; l'epigrafe di questo articolo ne propone la prima traduzione italiana.

² La frase è citata in K.A.C. Creswell, *L'architettura islamica delle origini*, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 14.

³ Sull'evoluzione di tale tradizione e sui possibili approcci al progetto della moschea nell'Occidente contemporaneo, si veda C. Sansò, *La moschea e l'Occidente. Tipi architettonici e forme urbane*, Accademia University Press, Torino 2021

⁴ Per un approfondimento su questo gruppo di progettazione, si rimanda a: <<https://emrearolat.com>> [maggio 2024].

⁵ L'edificio è stato voluto dalla famiglia Sancaklar.

⁶ Tra i premi più recenti si ricordano: Faith and Form Awards, Sacred Landscape Category, edizione 2019 (progetto vincitore); RIBA International Prize, edizione 2018 (progetto finalista); World Architecture Award 23rd Cycle "Realised", "Mosques", edizione 2016 (progetto vincitore).

⁷ L'ardesia è la pietra con la quale è stata costruita la maggior parte della moschea.

⁸ Si tratta di una calligrafia dell'artista Mehmet Özçay.

⁹ Dietro la parete curva è collocata la consueta scarpiera, daccché i musulmani pregano scalzi.

¹⁰ Un'altra calligrafia dell'artista Mehmet Özçay.

¹ The text *Essence*, written by architect Emre Arolat in April 2013, is conceived as an inscription to be placed at the entrance of the mosque. The epigraph to this article offers a first Italian translation.

² Quoted by K.A.C. Creswell, *L'architettura islamica delle origini*, Il Saggiatore, Milan 1966, p. 14.

³ On the evolution of such tradition and the possible approaches to the mosque design in the contemporary West, see C. Sansò, *La moschea e l'Occidente. Tipi architettonici e forme urbane*, Accademia University Press, Turin 2021.

⁴ For further information on this design group, see: <<https://emrearolat.com>> [May 2024].

⁵ The building was commissioned by the Sancaklar family.

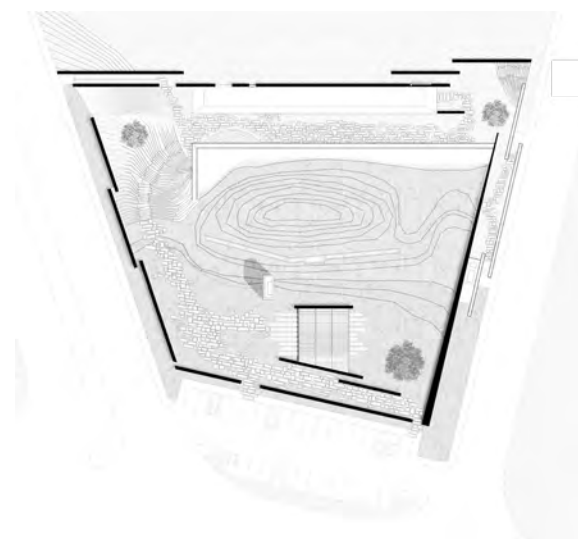
⁶ Among the most recent awards it is worth mentioning: Faith and Form Awards, Sacred Landscape Category, 2019 edition (winning project); RIBA International Prize, 2018 edition (finalist project); and World Architecture Award 23rd Cycle "Realised", "Mosques", 2016 edition (winning project).

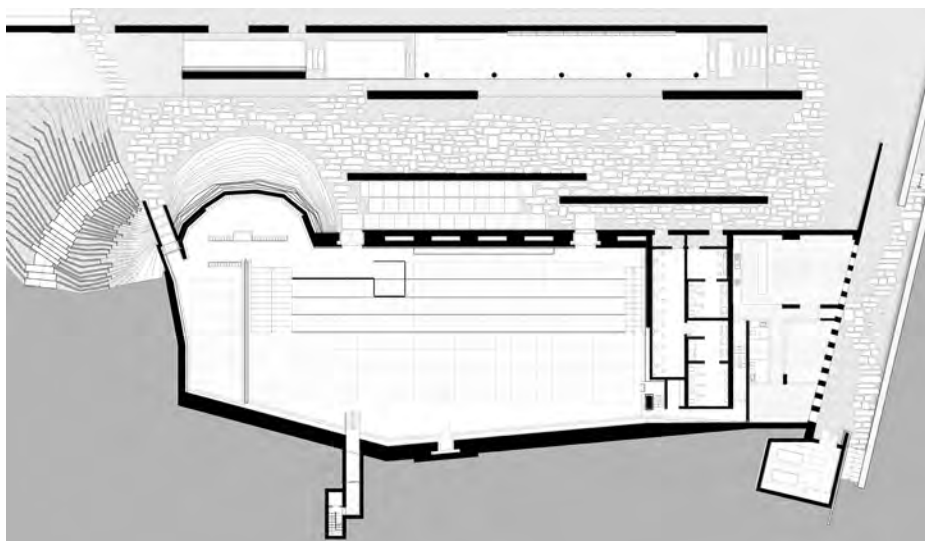
⁷ Most of the mosque was built using slate stone.

⁸ It is a calligraphic composition by Mehmet Özçay.

⁹ Behind the curved wall is the customary shoe rack, since Muslims remove their shoes before praying.

¹⁰ Another calligraphic composition by Mehmet Özçay.







Tutte le immagini utilizzate in questo articolo provengono da EAA – Emre Arolat Architecture Archives

p. 73

Copertura dell'edificio e gradinata di accesso alla corte inferiore, foto © Cemal Emden

Dettaglio della sezione trasversale in forma di schizzo preliminare di Emre Arolat

pp. 76-77

Corte inferiore vista da ovest, foto © Cemal Emden

Planimetria generale

Pianta

pp. 78-79

Veduta complessiva della corte inferiore, foto © Cemal Emden

Corte inferiore. Vista sul paesaggio dal patio della biblioteca, foto

© Cemal Emden

pp. 80-81

Sezione longitudinale e sezione trasversale

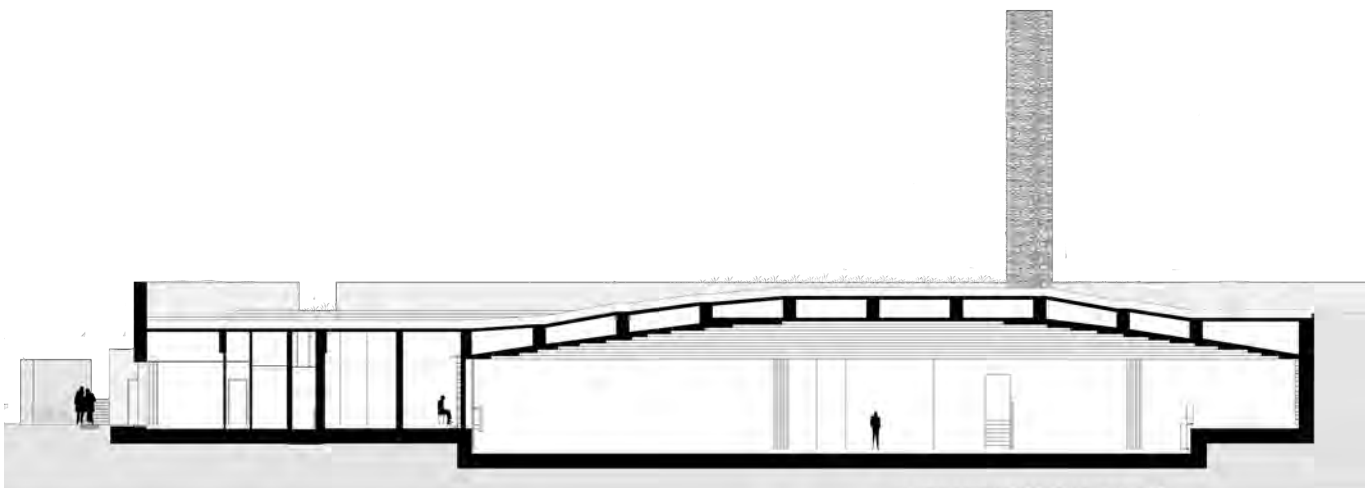
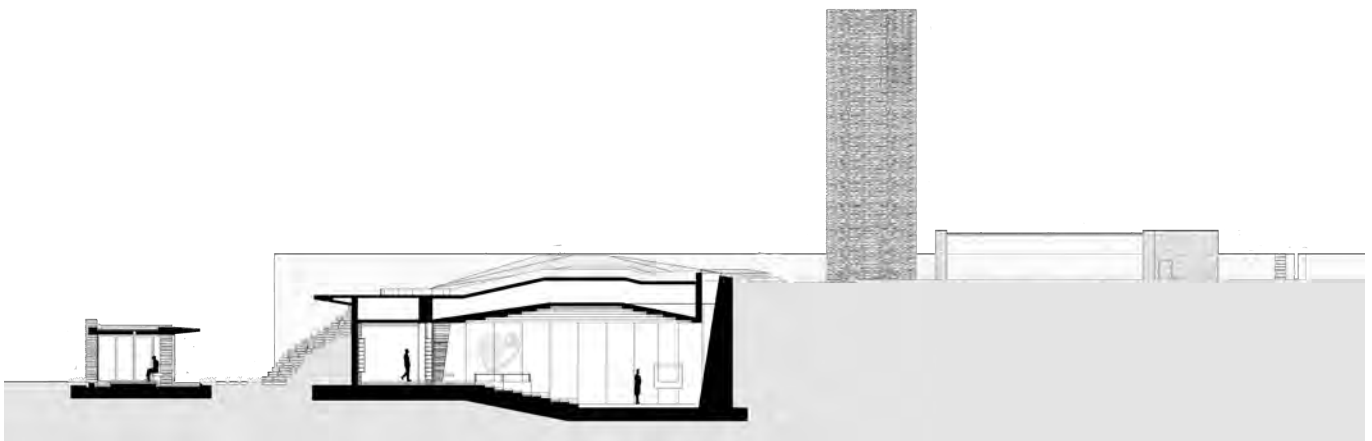
Sala della preghiera con vista verso il muro della Qibla marcato dalla presenza del mirhab e del minbar. Sul fondo, la grata metallica che delimita lo spazio di preghiera riservato alle donne

pp. 82-83

I fedeli in ascolto dell'imam



Progetto: EAA – Emre Arolat Architecture,
Progettazione: 2011
Costruzione: 2012-2013









To the north of the Vietnamese capital, the actor Xuan Hinh promoted the construction of a complex of buildings dedicated to the deities of the local folk religion. While protecting a densely wooded area, the intervention by ARB Architects encloses and safeguards a small existing domestic structure with the use of high walls, made made of brick tiles salvaged from nearby villages, which form a sort of reliquary around it. This building becomes the focal point of the new Đạo Mẫu Museum and votive temple.



Nguyễn Hà e ARB Architects

Museo Đạo Mẫu, Hien Ninh, Hanoi, Vietnam
Đạo Mẫu Museum, Hien Ninh, Hanoi, Vietnam

Simone Barbi

In virtù della sua pulsione verticale, l'albero appartiene al mondo delle forme che salgono, come l'acqua, che lo nutre, al mondo delle forme che, lasciate a se stesse, ricadono verso terra; [...] le radici affondate nel suolo, i rami tutelari dei giochi dello scoiattolo, del nido e dei cinguettii degli uccelli, l'ombra concessa alle bestie e agli uomini, la cima che si leva nel cielo. Conosci una maniera più saggia e benefica di esistere?¹

Negli ultimi anni la zona del distretto di Sóc Sơn, a nord della capitale Hanoi, ha attirato molti viaggiatori grazie alla bellezza dei suoi paesaggi incontaminati. Nel villaggio di Hien Ninh, lo studio ARB Architects² ha realizzato un complesso di edifici dedicato alle divinità della religione popolare vietnamita, all'interno di un'area densamente boscata, ricca di alberi di litchi, pini e bonsai. Serviti in passato esclusivamente ai reali e alla nobiltà asiatica, i frutti del litchi rimangono ancora oggi una specialità preziosa nella cultura vietnamita; gli alberi di questo frutto sono raramente lasciati crescere, utilizzati in agricoltura per stimolare la resa dei raccolti. Sedotti dalla serenità, dalla sacralità e dall'unicità del frutteto esistente, vecchio più di cinquant'anni, gli architetti Nguyễn Hà e Phạm Minh Hiếu, hanno dunque scelto, in accordo col committente Xuan Hinh³, di far dialogare architettura e vegetazione lasciando a quest'ultima un ruolo preminente, esaltandone la eloquente 'saggezza' e i molteplici benefici.

Il Đạo Mẫu è museo e casa insieme; qui il famoso artista e committente vive impegnandosi nel preservare il patrimonio architettonico e le tradizioni popolari uniche di questa parte del Paese. Il nome si riferisce al culto vietnamita della Dea Madre⁴,

By virtue of its vertical drive, the tree belongs to the world of forms that rise, as water, which nourishes it, belongs to the world of forms that, left to themselves, descend back to earth [...] its roots buried in the soil, its branches protecting the squirrel's games, the nests and chirping of birds, its shade offered to both beasts and men, its top rising into the sky. Do you know a wiser and more beneficial way to exist?¹

In recent years, the Sóc Sơn district, situated to the north of Hanoi, the capital of Vietnam, has attracted many travellers due to the beauty of its unspoilt landscapes. ARB Architects² built a complex in the village of Hien Ninh dedicated to the deities of the Vietnamese folk religion in a densely wooded area, full of lychee, pine and bonsai trees. The lychee fruit, which in the past were served exclusively to the Asian nobility, still remains a favourite delicacy in Vietnamese culture; lychee trees are rarely allowed to grow, and are used in agriculture to boost crop yields. Seduced by the serenity, sacredness and uniqueness of the orchard, which is over fifty years old, the architects Nguyễn Hà and Phạm Minh Hiếu decided, together with their client Xuan Hinh³, to establish a dialogue between architecture and vegetation, ascribing to the latter a more prominent role, extolling its eloquent "wisdom" and multiple benefits.

Đạo Mẫu is both a museum and a house where the famous artist and client lives and strives to preserve the architectural heritage and unique folk traditions of this part of the country. The name refers to the Vietnamese cult of the Mother Goddess⁴, which originated in the 16th century: a devotional tradition that has resisted the turbulent periods in the country's history through oral



fondato nel XVI secolo: una devozione popolare che ha resistito ai periodi di turbolenze del Paese attraverso tradizioni orali, miti, rituali e spettacoli, e che fa parte dell'antico sistema di credenze che cerca di comunicare con gli esseri soprannaturali, in particolare con dee o divinità femminili, tra cui spicca la Madre Terra. La «forza del muro e il potere del chiaroscuro»⁵, oltre la tavolozza monocroma dei materiali con cui è realizzato l'intero intervento, dominata dal rosso ruggine – nelle sfumature dei laterizi di rivestimento di tutti i muri *ex novo*, della terra rossa del frutteto e delle parti in acciaio che completano gli edifici satelliti – definiscono il carattere chiaro ed unitario di un sistema architettonico complesso, che si configura come una costellazione di elementi – padiglioni di differenti dimensioni e funzioni, recinti, alte torri, giardini rigogliosi in cui meditare, spazi aperti e specchi d'acqua – disseminati su oltre mezzo ettaro di superficie.

La linearità del lotto è accentuata da un percorso a cielo aperto lungo quasi cento metri, stretto tra il muro di confine esistente e un nuovo setto, scandito da cinque esili torri d'ombra, di cui solo tre realizzate finora. Oltre a proteggere il frutteto, questo setto misura la distanza tra l'ingresso su strada, caratterizzato dal portale dipinto preesistente e da un piccolo padiglione informativo, e il nucleo monumentale, composto dal Museo e dal Tempio. Lungo il sentiero di avvicinamento, concepito come spazio processionale, strette aperture ricavate nelle basi delle alte torri offrono scorci sul grande bosco di litchi, dilatando percettivamente la compressione dello spazio che si mantiene costante fino alla fine del percorso, quando le celle absidali che avvolgono il Tempio si rivelano al visitatore. Proseguendo la via che porta al fiume, in edifici di minori dimensioni, si trovano tre piccole abitazioni e una biblioteca, in cui Xuan Hinh conserva libri sul canto e molti dipinti antichi di arte popolare.

Il fulcro dell'intervento è una «società di stanze»⁶: sequenza assiale di tre spazi comunitari, distribuiti da un ambulacro, cinti da sette giardini murati perimetrali. L'ampio vestibolo di ingresso si estende verso lo stagno, incorniciando una generosa vista aperta in direzione del fiume; il Museo, realizzato nella vecchia casa di vacanze del proprietario, adornato con porte in pannelli lignei noti come *cửa bức bàn*, custodisce oggetti da collezione legati alla venerazione di Đạo Mẫu; il Tempio votivo a tre absidi, culmina il percorso: qui la sala principale prende vita in occasioni speciali per ospitare il *chầu văn*, il canto ritmico dei rituali in onore della Dea Madre.

La scelta radicale compiuta sul fronte materico – milioni di mattoni e tessere ceramiche salvati dalla demolizione di oltre cinquecento case tradizionali della regione del Fiume Rosso – è ciò che condiziona e qualifica l'intero progetto. Queste scaglie d'argilla rivestono tutti i muri senza mai toccare terra. La loro tessitura è anti-tettonica. Le file si accostano senza mai sovrapporsi, con una attenzione che testimonia l'eccellente dialogo con le maestranze locali e la abilità artigianale endemica nella cultura costruttiva del luogo. In un'intervista l'architetto racconta che l'idea di utilizzare le vecchie tegole nasce dai ricordi delle cerimonie di danza votiva: «ricordo la sensazione di sacralità attraverso il fumo dell'incenso, attraverso la luce pomeridiana che penetra profondamente negli interni dei tetti di tegole dei templi. Stando a distanza, posso ammirare appieno le linee architettoniche formate dai tetti a bassa inclinazione, che assomigliano a un sipario graziosamente sospeso in cui i suoni degli strumenti musicali, i movimenti di danza, gli abiti dei *medium* e i gesti di offerta convergono armoniosamente all'interno di una cornice»⁷.

Di questa onnipresente epidermide laterizia impressiona la cura nel tenere i singoli elementi separati da generosi giunti d'ombra,

transmission, rituals and performances, which is part of the ancient system of belief that communicates with supernatural beings, especially female goddesses or deities, such as Mother Earth. The “strength of the wall and the force of the chiaroscuro”⁵, as well as the monochrome palette of the materials used throughout the entire project, which is predominantly rust red – the hues of the brick cladding of all the new walls, the red earth of the orchard and the steel parts that complete the satellite buildings – determine the clear and unified character of a complex architectural system configured as a constellation of elements – pavilions of different sizes and functions, enclosures, high towers, lush gardens that encourage meditation, open spaces and pools of water – scattered over more than half an hectare.

The linear shape of the lot is emphasised by an open-air pathway almost one hundred metres long, squeezed between the existing boundary wall and a new enclosure that is marked by five slender shadow towers, only three of which have been completed so far. In addition to protecting the orchard, this enclosure spans the distance between the entrance from the road, with its original painted gate and a small information booth, and the monumental core of the complex, consisting of the Museum and the Temple. Along the path, which is conceived as a processional space, narrow openings at the bases of the high towers offer glimpses of the large lychee forest. This dilates the perception of the compression of space that remains constant until the end of the path, when the apsidal cells that surround the Temple are revealed to the visitor. Following the path that leads to the river, housed in smaller buildings, are three small dwellings and a library where Xuan Hinh keeps books on singing, as well as numerous old folk art paintings.

The core of the project is a “group of rooms”⁶: an axial sequence of three communal spaces connected by a courtyard surrounded by seven enclosed gardens. The large entrance hall extends towards the pond, offering a sweeping open view of the river; the Museum, set in the owner's former holiday home, is adorned with wooden panel doors known as *cửa bức bàn*, and holds a collection of items related to the veneration of Đạo Mẫu; the three-apsed votive temple concludes the route. The main hall of the Temple comes alive on special occasions to host the *chầu văn*, the rhythmic ritual chanting in honour of the Mother Goddess.

The radical choice in terms of materials – millions of bricks and ceramic tiles salvaged from the demolition of more than five hundred traditional houses in the region of the Red River – is what both conditions and characterises the entire project. These clay flakes cover all the walls without ever touching the ground. Their tessellation is anti-tectonic. The rows come together without ever overlapping, with a degree of care that testifies to the excellent interaction with local craftsmen and the skills inherent in the local building culture. In an interview, the architect explains how the idea of using the old tiles came from memories triggered while watching votive dance ceremonies: “I remember the sacred feeling through the smoke of incense, through the afternoon light that penetrates deeply into the interiors of the tiled roofs of the temples. Standing from a distance, I can fully admire the architectural lines formed by the low-pitched roofs, resembling a gracefully hanging curtain where the sounds of musical instruments, dance movements, the garments of mediums, and the gestures of offering converge harmoniously within a frame”⁷.

What is impressive about this ubiquitous brick shell is the care with which the individual elements are separated by abundant shadow joints, thus transforming this bare architecture into a vibrant reliquary. Strolling through the grounds, one is in constant contact with a fabric made of memory which has evident tactile qualities.

trasformando quest'architettura di *spolio* in un vibrante reliquiario. Passeggiando nell'area si è in costante contatto con un tessuto di memoria dalle evidenti qualità tattili. Secondo questa concezione il progetto, nella sua sostanza materica e costruttiva – reinterpreta chiaramente la sensibile ricerca di Wang Shu⁸ – si fa ponte tra il passato e il presente, un testimone silenzioso del cambiamento del paesaggio e dell'importanza della salvaguardia del patrimonio in un contesto di continua urbanizzazione.

Al di là delle ragioni pratiche, le attrattive dell'architettura di *spolio* sono queste: «un sistema in cui l'ordine delle cose naturali è già trasformato in quello dell'architettura – e in qualche misura alla natura è ritornato – che entra in gioco in un'opera nascente insieme a un sistema in cui un'analogica trasformazione inizia ad attuarsi per la prima volta»⁹.

On the basis of this conception, the project, in its material and constructive essence – which clearly reinterprets Wang Shu's significant research⁸ – establishes itself as a bridge between the past and the present, as a silent witness to the changing landscape and the importance of preserving heritage in a context of continuous urbanisation.

Beyond practical reasons, this is the allure of an architecture of *bareness*: “a system in which the order of natural things has already been transformed into that of architecture – and, to some degree, has returned to nature – that comes into play in a new budding work, together with a system in which a similar transformation is beginning to occur for the first time”⁹.

Translation by Luis Gatt

¹ M. Yourcenar, *Scritto in un giardino*, in *Il tempo grande scultore*, Einaudi, Torino 1985, pp. 185-186.

² ARB Architects è stato fondato dall'architetto vietnamita Nguyễn Hà nel 2009. Dopo una lunga esperienza in Svizzera, il suo lavoro si è radicato in Vietnam. Nel 2024, grazie al Museo Đạo Mẫu, Nguyễn Hà ha ricevuto il premio internazionale Moira Gemmill Prize.

³ Xuan Hinh, 64 anni, insignito del titolo nazionale di Artista meritevole nel 1997, è considerato dal pubblico vietnamita come il «Re della Commedia del Nord». È un artista di arti performative, prevalentemente di carattere folcloristico. Il suo nome è associato a molte antiche melodie *Cheo*, canzoni popolari *Quan Ho*, *Bai Xam* e *Chau Van*. <<https://www.vietnam.vn/en/xuan-hinh-xay-bao-tang-dao-mau-hang-nghin-met-vuong/>> [aprile 2024].

⁴ Il culto della Dea Madre, comprende cerimonie di adorazione, sedute spiritiche, canti e festival, in particolare il festival Phu Day nella provincia di Nam Dinh, che si svolge il terzo giorno del terzo mese lunare (il giorno della morte della Santa Madre Lieu Hanh). Nel 2016, la pratica vietnamita di adorare la Dea Madre dei Tre Palazzi è stata riconosciuta dall'UNESCO come patrimonio culturale immateriale.

⁵ M. Bonaiti (a cura di), *Louis I. Kahn. Gli scritti*, Electa, Milano 2002, p. 20.

⁶ *Ivi*, p. 146.

⁷ Relazione di progetto di ARB Architects riportata in <<https://www.metalocus.es/en/news/abstraction-and-integration-dao-mau-museum-arb-architects>> [aprile 2024].

⁸ Cfr. il lavoro di recupero sulla memoria degli *hutong* cinesi che Amateur studio e Wang Shu hanno portato avanti in diverse occasioni e realizzazioni, tra cui: *Tile garden* all'Arsenale Venezia per la Biennale del 2006 o le *Five scattered houses* (2006) e il *Museo di Storia a Ningbo* (2008).

⁹ F. Venezia, *Il trasporto di un frammento*, in «Lotus International», n.33, 1981, p. 34.

¹ M. Yourcenar, “Written in a garden”, in *Il tempo grande scultore*, Einaudi, Turin 1985, pp. 185-186.

² ARB Architects was founded by the Vietnamese architect Nguyễn Hà in 2009. After years of training in Switzerland, her work is now firmly grounded in Vietnam. Nguyễn Hà received the international Moira Gemmill Prize in 2024 for the Đạo Mẫu Museum.

³ Xuan Hinh, is a 64 year-old singer and performer, who is considered by the Vietnamese audience as the “King of Northern Comedy”. He was awarded the national title of Outstanding Artist in 1997, and is well known for his rendition of ancient Cheo melodies and *Quan Ho*, *Bai Xam* and *Chau Van* folk songs. <<https://www.vietnam.vn/en/xuan-hinh-xay-bao-tang-dao-mau-hang-nghin-met-vuong/>> [April 2024].

⁴ The cult of the Mother Goddess includes worship ceremonies, séances, chanting and celebrations, in particular the Phu Day festival in Nam Dinh province, which takes place on the third day of the third lunar month (on the anniversary of the day of Mother Goddess Lieu Hanh's death). The practice of worshipping the Mother Goddess of the Three Palaces was recognised by UNESCO as a Vietnamese intangible cultural heritage in 2016.

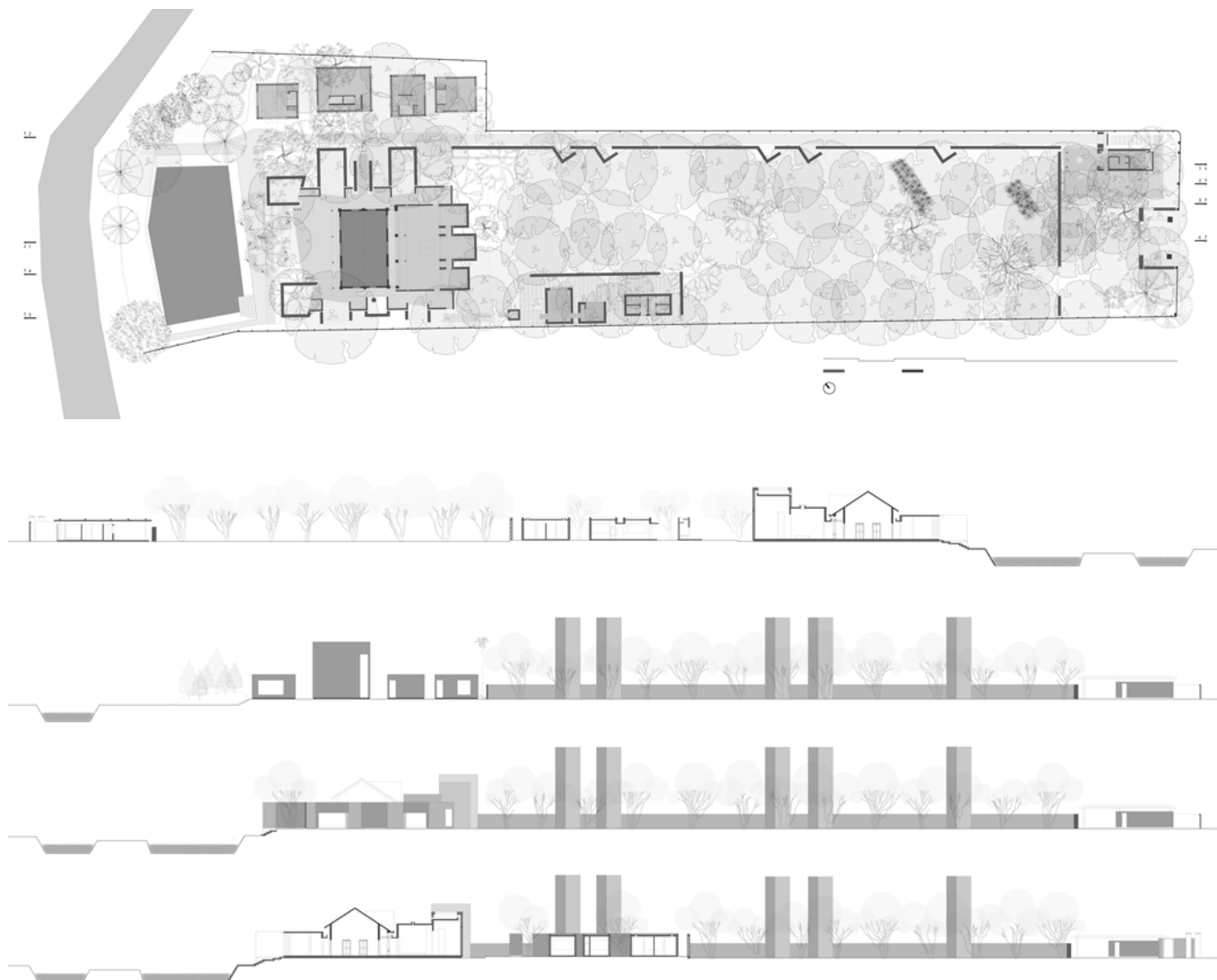
⁵ M. Bonaiti (ed.), *Louis I. Kahn, gli scritti*, Electa, Milan 2002, p. 20.

⁶ *Ibid.*, p.146.

⁷ Project report by ARB Architects, in <<https://www.metalocus.es/en/news/abstraction-and-integration-dao-mau-museum-arb-architects>> [April 2024]

⁸ See the work carried out by Amateur studio and Wang Shu on recovering the memory of the Chinese *hutong*, which includes: *Tile Garden* at the Venetian Arsenal for the 2006 Biennale or the *Five Scattered Houses* (2006) and the *History Museum in Ningbo* (2008).

⁹ F. Venezia, “Il trasporto di un frammento”, in *Lotus International*, n. 33, 1981, p. 34.



Progetto: ARB Architects
 Cliente: Xuan Hinh
 Fotografie di: Trieu Chien
 Cronologia: 2023

pp. 84-85
 Planimetria
 Foto aerea delle tre torri immerse nel giardino di litchi, foto © Trieu Chien
 pp. 88-89
 Masterplan
 Sezioni longitudinali e prospetti
 Torri lungo il percorso di accesso al Museo-Tempio, foto © Trieu Chien
 p. 90-91
 Cortile compreso tra la cucina e il refettorio, foto © Trieu Chien
 pp. 92-93
 Giardino di litchi, foto © Trieu Chien
 Dettaglio del rivestimento in tegole di laterizio, foto © Trieu Chien
 pp. 94-95
 Stagno posto tra il vestibolo del Museo e il fiume (Dettaglio), foto © Trieu Chien
 Interno dell'ambulacro che distribuisce il Museo-Tempio, foto © Trieu Chien

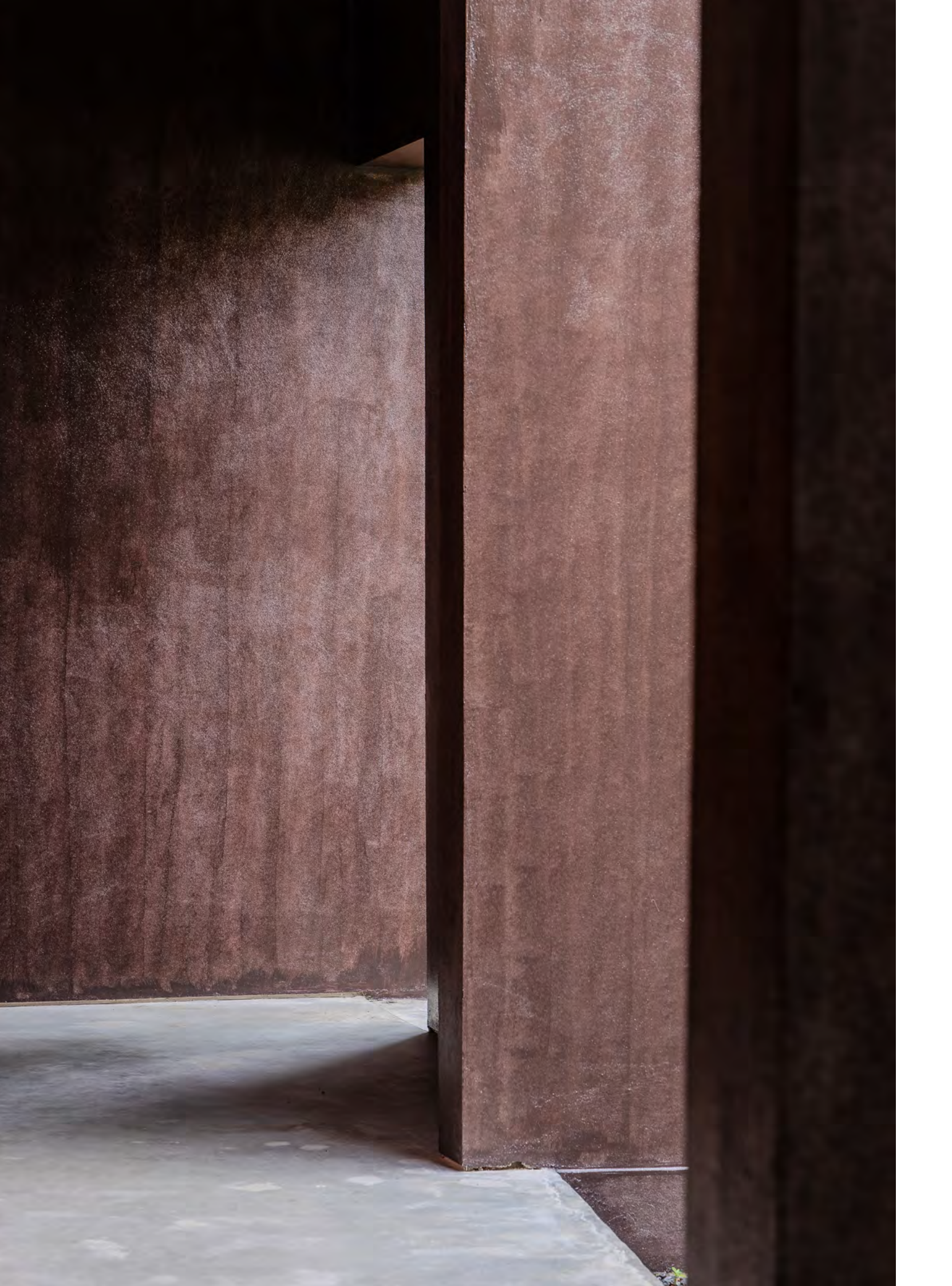














Enso House II, built by HW Studio Arquitectos, is located in the vicinity of San Miguel de Allende, in the western section of the State of Guanajuato, in Mexico. The house is organised on a two-directional orthogonal intersection that divides the space into four quadrants, separate from each other yet related by the sign that originated them. It takes the form of a double stone vertebra, as if the earth from which the house emerges were also the earth that built it. This produces an architecture which cannot be fully grasped by its physical presence alone, since it embodies a “wholeness” that determines a space which, before being physical, is primarily spiritual.

HW Studio Arquitectos

Enso House II, San Miguel Allende, Messico Enso House II, San Miguel Allende, México

Fabio Fabbrizzi

Nella Biblioteca Nazionale a Città del Messico è conservato il *Cantares Mexicanos*, una raccolta di 91 poemi in lingua Nahuatl, ovvero la principale lingua parlata in origine dalle popolazioni mesoamericane nell'area oggi occupata dal Messico. Molti di questi componimenti poetici che risalgono al XVI secolo, sono rivolti al dio Omēteotl, considerato dalla cosmogonia religiosa azteca, come una sorta di vera e propria incarnazione del creato. Si tratta di un dio senza immagine e al quale nessun tempio è stato mai dedicato, ma al quale tutto si riferisce in quanto il mondo è parte della sua esistenza, così come tutto ne è una sua emanazione. È maschio e contemporaneamente femmina, è luce e ombra, così come è il bene e il male, il positivo e il negativo, traducendo nella sua ineffabile esistenza i grandi principi aztechi della dualità e della complementarietà.

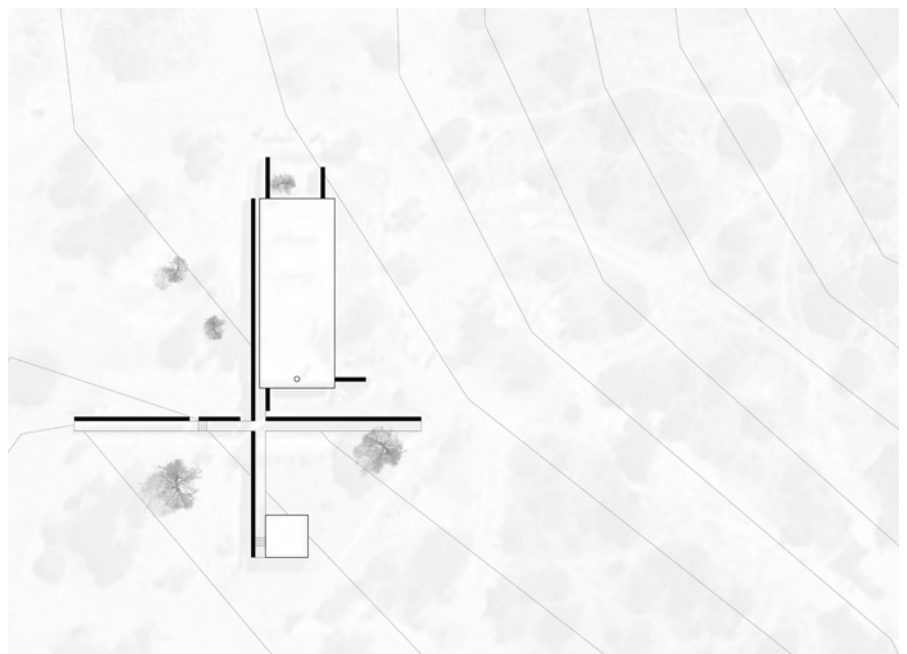
I versi finali di uno di questi poemi dedicati a Omēteotl, dopo averne celebrato doti e poteri, portano l'attenzione su come ogni cosa e ogni essere, in fondo siano destinati a vivere una condizione di parzialità, ricordando al lettore, in una possibile traduzione in italiano, che «nessuno, nessuno, nessuno vive veramente sulla Terra». Quindi nominando la condizione di transitorietà che caratterizza ogni vita, ma anche facendo intravedere una possibilità 'altra', ovvero, una dimensione 'ulteriore' nella quale ogni principio di esistenza possa dirsi completo.

In quell'inevitabile e irresistibile gioco ermeneutico di legami che si compie ogni volta che si interpreta qualcosa, l'interpretazione di questo verso finale, pare calzare alla perfezione nell'interpretare a sua volta una piccola recente architettura, costruita nello stesso territorio la cui cultura, secoli fa, ha generato la

The *Cantares Mexicanos*, which is kept at the National Library of Mexico in Mexico City, is a collection of 91 poems in Nahuatl, which was the main language spoken by the Mesoamerican peoples in the area that is now Mexico. Many of these poetic compositions, which date back to the 16th century, are addressed to the god Omēteotl, who was considered by Aztec religious cosmogony as a sort of incarnation of creation. It is a god without image and to whom no temple was ever devoted, yet to whom everything refers since the world is part of his existence, just as everything emanates from him. He is both male and female, light and shadow, good and evil, positive and negative, translating through his ineffable existence the major Aztec principles of duality and complementarity.

The final verses of one of these poems devoted to Omēteotl, having praised his attributes and powers, turn their attention to how everything, and every being, is ultimately destined to live in a condition of partiality, reminding the reader, in a approximate English translation, that “no one, no one, no one really lives on Earth”. Thus making explicit the condition of transience that characterises every life, but also allowing us to glimpse another possibility, in other words a *further* dimension in which every principle of existence can be considered as complete.

In that inevitable and irresistible hermeneutic play of connections that takes place every time something is interpreted, this final verse seems to be perfectly suited for interpreting in turn a small recent architecture, built in that same region whose culture centuries ago produced the poetic sensibility that the verse in question conveys.



sensibilità che quel verso poetico ci tramanda.

Si tratta della Enso House II, realizzata da HW Studio Arquitectos nell'arido paesaggio intorno alla città di San Miguel de Allende, nella parte occidentale dello Stato di Guanajuato.

Osservando la casa dall'alto si vede come la sua impostazione si basi su uno dei gesti compositivi più antichi e comuni a tutte le culture, ovvero l'incrociarsi ortogonale di due direzioni diverse. Questo semplice atto suddivide lo spazio a disposizione in quattro quadranti separati tra di loro, ma fortemente relazionati dalla presenza del segno generale che li ha originati, il quale divide una sorta di doppia vertebra concretizzata da muri ortogonali. Questi muri, come ogni altro volume della casa, sono costruiti con conci irregolari di pietra calcarea estratti da una cava aperta a pochi chilometri di distanza, come se la casa fosse generata dal suo ambiente. Come se la terra dalla quale emerge, fosse anche la terra che la costruisce.

Questo gesto fondativo che pare introdurre un elemento di ordine e di misura in un paesaggio naturale altrimenti privo, va ad individuare quattro diverse vocazioni agli ambiti che suddivide, separandoli tra loro da percorsi lastricati contenuti all'interno dei parallelismi dei setti murati. Il primo quadrante è dedicato all'accoglienza ed è formato da un giardino endemico nel quale sono state conservate le specie vegetali presenti nel terreno. Alle piante succulente e a cactus a canna d'organo si alternano i cespugli di creosoto e ginepro, mentre gli alberi di acacia e di mesquite svettano sugli altri. Alberi sono stati lasciati anche nel secondo quadrante destinato a parcheggio, in modo da riparare i veicoli dal sole. Il terzo quadrante è riservato invece agli spazi della residenza, impostati all'interno di un perimetro rettangolare definito da muri e vetrate, nel quale emerge il volume interamente rivestito in legno dei servizi posto a divisione tra zona giorno e zona notte. La zona giorno è caratterizzata dalla sequenza ordinata delle zone funzionali che vi sono inserite, ovvero, la cucina, il pranzo e il soggiorno, culminando visivamente nel focolare concepito come un'asola orizzontale nel muro. L'unica camera da letto viene intesa come una sorta di loggia vetrata, proiettata sul terreno racchiuso dal prolungamento dei suoi muri, in modo che interno ed esterno siano l'uno il proseguire dell'altro, quasi a rivelare allo spazio destinato alla notte, la sezione originale di terra dalla quale la casa si eleva.

All'esterno, una semplice lastra orizzontale in cemento armato copre il volume della casa, fuoriuscendo in alcuni punti a proteggere le aperture e a sottolineare l'orizzontalità dei fronti, i quali ricercano un legame con l'andamento pianeggiante dell'altopiano sul quale si trova questa architettura. Il quarto quadrante ospita infine il volume quasi cubico dello studio, il quale emergendo dall'insieme come una sorta di piccola torre, ne divide il contrappunto verticale. Anche questo volume, come tutte le altre parti della casa, si offre al netto delle sue murature in pietra, privo di attacchi a terra, di coronamenti e di qualunque altro tema che non sia il pieno, il vuoto e la massa. Mentre nel resto della casa le aperture sono ottenute semplicemente dall'avvicinamento tra due muri, nello studio si trova l'unica apertura praticata nella consistenza muraria della casa, ovvero, un nudo taglio verticale rivolto verso l'interno. In entrambi i casi però, non esistono infissi e le lastre di vetro vengono direttamente inserite nei piani che formano i volumi, in modo da accentuare l'assolutezza della composizione, il contrasto tra massa e profondità e il nitore della muratura in pietra. Tutto in questa casa sembra volere esprimere la natura, il carattere e l'identità del luogo, concretizzando un sapere che affonda le sue ragioni nella tradizione tecnica e costruttiva della regione, nella quale la pietra e la sua lavorazione sono alla base

We are referring to Enso House II, built by HW Studio Arquitectos in the arid landscape surrounding the city of San Miguel de Allende, in the western section of the State of Guanajuato.

Looking at the house from above, it can be seen how its layout is based on one of the most ancient compositions, common to all cultures, in other words the orthogonal intersection of two opposite lines. This simple action divides the available space into four quadrants, separate yet strongly connected by the primary element that originated them, becoming a sort of double vertebra determined by orthogonal walls. These walls, like every other volume in the house, were built using irregular limestone ashlar extracted from an open quarry located a few kilometres away, as if the house had been generated by its surrounding environment. As if the earth on which it stands were also the earth that built it. This founding act, which seems to introduce an element of order and measure into a natural landscape otherwise lacking such features, identifies four distinct functions for the areas it generates, separating them by means of paved paths enclosed between the parallel alignment of the wall.

The first quadrant is the reception area and includes an endemic garden that preserves the plant species already present in the land. Succulent plants and organ pipe cacti alternate with creosote and juniper bushes, with acacia and mesquite trees towering above them. Trees were also preserved in the second quadrant, allocated for parking, so as to protect vehicles from direct sunlight.

The third quadrant is the house itself, whose spaces are distributed within a rectangular perimeter limited by walls and windows. This includes a volume, entirely clad in wood, which houses the bathrooms and a service area and separates the living quarters from the bedroom. The living quarters feature an ordered sequence of functional areas such as the kitchen, the dining-room and the living-room, and culminates visually with the fireplace, designed as a horizontal slot along the wall. The only bedroom is designed as a sort of glazed loggia, jutting over the terrain enclosed by the extension of its walls, so that interior and exterior are a continuation of each other, almost as to reveal to the sleeping quarters the original piece of land on which the house stands.

Outside, a simple horizontal slab in reinforced concrete covers the volume of the house, extending in some sections so as to protect the doors and windows. This also highlights the horizontal nature of the facades, which seem to seek a connection with the flat outline of the plateau on which this architecture is located. Finally, the fourth quadrant houses the near-cubical volume of the studio, which, emerging as a sort of small tower, becomes its vertical counterpoint. This volume, like the rest of the house, is characterised by its essential stone masonry, devoid of ground connections, crowning elements or any other details that go beyond solid, void and mass. While in the rest of the house the openings are created by the gap between two walls, the studio presents the only real opening actually carved into the wall, consisting of a bare vertical cut that faces out toward the surroundings. In both cases, however, there are no fixtures and the glass panes are directly placed into the planes that form the volumes, so as to highlight the absolute nature of the composition, the contrast between mass and depth, and the sheen of the stone walls.

Everything in this house seems to wish to express the nature, features and identity of the place, crystallising a knowledge that is rooted in the technical and building traditions of the region. In this tradition, the stone and its workmanship underlie many building, artistic, cultural and even folkloric expressions, as in the story of El Pípila, a miner who became one of the heroes of the Mexican

di molte espressioni costruttive, artistiche, culturali e finanche folkloristiche, quest'ultime riscontrabili ad esempio, nelle gesta di El Pípila, il minatore che unitosi ai combattimenti divenne eroe della Guerra d'Indipendenza Messicana perchè riuscì a proteggersi con una grossa pietra in modo da avvicinarsi alla porta di un granaio utilizzato come fortezza dagli spagnoli, permettendo così ai rivoluzionari di fare irruzione all'interno dell'edificio per conquistarlo. Immaginando la conformazione esterna di questa casa, ma anche gli interni, le relazioni tra il dentro e il fuori e i dialoghi che gli spazi innescano tra loro, non si può fare a meno di vedere come il principio della complementarità si presenti sovrano. Ovvero, ci si accorge come attraverso l'architettura tutto non sia solo immanenza, ma come sia ben presente una dimensione più trascendente, non posta tanto a corollario della sua esistenza, ma come dato fondamentale della sua essenza. In altre parole, non è solo con la terra che la casa cerca una sua ragione e non solo con il paesaggio, la natura, l'orizzonte, il cielo, il sole, ma con un'armonia più vasta nella quale l'architettura cerca non solo di mettere a sistema tali elementi, quanto piuttosto, di ricomporli in una forma che altro non è che una sorta di 'impronta' di un equilibrio superiore.

Equilibrio che noi possiamo solo cogliere parzialmente nel suo 'qui' e nel suo 'ora' abitando gli spazi di ogni architettura con la consapevolezza che quello che vediamo e tocchiamo non sia tutto, forti di una dimensione ulteriore che oggi non ci è dato comprendere interamente, ma della quale, attraverso rari casi come questo, riusciamo a intravederne l'esistenza.

La composizione di questa casa, costringendo ad un errare continuo tra le sue parti, non solo permette di rinnovare ogni volta la forza di questa consapevolezza, bensì consente ogni volta di aggiungervi qualcosa, perché la sua pianta, i suoi volumi e la sua consistenza materica rimandano ad un paradigma fatto di gesti basilari e assoluti, ovvero, ad un'essenzialità che riporta all'energia remota e potente della terra. Terra dalla quale la casa emerge come una sua concrezione naturale, ma anche terra con la quale si confronta e dalla quale si ritaglia come un ente distinto. Alla terra questa casa appare radicata, ma da essa sembra emanciparsi. Dunque, è la terra ma è anche la sua trasformazione, è i suoi volumi ma anche le relazioni che essi ricercano con l'intorno, è una geometria finita ma è anche un sistema potenzialmente infinito, è riparo ma anche accoglienza, è passato, memoria, tradizione, ma è anche futuro, così come è razionalità, ma allo stesso tempo è il segno di una sensibilità che riesce a scaldarsi di toni organicisti.

Nell'immaginare i suoi spazi attraverso le sensazioni provocate dai contrasti tra gli elementi che la costruiscono, così come nel confrontarsi con l'autenticità che le sue forme e le sue materie emanano, ci si accorge che questa casa pare non 'finire' nella sua sola dimensione fisica, per 'prolungarsi' invece, in uno spazio più indicibile, per certi aspetti più ineffabile e trascendente, nel quale solo così il suo equilibrio completo si compie.

L'asino che placido viene fotografato a brucare i fili d'erba che crescono nell'intorno, pare non badare a tutto questo, eppure, la sua presenza lì, contro i lunghi muri di pietra, non fa altro che sottolineare e rafforzare quel senso di ancestrale consonanza nei confronti di un 'tutto' al quale la casa guarda come orizzonte privilegiato di riferimento. Insomma, la casa vive della sua fisicità ma essa non basta a definirla e ad afferrarla appieno, come se davvero – come nel verso finale della poesia a Ometeotl – anch'essa non vivesse veramente solo sulla Terra, ma in un flusso vitale che definisce uno spazio prima spirituale che fisico, ovvero, che è mentale prima di essere immanente e nel quale – parafrasando lo stesso verso – niente, niente, niente vive veramente di quello che sembra.

War of Independence when he protected himself with a large stone in order to set fire to the door of a granary that was being used as a fortress by the Spaniards, thus making it possible for the insurgents to take the building.

Looking at the exterior and interior configurations of this house, as well as at the relationships between the interior and exterior and the dialogues that the spaces establish with each other, it is evident how the principle of complementarity dominates the entire structure. In other words, one comes to realise that in architecture not everything is immanence, that a transcendent dimension is very much present, placed not so much as a corollary to its existence, but as a fundamental given of its essence. That is to say that the house does not merely seek its *raison d'être* in the earth, the landscape, nature, the horizon, the sky or the sun, but aspires to a greater harmony. Architecture does not merely seek to organise these elements, but to recompose them in a form that becomes the "sign" of a higher equilibrium.

This is a balance that we can only partially grasp in its *here* and its *now* by inhabiting the spaces of every architecture with the awareness that what we see and touch is not everything, that there is a further dimension that we cannot fully understand. A dimension whose existence we are, however, able to glimpse thanks to rare cases such as this.

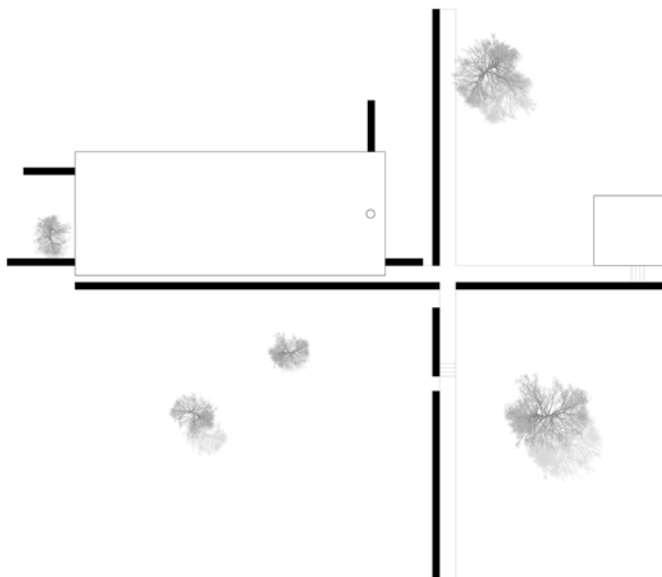
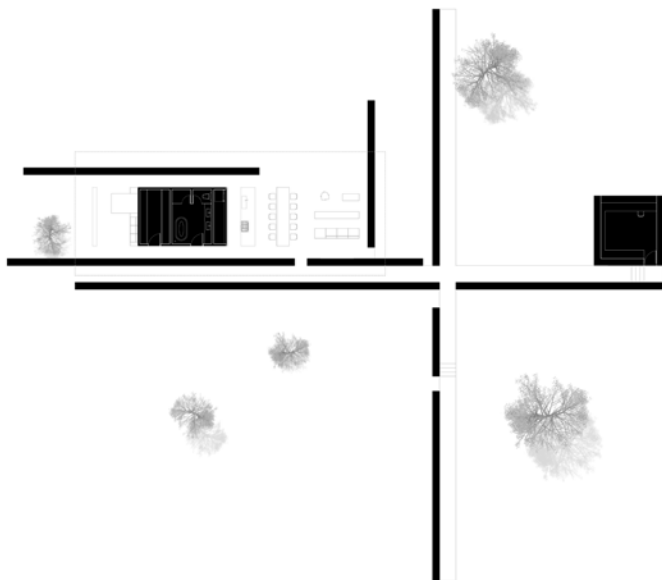
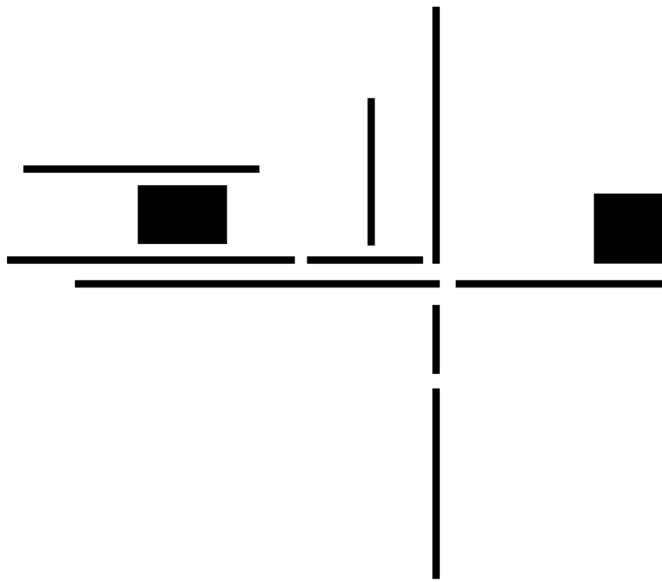
The composition of this house, by compelling us to continuously wander among its various sections, constantly renews the strength of this awareness, while also allowing us to add something new to it each time. The plan, volumes and material consistency recall a paradigm of primordial and absolute gestures, a simplicity that leads back to the ancient and powerful energy of the earth. The house emerges from this earth as if it were its natural concretion, yet it also measures itself against it, standing out as a distinct entity. The house seems rooted to the earth, but also to be breaking free from it. It is thus the earth, but also its transformation, its volumes, and the relationships they establish with their surroundings. It is a finite geometry, but also a potentially infinite system; it is both shelter and hospitality. It is the past, memory and tradition, but also the future, embodying rationality while also being the sign of a sensibility that is capable of radiating organic tones.

Imagining its spaces through the sensations generated by the contrasts between its parts, and confronting the authenticity that emanates from its forms and materials, one perceives that this house is not limited only to its physical dimension. On the contrary, it seems to extend into a more intangible, ineffable and transcendent space, where its full and final equilibrium is ultimately attained.

The donkey, photographed as it placidly grazes the grass, seems oblivious to all this, yet its presence, beside the long stone walls, only accentuates and reinforces that sense of ancestral consonance with a "whole" that the house looks upon as its horizon.

Ultimately, the house thrives on its physicality. Yet this physicality is not enough to fully describe and appreciate it. It is as if – as in the final verse of the poem devoted to Ometeotl – the house did not exist only on Earth, but as part of a vital flux that creates a space that is spiritual before being physical, mental rather than immanent, where – paraphrasing the same verse – nothing, nothing, nothing really lives on what it seems.

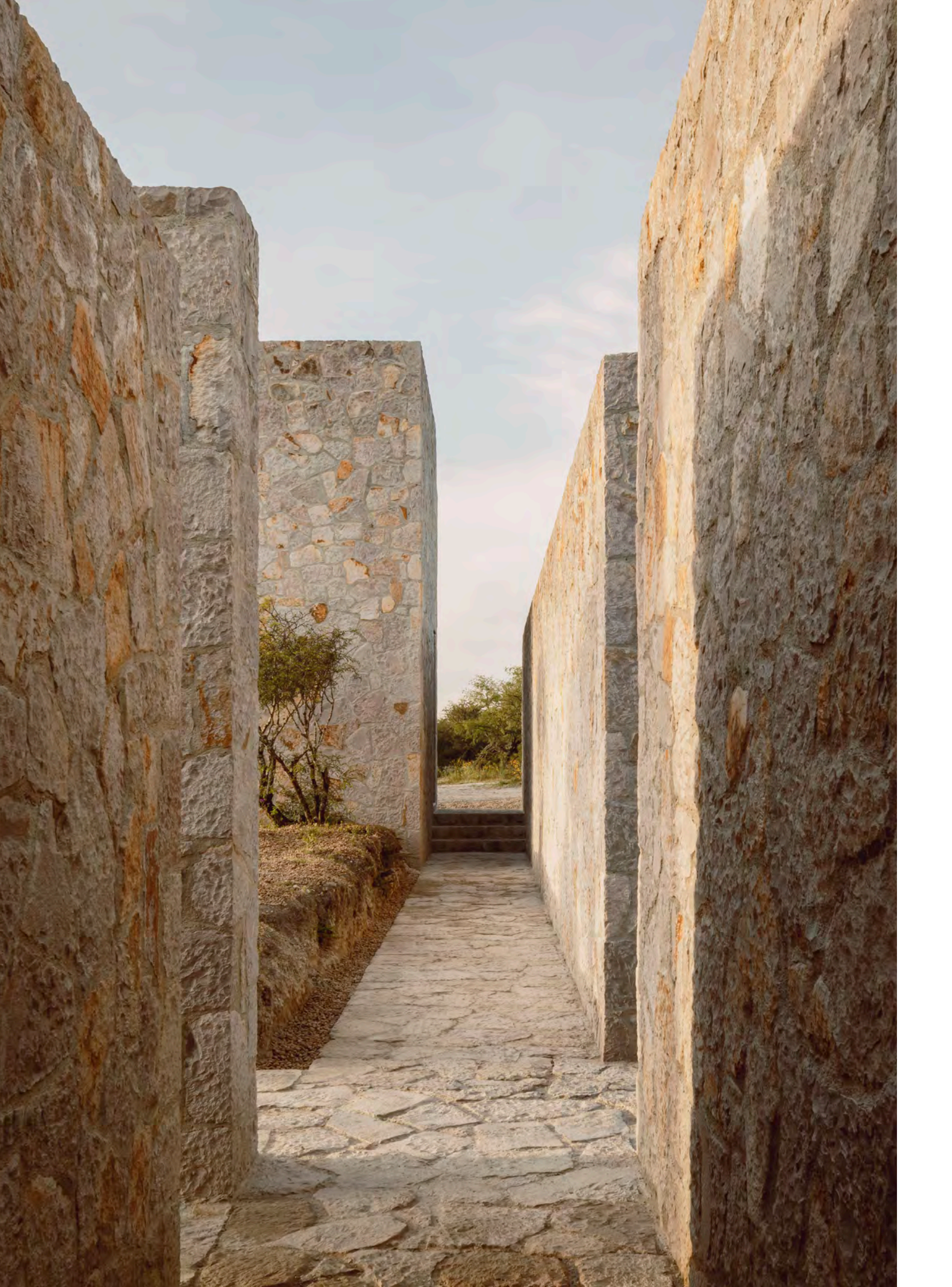
Translation by Luis Gatt



Progetto: HW STUDIO
 (Rogelio Vallejo Bores con Oscar Didier Ascencio Castro)
 Collaboratori: Nik Zaret Cervantes Ordaz
 Cliente: Cem Turgu y Adriana Alegria
 Fotografie: Cesar Bejar
 Cronologia: 2022

p. 96
Foto aerea della casa inserita nel paesaggio, foto © Cesar Bejar
Planimetria generale
 pp. 100-101
Schema concettuale, pianta della casa, pianta delle coperture
Foto dall'alto dell'incrocio delle 'vertebre' di pietra, foto © Cesar Bejar
 pp. 102-103
Viste dei 'vicoli' interni di pietra, foto © Cesar Bejar
 pp. 104-105
Vista della casa dal giardino endemico, foto © Cesar Bejar
 pp. 106-107
Vista della casa con il volume dello studio, foto © Cesar Bejar
Prospetto nord, Prospetto sud
Vista della casa con la vetrata della zona giorno, foto © Cesar Bejar
Prospetto ovest, Prospetto est







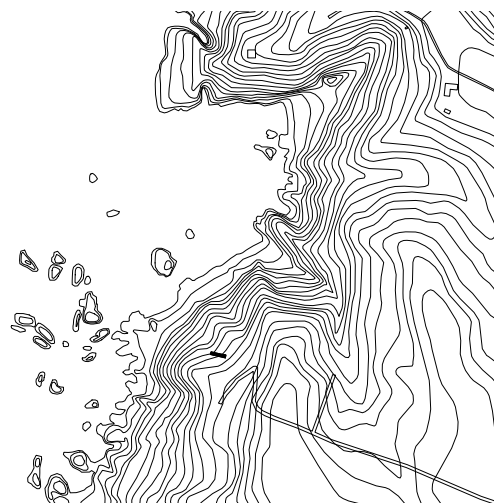








Loba House, built by Pezo and von Ellrichshausen on the Coliumo peninsula in Chile, is a project in which the interior space unfolds following a sequence of six levels that define the spatial articulation of each room. The section thus becomes a spatial translation of the natural context, a geological path that begins from the sea, ascends along the cliff and, traversing the house, culminates on the roof, where contact with the sky is finally made.



Pezo von Ellrichshausen

La casa Loba, Penisola di Coliumo, Cile
Loba House, Coliumo Peninsula, Chile

Giuseppe Cosentino

«I miei grandi amori sono la fede, la terra e la poesia»¹. Così scriveva nel 1923 la poetessa cilena Gabriela Mistral nel presentare la sua prima opera *Desolación*. La terra come madre e il paesaggio come spazio di ricerca interiore, temi ricorrenti della sua lirica, diventano il viatico che accompagna la poetessa nel suo errare alla scoperta del sud del Cile. Nelle prime due strofe della poesia *Desolazione* si condensano alcune delle immagini maggiormente evocative di quell'imprescindibile rapporto che la terra stabilisce con i più intimi moti dell'anima.

La nebbia spessa eterna, perché dimentichi dove
il mare mi ha sbattuto con l'onda sua salmastra.
La terra a cui io venni ignora primavera;
la lunga notte sua mi cela come madre.

Attorno alla mia casa, il vento fa una ronda
d'urli e singhiozzi; spezza, come un vetro, il mio grido.
Sulla bianca pianura, d'infinito orizzonte,
vedo morire immensi tramonti dolorosi².

La peculiare condizione che si realizza stando sulla terra volgendo lo sguardo verso l'infinito e tormentato orizzonte, così come si legge nei versi di Gabriela Mistral, realizza un contesto privilegiato dove l'uomo, abitando il limite, può esperire un contatto fisico tra la terra e il cielo. La ricerca di uno stesso contatto che sembra ispirare gli architetti Mauricio Pezo e Sofia von Ellrichshausen nella progettazione della casa Loba³, sulla penisola di Coliumo in Cile.

“My great loves are faith, the earth and poetry”¹. Thus wrote in 1923 the Chilean poet Gabriela Mistral in presenting her first collection of poems, *Desolación*. The earth as a mother and the landscape as a space for inner search, two recurring themes in her work, become the *viaticum* that accompanies the poet on her journey of discovery through southern Chile. The first two verses of the poem entitled *Desolation* capture some of the most evocative images of that inevitable bond that the earth establishes with the innermost motions of the soul.

*The thick, eternal mist, to make me forget
Where the sea has thrown me in its wave of brine.
The land I came to has no spring:
It has its long night that like a mother hides me.*

*The wind makes its round of weeping in my house
and of howling, and shatters my cry, like crystal.
And on the white plain, with its infinite horizon,
I watch the death of immense sorrowful sunsets².*

The peculiar condition of standing on earth while looking out towards the infinite and tormented horizon, as described in Gabriela Mistral's verses, brings about a rare context in which man, inhabiting the threshold, can experience a physical contact between the earth and the sky. It is the search for precisely this contact which seems to inspire architects Mauricio Pezo and Sofia von Ellrichshausen in the design of Loba House³, on the Coliumo peninsula in Chile.



La casa Loba è un progetto studiato in sezione in cui lo spazio interno si articola in una sequenza di sei gradoni alti 70 centimetri che definiscono la scansione spaziale di ogni singolo ambiente. In qualche modo la sezione del progetto diventa la traduzione spaziale di un contesto ambientale, un percorso geologico che risale dal mare, scala la falesia e percorrendo la casa raggiunge il suo culmine reale sul tetto, dove si realizza il contatto definitivo con il cielo. Tra mare e cielo lo spazio domestico trova la sua dimensione nella terra.

L'accesso alla casa avviene attraverso una porta che, come una fessura tagliata nello spessore murario, è posta sul lato lungo del volume longitudinale.

Nell'interno non vi è alcuna separazione fisica tra gli ambienti. Dall'ingresso si dipanano due percorsi identici e speculari. Dallo stesso lato della porta di ingresso una serie di gradini consente l'accesso agli ambienti gradonati riservati alla camera da letto, mentre dal lato opposto, con la stessa soluzione progettuale, un'altra sequenza di gradini mette in connessione gli spazi dedicati alla zona pubblica della casa. Questo secondo percorso assume maggiore rilevanza perché illuminato da un flebile fascio di luce radente che penetra da una piccola apertura semi-circolare posta in facciata. In questo viaggio nella terra il tragitto conduce all'ultimo gradone della casa, il più a diretto contatto con il mare, dove due finestre svuotano in parte l'angolo della casa e si aprono sull'orizzonte dell'oceano Pacifico.

Il progetto per la casa Loba di Pezo e von Ellrichshausen è un percorso segnato da tappe illuminate da *canon-lumière* posti sul tetto, che indicano la strada nella risalita dei gradoni. Allo stesso modo, ad indicare la strada, vi sono alcuni elementi verticali posti al centro della casa. Strutture monolitiche che si elevano per tutta l'altezza dello spazio, adibite a diverse funzioni e che, come pietre miliari, scandiscono le distanze lungo il percorso interno. I *canon-lumière*, oltre ad essere dispositivi che portano la luce, instaurano anche una continuità fisica tra lo stare dentro la terra e il cielo. Una connessione che diventa anche temporale perché il sole, con la sua danza, entra nello spazio e, come una meridiana, segna le tracce del passare del tempo.

Quello progettato da Pezo e von Ellrichshausen è uno spazio domestico ancestrale, nel quale gli elementi primordiali della terra, come madre primigenia, e della luce, come narrazione del trascorrere del tempo, diventano rivelatori e al contempo costruttori dello spazio architettonico. La casa Loba è un luogo evocativo in cui le luci e le ombre si animano. Come la luce del giorno anche quella della notte è una luce viva, irradiata dal camino che, posto al centro della casa, all'interno di uno degli elementi verticali in calcestruzzo, descrive un intimo spazio dell'abitare. La luce del camino con il suo movimento vivifica l'austera semplicità dei disadorni muri in calcestruzzo e al contempo ne rivela la scabra matericità segnata dalle impronte lasciate dalle casseforme in legno. Vista dall'oceano nella notte, la luce che proviene dalla casa, come una lanterna, segna la presenza dell'ingresso quasi come un anatro di caverna dentro la scogliera, suggerendo un celato anfratto nella falesia che sembra custodire nel sottosuolo le vestigia di un modo antico e primitivo di abitare in connessione con la terra. Uno spazio, quello realizzato da Pezo e von Ellrichshausen, che nel suo mai completo disvelarsi, alludendo senza mostrarsi, desta quella stessa curiosità che anima lo sguardo di Leonardo da Vinci quando, spinto da una forte sete di sapere e da una «bramosa voglia» di conoscere «l'artificiosa natura», come annota in un passo nel codice Arundel: «ragiratommi alquanto infra gli ombrosi scogli, pervenni all'entrata d'una gran caverna, dinanzi alla quale resstato alquanto stupefatto [...] subito salse in me per contrarie cose, paura e desiderio: paura per

Loba House is a project conceived in section, where the interior space unfolds following a sequence of six steps, each of which is 70 centimetres high, that define the spatial articulation of the rooms. The section thus becomes a spatial translation of the natural context, a geological path that begins from the sea, ascends along the cliff and, traversing the house, culminates on the roof, where contact with the sky is finally made. Caught between sea and sky, the domestic space finds its dimension in the earth.

Access to the house is through a door which, like a slot cut into the wall, is located on the long side of the longitudinal volume.

There is no physical separation between the various interior spaces. Two identical mirroring paths branch off from the entrance. A series of steps departing from the same side as the door, giving access to the private level of the bedroom, while on the other side, using the same design solution, another sequence of steps leads to the public areas of the house. This second path is highlighted by a soft oblique beam of light that penetrates through a small semi-circular opening in the facade. In this journey into the earth, the path leads to the last level of the house, the one most in direct contact with the sea, where two windows partially uncover the corner of the house, opening it onto the horizon of the Pacific ocean.

The project for Loba house by Pezo and von Ellrichshausen is devised as a path punctuated by stages illuminated by *canon-lumière* skylights on the roof which point the way along the various levels, supported by a series of vertical elements placed at the centre of the house. Monolithic structures that rise the full height of the space and serve a variety of functions. These structures, like milestones, mark the distances within the interior path. The *canons-lumière*, in addition to being devices that bring light into the house, establish a physical continuity between the interior of the earth and the sky. A connection that also becomes temporal, since the sun dances into the space and, like a sundial, traces the passage of time.

Pezo and von Ellrichshausen have designed an ancestral domestic space, in which the primordial elements of the earth, as a primeval mother, and of light, as a narrative of the passage of time, both reveal and construct the architectural space. Loba house is a suggestive place in which lights and shadows come to life. Just as daylight, also the light of the night is vibrant, emanating from the fireplace located in the centre of the house, inside one of the concrete pillars. This creates an intimate and cosy living space. The light from the fireplace livens up the austere simplicity of the bare concrete walls and at the same time reveals their rough materiality marked by the traces of the wooden formwork. Seen from the ocean at night, the light that comes from the house, like a lantern, marks the presence of the entrance almost like a cavern within the cliff, suggesting a concealed nook in a crag that seems to guard the underground vestiges of an ancient and primitive way of dwelling in connection with the earth. The space created by Pezo and von Ellrichshausen, in its continuous veiling and unveiling, evokes a *curiositas* similar to that which animated Leonardo da Vinci's gaze. Driven by an overwhelming thirst for knowledge and a "craving" to explore the "artificiosa natura", as he notes in a passage of the Codex Arundel: "wandering among the shady rocks, I came to the entrance of a large cavern. I stood for a while stupefied in front of it [...] and immediately two opposing feelings arose within me: fear of the dark and menacing cavern, and the desire to discover whether there was something wonderful inside"⁴.

The interior of Loba house follows a terse spatial rhythm, marked by the sequence of vertical elements – large pillars that systematically define the structure of the house – and horizontal elements, such as steps and suspended walkways. The latter, like com-

la minacciate e oscura spilonca, desiderio per vedere se là entro fosse alcuna miracolosa cosa»⁴.

L'interno della casa Loba si compone in una serrata ritmica spaziale dettata dalla sequenza di elementi verticali, grandi pilastri che caratterizzano sistematicamente la struttura della casa, e elementi orizzontali, i gradoni e le passerelle in quota, che, come dei nidi dove trovare rifugio, sono raggiungibili da piccole scale a pioli. Questa ricerca ritmica è maggiormente esplicitata nelle prospettive che Pezo e von Ellrichshausen realizzano per raccontare il progetto. Nei disegni lo spazio è ridotto a una sequenza di semplici volumi dal carattere neoplastico in cui i piani orizzontali e verticali, a seconda della loro giacitura, sono trattati con un diverso carattere cromatico. Il disegno, oltre che intenzione progettuale, come affermano i due architetti, è in sé «un atto di misura prima di diventare costruzione»⁵.

Il duplice rapporto tra verticalità e orizzontalità si ritrova anche nel sistema insediativo dell'abitazione all'interno del paesaggio. La casa, come un elemento monolitico, esce dalla terra quasi spinta da un profondo sussulto tellurico, facendosi contrappunto, con la sua verticalità, all'orizzonte dell'oceano Pacifico. Con la sua struttura compatta, incagliata nella scogliera e allo stesso tempo esposta alle forze della natura, la casa Loba si presenta come un residuo portato dal mare. In un dipinto in bianco e nero che lo studio Pezo e von Ellrichshausen realizza per rappresentare il progetto nel suo contesto, la casa Loba è colorata di bianco, al pari delle concrezioni naturali della falesia. Questa operazione è chiaramente esplicitativa del carattere dell'edificio che non cerca una *mimesis* nel contesto naturale anzi, al contrario, vuol essere un avamposto di guardia, un faro da cui guardare verso l'oceano e allo stesso tempo essere guardati. L'abitare diventa quindi un riflesso del luogo stesso che il progetto, in tutti i suoi elementi fisici e costruttivi, evoca costantemente. La posizione topografica e l'inserimento all'interno del paesaggio sono elementi fondativi dell'idea progettuale, un pensiero che supera in parte la fisicità e realtà del fatto architettonico e diventa altro, in bilico tra l'archetipico e l'immaginario, sintetizzandosi in un'architettura del limite, del confine, sospesa tra mare e terra. La casa Loba è sì uno spazio costruito, un rifugio in cui trovare riparo, ma è soprattutto concepita come un riverbero del paesaggio, dove non è possibile comprendere e allo stesso tempo scindere lo spazio architettonico da quello naturale. Il progetto della casa per come è stato ideato e realizzato nasce da una stretta «continuità con il luogo dato; la casa è completamento del paesaggio naturale»⁶. La spazialità restituitaci da Pezo e von Ellrichshausen nella casa Loba ha in nuce il concetto di abitare che va oltre al suo significato canonico di prendere dimora, ma assume un rinnovato senso di stare in un determinato luogo e trasformarlo allo stesso tempo, operando attraverso l'architettura un processo di risemantizzazione del luogo stesso.

La costruzione esprime per ossimoro quasi un senso di incompiuto, o meglio di una ricerca di completamento che trova la sua immagine più evocativa nel lirismo del frammento. La casa Loba appare come un frammento di un muro solido, adagiato sulla falesia, che al suo interno contiene lo spazio della scala. La condizione di frammento è maggiormente esplicitata sul tetto. Qui una scala interrotta, come un *objet trouvé*, oltrepassa la linea dell'orizzonte e metaforicamente si mette in connessione col cielo. Un'immagine così potente che rievoca sinteticamente il paesaggio cileno, quella «regione così sola» – come la definisce Neruda – «dove la terra è piena di oceano»⁷.

Il senso dell'abitare si riconosce nello stare nel paesaggio in una rinnovata e continua tensione tra la casa come muro, o come approdo se vista dal mare, e casa come soglia, una porta

portable nests, offer shelters that can be reached by means of small step-ladders. This rhythmic research is made explicit in the perspective sketches presented by Pezo and von Ellrichshausen to narrate the project. In the drawings, space is reduced to a sequence of simple neoplastic volumes, in which the horizontal and vertical planes are ascribed different colours depending on their arrangement. The drawing, besides representing the design intention, as the two architects affirm, is “an act of measurement that precedes construction”⁵.

The double relationship between verticality and horizontality is also found in the settling of the dwelling within the landscape. The house, like a monolithic element, rises from the earth almost as if driven by a deep telluric tremor, and becomes a vertical counterpoint to the horizon of the Pacific ocean. With its compact structure, stranded on the cliff and exposed to the forces of nature, Loba house looks like debris brought in by the sea. In a black and white drawing produced by the Pezo and von Ellrichshausen studio to present the project within its context, Loba house is coloured white, just like the natural formations of the cliff. This clearly reveals the character of the building, which does not seek to blend in with its natural surroundings, but rather presents itself as an outpost, a lighthouse facing the ocean, from which to observe and, at the same time, be observed. Dwelling thus becomes a reflection of the place itself which the project, in all of its material and constructive elements, constantly evokes. The topographic positioning and placement within the landscape are fundamental elements of the design. An idea that goes beyond the physical aspect of the architectural fact in order to become something poised between the archetypal and the imaginary, combining to create a boundary, or threshold architecture, suspended between the earth and the sea. Loba house is certainly a built space, a refuge in which to find shelter, yet it was conceived as an extension of the landscape, in which architectural and natural space are intertwined in a way that makes it impossible to clearly tell them apart. The project of the house, in terms of how it was both designed and built, is based on a close “continuity with the given place; the house completes the natural landscape”⁶. The spatial quality of Pezo and von Ellrichshausen's Loba house embodies a concept of dwelling that goes beyond the traditional meaning of abode. Here, in fact, it takes on a new meaning: to be in a place and, at the same time, to transform it, carrying out through architecture a process of resignification of the site itself. The construction seems to express, in an oxymoron, a sense of incompleteness, or rather a search for completion reflected in the lyricism of the fragment. Loba house appears as a segment of a solid wall, resting on the cliff, which encloses within it the space of the staircase. The sense of fragment is even more explicit on the roof. On it, an interrupted staircase, like an *objet trouvé*, goes beyond the line of the horizon and metaphorically connects to the sky. An image so powerful that it concisely evokes the Chilean landscape, that “region, so lonely” – as Neruda wrote – “where the earth is full of ocean”⁷.

The sense of dwelling is manifested as being in the landscape, in a continuous and renewed tension between the house as a wall – or as a landing place if observed from the sea – and the house as a threshold, a door open to the ocean, through which a rite of passage is performed. The door, in its Latin etymon *foris*, “indicated not so much the material object, but the entrance to the *domus*, understood not as a building, but as the abode of the family”⁸. Beyond this threshold, one enters the more intimate place of living and dwelling.

The monolithic stereotomy of Loba house is emphasised by the use of a single material: poured-in-place concrete. A uniform treatment that can be seen both in the structural components and in

spalancata sull'oceano, attraverso la quale si può compiere un rito di passaggio. Una porta intesa nell'etimo latino di *foris*, con cui si «designava non tanto la porta come oggetto materiale, ma l'ingresso nella *domus*, intesa non come edificio, ma come sede della famiglia»⁸. Valicata la soglia si accede al luogo più intimo della vita e dell'abitare.

La stereotomia monolitica della casa Loba è esplicitata particolarmente dall'uso di un unico materiale, il calcestruzzo gettato in opera. Un'unicità di trattamento che si riconosce sia nelle parti strutturali che negli elementi fissi di arredo. Si potrebbe quasi dire un'unità o essenzialità lessicale che procede oltre la sintesi progettuale, in una tensione che si spoglia del superfluo per svelare e mostrare la costruzione, come fosse un corpo nudo. Questo interesse verso la matericità del calcestruzzo è d'altronde una prassi nella ricerca progettuale di Pezo e von Ellrichshausen che si avvale spesso di modelli di studio in cemento. Uno strumento di ricerca che indaga lo spazio stando dentro la forma. Questo processo di costruzione dei modelli in calcestruzzo implica infatti il passaggio dalla costruzione prima del negativo, lo spazio, e poi del positivo, la struttura. Un modo quindi di studiare il vuoto per costruire il pieno. Nell'indagine compositiva sul rapporto tra vuoto come spazio abitativo e tettonica costruttiva, Pezo e von Ellrichshausen rivelano una matrice fortemente heideggeriana, in quanto «costruire è in se stesso già abitare»⁹. È per questo metodo progettuale che casa Loba diventa un esempio eminente, in tutti i suoi aspetti, dell'esperienza architettonica dello studio cileno. Una prassi in cui gli strumenti del disegno tecnico, dei modelli in calcestruzzo, sino alla pittura, non sono in ultimo che una ricerca di misure.

La cifra stilistica dello studio Pezo von Ellrichshausen è quella di un parlare sommerso, un silenzio che pervade anche la casa Loba, dove al suo esterno nulla o poco è detto e c'è qualcosa di misteriosamente archetipico. La scatola muraria che avvolge interamente lo spazio non è che un recinto che, come un ventre materno, custodisce e protegge un mondo interno. Nella casa Loba, come in molte altre architetture di Pezo e von Ellrichshausen, l'esterno degli edifici appare come imperscrutabile, come se un geloso perimetro celasse la vita che si compie dentro, in una pratica architettonica dal carattere loosiano dove gli interni sono «impenetrabili rifugi di un nascosto abitare»¹⁰.

the fixed furnishing elements. One could speak of a linguistic unity or simplicity that goes beyond a conciseness of design, which strips away the superfluous to reveal and display the construction, like a naked body. This preference for the material qualities of concrete is also present in Pezo and von Ellrichshausen's project research practice, which often resorts to the use of study models in concrete. A research tool that explores space while staying within the form. This process of construction of concrete models, in fact, implies the passage from the construction of the negative, first, in other words of space, and only then of the positive, which is the structure. It is thus a way in which the void is studied before constructing the solid. In their compositional research concerning the relationship between the void as living space and building tectonics, Pezo and von Ellrichshausen reveal a strongly Heideggerian influence, in the sense that "building is, in itself, already dwelling"⁹. It is on account of this design method that Loba house can be considered a notable example, in all its aspects, of the Chilean studio's architectural practice. A practice in which the tools of technical drawing, concrete models and even painting are ultimately nothing more than a search for measures.

The distinctive style of Studio Pezo and von Ellrichshausen is characterised by a subdued language, a silence that also permeates Loba house, communicating little or nothing on the exterior, yet hinting at something mysteriously archetypal. The wall structure enveloping the space is an enclosure, similar to a mother's womb, which contains and protects an inner world. In Casa Loba, as in many other of Pezo and von Ellrichshausen's works, the exterior of the building seems to be inscrutable, as if were a jealously-guarded perimeter concealing the life within it. This evokes an architectural approach, inspired by Loss, in which interior spaces become "impenetrable shelters of a secret dwelling"¹⁰.

Translation by Luis Gatt

¹ Cfr. Parte dell'intervista a Gabriela Mistral è stata pubblicata da Piero Raimondi nella prefazione del libro da lui curato che raccoglie tutte le opere della poetessa cilena in G. Mistral, *Desolación, Ternura, Tala, Lagar*, P. Raimondi (a cura di) Edizione speciale UTET, Milano 1968, pp. 9-10.

² *Ivi*, pp. 100-102.

³ Cfr. F. Márquez Cecilia, R. Levene, *Pezo e Sofia von Ellrichshausen 2005-2022*, in «El Croquis», n. 214 (numero monografico), pp. 182-185; M. Pezo, S. von Ellrichshausen, *Naïve Intention*, Actar Publishers, New York-Barcellona 2018, pp. CXXI-CXXIII.

⁴ In particolare si fa riferimento al saggio *La mente inquieta* in cui Massimo Cacciari indaga l'esperienza culturale dell'Umanesimo. Al capitolo quarto del libro dal titolo *Umanesimo tragico* vengono prese in esame in modo specifico le radici filosofiche e filologiche che hanno fatto da guida all'esperienza architettonica rinascimentale. A corredo del testo sono pubblicate le fonti di riferimento come parti del codice Arundel di Leonardo da Vinci. M. Cacciari, *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2019, pp. 71-72.

⁵ M. Pezo, S. von Ellrichshausen, *Naïve Intention*, cit. pp. 9-10.

⁶ La visione heideggeriana dell'abitare come evocazione del luogo è centrale nel saggio: F. Dal Co, *Abitare nel moderno*, Laterza, Roma - Bari 1982, p. 28.

⁷ P. Neruda, *Il sud dell'oceano*, in *Tre residenze sulla terra*, Sansoni editore, Milano 1971, pp. 105-107.

⁸ G. Agamben, *Quando la casa brucia*, Giacometti & Antonello, Macerata 2020, p. 31.

⁹ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in «Lotus international», n. 9, 1975, pp. 38-43.

¹⁰ F. Dal Co, *Il progetto come pratica del limite*, in «Rassegna», n. 1, 1979, p. 73.

¹ Cf. Excerpts from the interview with Gabriela Mistral were published by Piero Raimondi in his preface to the volume which he edited that includes all the writings by the Chilean poet. G. Mistral, *Desolación, Ternura, Tala, Lagar*, Piero Raimondi (ed.) Edizione speciale UTET, Milan 1968, pp. 9-10.

² *Ibidem*, pp. 100-102.

³ Cf. F. Márquez Cecilia, R. Levene, *Pezo von Ellrichshausen 2005-2022*, in *El Croquis*, n. 214, (monographic issue) pp. 182-185; M. Pezo, S. von Ellrichshausen, *Naïve Intention*, Actar Publishers, New York-Barcellona 2018, pp. CXXI-CXXIII.

⁴ Reference is made in particular to the essay *La mente inquieta* in which Massimo Cacciari explores the cultural tradition of Humanism. Chapter four of the book, entitled "Tragic Humanism", specifically examines the philosophical and philological roots that guided Renaissance architecture. Accompanying the text are reference sources such as sections of Leonardo da Vinci's Codex Arundel. M. Cacciari, *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Piccola Biblioteca Einaudi, Turin 2019, pp. 71-72.

⁵ M. Pezo, S. von Ellrichshausen, *Naïve Intention*, pp. 9-10.

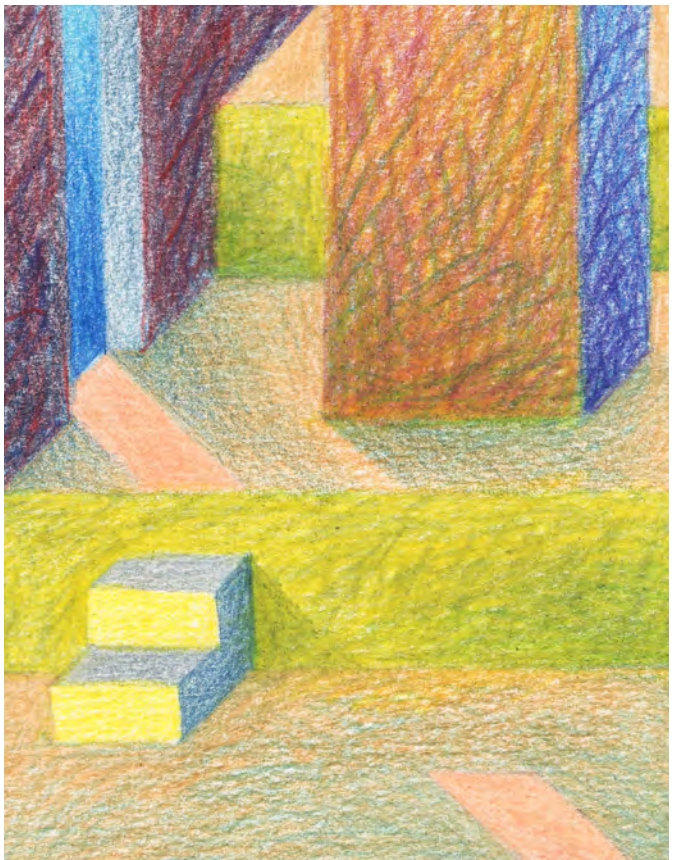
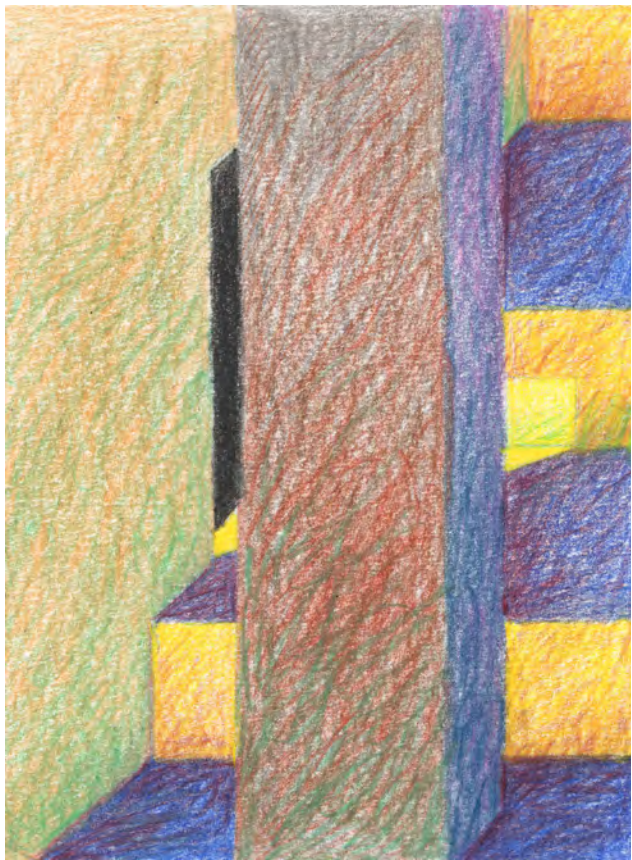
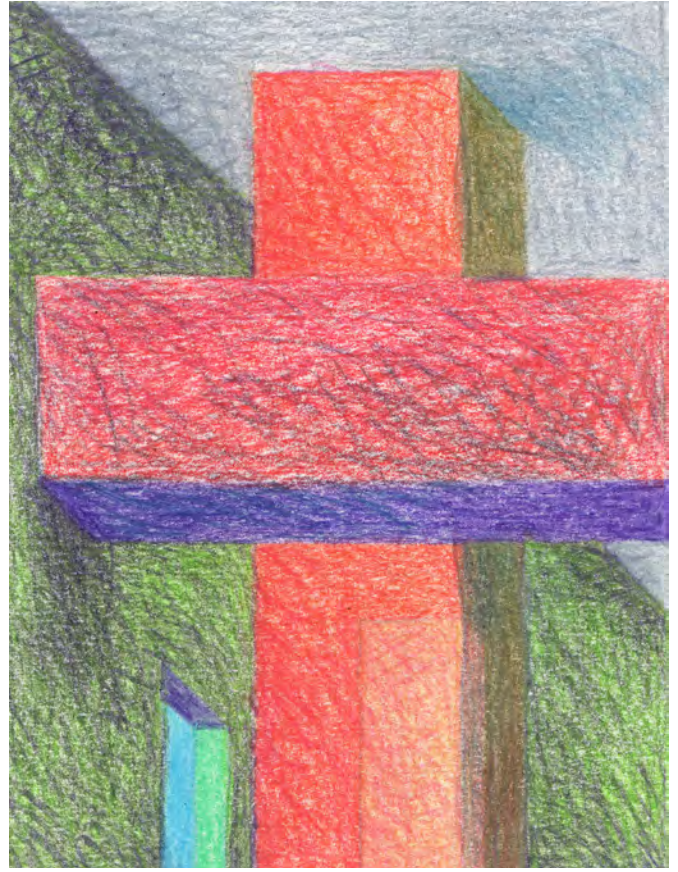
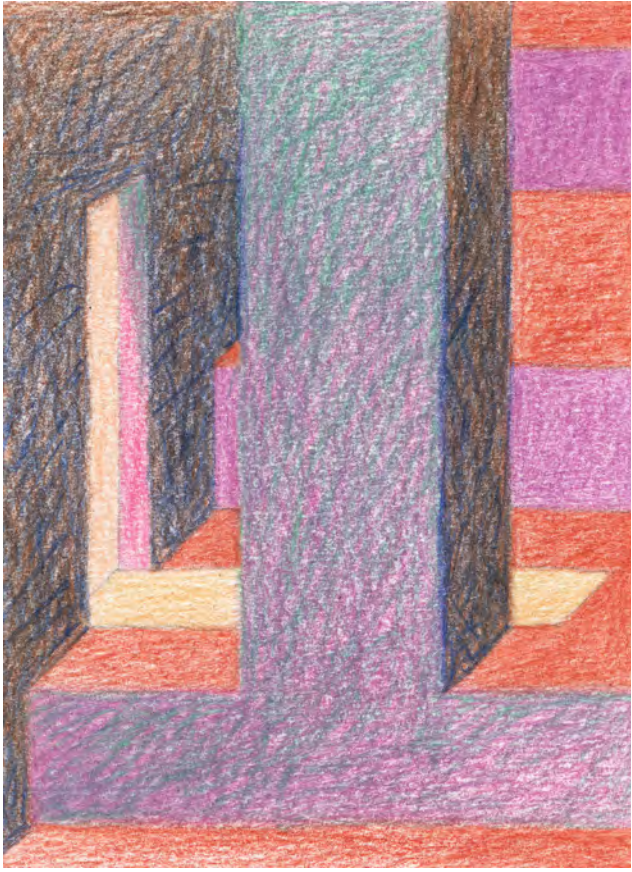
⁶ Heidegger's conception of dwelling as evocation of place is central to the essay by F. Dal Co, *Abitare nel moderno*. Laterza, Rome - Bari 1982, p. 28.

⁷ P. Neruda, *Il sud dell'oceano*, in: *Tre residenze sulla terra*, Sansoni editore, Milan 1971, pp. 105-107.

⁸ G. Agamben, *Quando la casa brucia*, Giacometti & Antonello, Macerata 2020, p. 31.

⁹ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in *Lotus international*, n.9, 1975, pp. 38-43.

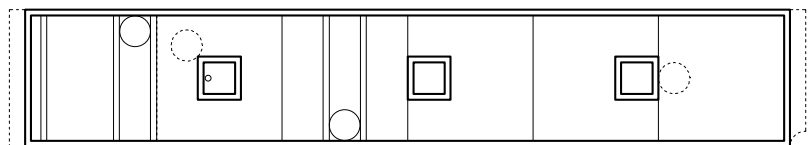
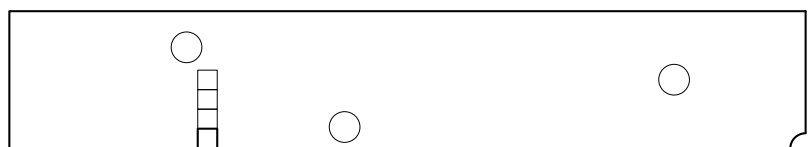
¹⁰ F. Dal Co, *Il progetto come pratica del limite*, in *Rassegna*, n. 1, 1979, p. 73.



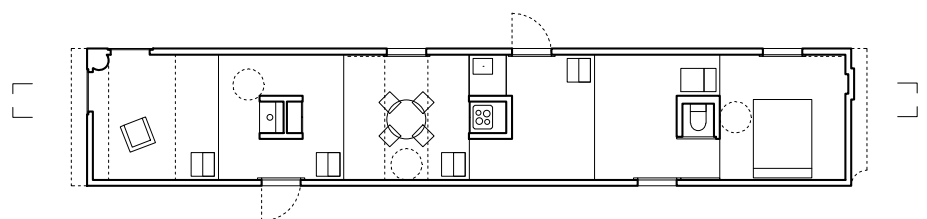




Progetto: Mauricio Pezo,
 Sofia von Ellrichshausen
 Collaboratori: D. Perez, T. Sommerauer,
 T. Freire, B. Pedroti, W. Gago
 Cliente: Marcelo Sanchez, Janis Hananias
 Costruzione: Carvajal & Cabrer
 Strutture: P. Dechent
 Consulenti: M. Valenzuela, D. Garrido
 Cronologia: 2016-2017
 Fotografie: Pezo von Ellrichshausen



pp. 108-109
Planimetria generale © Pezo von Ellrichshausen
Vista dal tetto abitato della casa verso l'orizzonte dell'oceano, foto © Pezo von Ellrichshausen
 p. 113
Pencil on paper, 21x28 cm, 2016,
 © Pezo von Ellrichshausen
 pp. 114-115
La stereotomia della casa nel suo rapporto con la falesia, foto © Pezo von Ellrichshausen
Piante e sezioni, © Pezo von Ellrichshausen
 pp. 116-117
Il progetto della casa inserito nel suo contesto ambientale, foto © Pezo von Ellrichshausen
 pp. 118-119
Vista interna della casa, foto © Pezo von Ellrichshausen
Vista interna della casa, in dettaglio i canon-lumière e le passere in quota, foto © Pezo von Ellrichshausen











The discovery of pre-Columbian Mexico was a crucial turning point for Josef Albers, which led him to develop profound and original reflections on art and architecture. His photographs, collages of prints and proofs, together with some of the works most influenced by his Mexican experience, can be observed with new eyes, so as to draw from them valuable lessons in the field of composition.

Josef Albers e le architetture pre-colombiane del Messico Josef Albers and pre-columbian architecture in Mexico

Alberto Pireddu

Su terra antica

È un indimenticabile viaggio di studio in Messico, nel 1949, a ispirare una delle più profonde riflessioni di Jørn Utzon sul rapporto tra l'architettura e la terra: l'articolo *Platforms and Plateaus. Ideas of a Danish architect*, pubblicato nel 1962 sulla rivista italiana «Zodiac»¹.

In esso, le ciclopiche *fabricae* di Uxmal e Chichén Itzá, nella penisola dello Yucatán, sono interpretate come dispositivi utili a innalzare l'uomo rispetto al piano della giungla e della quotidianità del vivere, in un evidente cambio di scala e di dimensione che trasforma la sommità della stessa in una grande pianura verde e consente di riconquistare «il cielo, le nuvole e la brezza»².

Il Monte Albán, a sud ovest di Oaxaca, è colto, invece, nella irripetibile modificazione antropica di una già leggendaria topografia, che possiede il potere di creare un luogo dall'intensissima spiritualità. Uno degli schizzi che accompagnano il testo rappresenta schematicamente la sezione dell'altipiano e ne rivela il significato più autentico, a conferma delle parole seguenti:

Introducendo scale e costruzioni a gradoni sul bordo della piattaforma e mantenendo la parte centrale a un livello inferiore, la cima della montagna è stata trasformata in una cosa completamente indipendente, fluttuante nell'aria, separata dalla terra e da lassù in realtà non si vede altro che il cielo e le nuvole che passano, – un nuovo pianeta³.

Una piramide incompleta, dunque, dal cui interno cavo è possibile immaginare di sottrarre gravità ai corpi.

On ancient ground

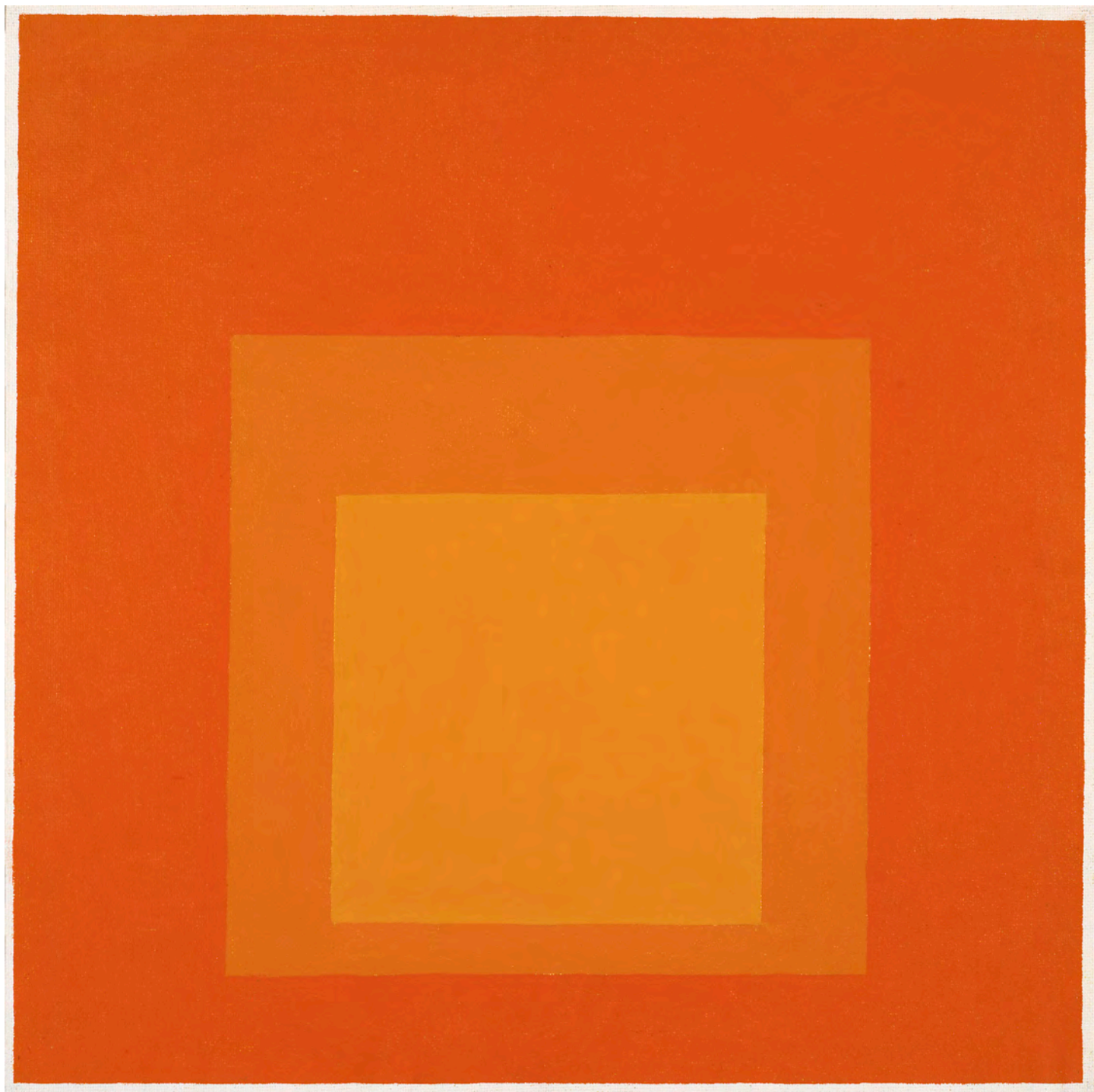
It was an unforgettable study trip to Mexico in 1949 that inspired one of Jørn Utzon's most profound reflections on the relationship between architecture and the earth: the article "Platforms and Plateaus. Ideas of a Danish architect", which he published in 1962 in the Italian journal *Zodiac*¹.

In this article, the cyclopean *fabricae* of Uxmal and Chichén Itzá, in the Yucatán peninsula, are interpreted as devices to raise man above the plane of the jungle and the daily routine, in an obvious change of scale and dimension that transforms the top of the jungle into a great green plain, thus allowing us to conquer "the sky, the clouds and the breeze"².

Monte Albán, to the south-west of Oaxaca, is notable instead by the unique anthropic transformation of a topography that is already legendary and thus has the power of creating a place of immense spirituality. One of the sketches that illustrates the text provides a schematic representation of the plateau section and reveals its deepest meaning, confirming the words that follow:

By the introduction of staircase arrangements and step-like buildings on the edge of the platform and keeping the central part at a lower level, the mountain top has been converted into a completely independent thing floating in the air, separated from the earth, and from up there you see actually nothing but the sky and the passing clouds, – a new planet³.

An incomplete pyramid, in other words, whose hollow interior allows one to imagine the subtraction of gravity from bodies.



Per tutte le opere di Josef Albers riprodotte in questo articolo:
© 2024 The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York/
SIAE, Rome
Foto: Tim Nighswander/Imaging4Art

Josef Albers, Homage to the Square, 1957
Olio su masonite, 61x61 cm

Per Utzon, quelle osservate sono opere profondamente legate alla terra ma proiettate verso un 'altrove' collocato in una differente dimensione dello spazio e del tempo.

Similmente, anche Josef e Annie Albers subiscono il fascino del sublime paesaggio del Messico e di ciò che sopravvive delle misteriose civiltà precolombiane. Tra il 1935 e il 1967, i due vi ritornano ben quattordici volte, ri-percorrendo le tappe di quelli che sarebbero presto diventati i più classici tra gli itinerari archeologici del Paese: dal Monte Albán a Mitla, nei pressi di Oaxaca, da Teotihuacán a Tenayuca nella Valle del Messico, da Uxmal a Chichén Itzá nella penisola dello Yucatán⁴.

Le fotografie scattate in quelle occasioni, le impressioni consegnate alle lettere agli amici o agli appunti per le lezioni di Josef rivelano la comune ricerca di una fonte di ispirazione capace di trascendere i canoni dell'arte e dell'architettura occidentali: «Il Messico è davvero la terra promessa per l'arte astratta. Qui la pittura è antica, ha più di mille anni. E sopravvive ancora nell'arte popolare»⁵, possiamo leggere in una missiva all'ex collega del Bauhaus Vasilij Kandinsky e a sua moglie Nina.

Il loro sguardo si posa innanzitutto sulla terra, custode di preziosi tesori, e sia Annie che Josef documentano il proprio stupore nell'assistere all'invenzione quotidiana di oggetti plurisecolari semplicemente arando i campi⁶ o nel ripercorrere luoghi profondamente mutati al progredire delle campagne di scavo.

Ma non solo: mentre Annie indaga le sofisticate tecniche di tessitura della tradizione, Josef immortalava, con la sua Leica 35 mm⁷, manufatti e paesaggi, soffermandosi su forme e volumi, luci e ombre al sole abbagliante dei tropici.

Pur accogliendo l'invito dell'artista a non ricercare legami troppo diretti tra le sue astrazioni e il mondo reale, potremmo rileggere gli scatti, i foto-collage di stampe e provini, in bianco e nero o nei toni del seppia, su cartoncini dal tenue colore paglierino, e alcune tra le opere maggiormente legate all'esperienza messicana con occhi differenti per trarne un prezioso insegnamento nel campo della composizione.

Vita delle forme

Se crediamo nel diritto dell'architetto e del designer di esistere a fianco dell'ingegnere allora riconosciamo che nell'ambito della progettazione sussistono, oltre a problemi di natura tecnica ed economica, problemi di forma che non dipendono da un approccio prettamente funzionale.

In altre parole, crediamo nell'esistenza di compiti di natura artistica che devono essere risolti tramite osservazione diretta, ovvero con l'intuizione o la visione e la percezione diretta, quindi con il gusto⁸.

L'incipit dello scritto *La veridicità dell'arte* (1937) introduce la questione della forma come inscindibile dai discorsi intorno all'architettura e l'assoluta necessità di giungere a una conoscenza delle leggi fondamentali che la governano⁹. Anzi, parafrasando Henri Focillon¹⁰, si potrebbe parlare del riconoscimento di una vera e propria «vita delle forme», di una loro relazione con lo spazio, la materia, lo spirito e il tempo.

Le fotografie rivelano, innanzitutto, problemi di forma poco noti alla tradizione occidentale (quali, ad esempio, il bilanciamento tra figura e sfondo, valori positivi e negativi, elementi attivi e passivi o le molteplici interpretazioni di una medesima forma¹¹) e immortalano un universo straordinariamente ricco e originario. Inoltre, raccogliendosi in una sorta di *carnet* di studi utili all'attività artistica, esse mirano a indagare la geometria degli edifici, il loro rapporto con il suolo e il paesaggio più o meno lontano, soffermandosi sui dettagli e sulla decorazione.

For Utzon, the observed works are deeply connected to the earth, yet also projected towards an "elsewhere" that is located in a different dimension of space and time.

In the same way, also Josef and Annie Albers were captivated by the sublime landscape of Mexico and what was still left of the mysterious pre-Columbian civilisations. They visited Mexico as many as fourteen times between 1935 and 1967, travelling along what would soon become the country's classical archaeological trails: from Monte Albán to Mitla, near Oaxaca, from Teotihuacán to Tenayuca, in the Valley of Mexico, and from Uxmal to Chichén Itzá, in the Yucatán peninsula⁴.

The photographs taken during those visits, the reflections transmitted in letters sent to their friends and the notes taken for Josef's lessons reveal the common search for a source of inspiration that transcends the canons of Western art and architecture: "Mexico is truly the promised land of abstract art. For here it is already 1000s of years old. And still very much alive in folk art"⁵, says a letter sent to his former Bauhaus colleague Wassily Kandinsky and his wife Nina.

Their gaze lingered mostly on the land, custodian of precious treasures, and both Annie and Josef documented their own wonder in assisting to the everyday invention of centuries-old objects simply by tilling the fields⁶ or walking through places profoundly changed by excavation campaigns.

And that's not all: while Annie explored the sophisticated traditional weaving techniques, Josef captured artefacts and landscapes with his 35 mm Leica⁷, focusing on shapes and volumes, on light and shadow under a glaring tropical sun.

Although accepting the artist's request not to seek direct links between his abstractions and the real world, we can reinterpret his photographs, collages of prints and proofs, in black and white or sepia tones, mounted on delicate straw-coloured cardboard, together with some of the works most influenced by his Mexican experience, observing them from a different perspective, in order to draw valuable lessons in the field of composition.

The life of forms

As long as we believe that the architect or designer has a right to exist side by side with the engineer, so long do we recognize that in designing there are besides technical and economical problems also problems of form which are independent of a pure functional approach.

In other words, we do believe that there are some artistic tasks which have to be solved through a direct seeing, that means, by intuition or vision, and through a direct feeling, that means by taste⁸.

The opening of the text *Truthfulness in Art* (1937) introduces the question of form as inseparable from the discourse concerning architecture and the imperative necessity to reach a full knowledge of the fundamental laws that govern it⁹. In fact, paraphrasing Henri Focillon¹⁰, one could speak of the recognition of a true and proper "life of forms", of their relation to space, matter, spirit and time.

Photographs reveal, first of all, issues related to form that are little known in the Western tradition (for example the balance between figure and background, positive and negative values, active and passive elements, or the manifold interpretations of a single form¹¹) and also record an extraordinarily rich and primal universe.

In addition, collected in a sort of notebook of studies useful to artistic activity, they explore the geometry of buildings, their relationship to the ground and the landscape, both near and far, lingering on details and ornamentation.

Albers' pictures seem to extend into the realm of typology,

Le immagini di Albers paiono sconfinare nei territori della tipologia, per quel loro grado di astrazione che possiede la capacità di rendere universali le architetture osservate e, sotto certi aspetti, raccolte in un catalogo di possibilità. Oppure in quelli degli studi intorno alla «tettonica»¹², l'arte della connessione, almeno secondo quella lunga e celebre tradizione che va da Karl Friedrich Schinkel a Gottfried Semper, per l'attenzione mostrata nei confronti del potenziale espressivo della tecnica costruttiva: le trame strutturali dei robusti muri di pietra, dei gradini, dei portali e delle grandi superfici ornamentate¹³. In tal senso risulta ancora una volta illuminante la lezione del 1937, nel passaggio in cui Albers riconosce che ogni opera d'arte messicana scaturisce da una disciplina che «si fonda sull'emergere del pensiero dalla materia»:

Le opere plastiche messicane – scrive – sono realizzate perlopiù in pietra o creta. Ma il rispetto dello scultore messicano per la materia non lascia mai alcun dubbio sul materiale impiegato. Le opere in pietra sono evidentemente di pietra e quelle in creta mantengono la qualità dell'argilla, la pietra è incisa e non cerca mai di entrare in competizione con la pittura o il disegno¹⁴.

Si tratta di un passo che ricorda alcune riflessioni dello stesso Focillon, di poco precedenti:

Au moment où nous abordons le problème de la vie des formes dans la matière, nous ne séparons pas l'une et l'autre notion, et, si nous nous servons de deux termes, ce n'est pas pour donner une réalité objective à un procédé d'abstraction, mais pour montrer au contraire le caractère constant, indissoluble, irréductible d'un accord de fait. Ainsi la forme n'agit pas comme un principe supérieur modelant une masse passive, car on peut considérer que la matière impose sa propre forme à la forme [...] De ce qui précède on peut dégager plusieurs principes. Le premier, c'est que les matières comportent une certaine destinée ou, si l'on veut, une certaine vocation formelle. Elles ont une consistance, une couleur, un grain. Elles sont forme, comme nous l'indiquions, et, par là même, elles appellent, limitent ou développent la vie des formes de l'art¹⁵.

Ritroviamo in esse le medesime caratteristiche tattili e ottiche che Albers, sin dal pionieristico corso di *Basic Design (Werklehre)* al Bauhaus, riconosce alla *matière*, significativamente definita con l'impiego del termine francese, per distinguerla dal materiale, di cui indaga invece le proprietà più tecniche¹⁶.

Matière e materiale concorrono alla creazione della forma.

Le serie degli scatti su cartoncino lasciano certo trasparire un apprezzamento per la sincerità costruttiva degli edifici, per il loro essere espressione diretta del materiale impiegato. Inoltre essi mostrano, talvolta, i monumenti antichi nel proprio mutare temporale, durante l'arco di una giornata o al progredire degli scavi archeologici, fino a rivelare, per dirla con Stefan Kraus, «il sovrapporsi del decadimento di tempo e natura all'ordine razionale delle forme architettoniche»¹⁷.

La loro straordinaria capacità documentaria consente di tentare un breve ragionamento intorno al tema della tettonica, sul quale Albers ritorna più volte nei suoi scritti e nelle sue riflessioni, sempre fondativo rispetto all'architettura.

Intervenendo all'*Annual Convention of the American Federation of Arts*, nel Maggio del 1935, egli insiste sulla necessità di considerare l'arte una esperienza¹⁸ e afferma che «dovremmo studiare e imparare in tutti i campi dell'arte, ad esempio, cosa è tettonico e cosa è decorativo, struttura e texture»¹⁹.

Pochi anni dopo, nel 1938, in un discorso al Black Mountain

thanks to their high degree of abstraction that ascribes a universal character to the observed architectures, almost as if they were collected in a catalogue of possibilities. Or else into that of the studies concerning "tectonics"¹², the art of connection, at least according to the long and distinguished tradition that goes from Karl Friedrich Schinkel to Gottfried Semper, as a result of the attention given to the expressive potential of the building technique: the structural patterns of the solid stone walls, the steps, portals and large ornamented surfaces¹³.

In this sense, the lesson from 1937 is once again enlightening, especially in the passage in which Albers recognises that every Mexican work of art emanates from a discipline that "is based on a thinking out of the material":

Mexican plastics are done mainly in stone and clay. But the respect the Mexican sculptor always had for his material never leaves us in doubt about the material. All stone work is definitely stony, all clay work remains clay-like, every stone is obviously carved and never tries to compete with painting or drawing¹⁴.

This passage recalls some of Focillon's own, slightly earlier, reflections:

Au moment où nous abordons le problème de la vie des formes dans la matière, nous ne séparons pas l'une et l'autre notion, et, si nous nous servons de deux termes, ce n'est pas pour donner une réalité objective à un procédé d'abstraction, mais pour montrer au contraire le caractère constant, indissoluble, irréductible d'un accord de fait. Ainsi la forme n'agit pas comme un principe supérieur modelant une masse passive, car on peut considérer que la matière impose sa propre forme à la forme [...] De ce qui précède on peut dégager plusieurs principes. Le premier, c'est que les matières comportent une certaine destinée ou, si l'on veut, une certaine vocation formelle. Elles ont une consistance, une couleur, un grain. Elles sont forme, comme nous l'indiquions, et, par là même, elles appellent, limitent ou développent la vie des formes de l'art¹⁵.

We find in it the same tactile and optical features that Albers, since his pioneering course on *Basic Design (Werklehre)* at the Bauhaus, recognised in the *matière*, significantly defined using the French term, so as to distinguish it from materials, of which he explored instead their more technical properties¹⁶.

Matière and materials combine to create form.

The series of snapshots mounted on cardboard reveal a certain appreciation for the constructive sincerity of the buildings, for their being a direct expression of the materials used. Furthermore, they occasionally show the ancient monuments as they change through time, during the span of a day, or as the archaeological excavations progress, ultimately revealing, in the words of Stefan Kraus, "the layering of the decay of time and nature on the rational order of architectural forms"¹⁷.

Their extraordinary documentary quality makes it possible to attempt a brief reflection concerning the subject of tectonics, fundamental to architecture, to which Albers returned on several occasions in his writings and thoughts.

Speaking at the *Annual Convention of the American Federation of Arts*, in May of 1935, he insisted on the need to consider art as an experience¹⁸ and affirmed that "we should study and learn in all fields of art, for instance, what is tectonic and what is decorative, structure and texture"¹⁹.

A few years later, in 1938, in a talk at the Black Mountain College Luncheon, he referred to the difference between tectonic and atectonic architecture, and mentioned that he considered inter-

pp. 124-125

Josef Albers, Teotihuacán, Mexico, ca. 1935-39
Stampe alla gelatina d'argento montate su cartoncino,
10 1/8x8 1/16 in. (25.7x0.4 cm)

Josef Albers, Tenayuca, Mexico, n.d.
Stampa alla gelatina d'argento montate su cartoncino,
10 1/8x16 in. (25.7x40.6 cm)

Josef Albers Museum Quadrat Bottrop, Germany

Josef Albers, Shrine, 1942

Litografia su lastra di zinco, 24x19 in. (61x48.3 cm)

Josef Albers, To Monte Alban, 1942

Litografia su lastra di zinco, 24x19 in. (61x48.3 cm)

Josef Albers, Interim, 1942

Litografia su lastra di zinco, 19x24 in. (48.3x61 cm)

Josef Albers, Ascension, 1942

Litografia su lastra di zinco, 24x19 in. (61x48.3 cm)

Josef Albers, Seclusion, 1942

Litografia su lastra di zinco, 19x24 in. (48.3x61 cm)

Josef Albers, Prefatio, 1942

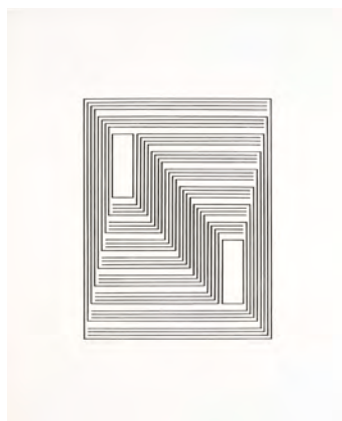
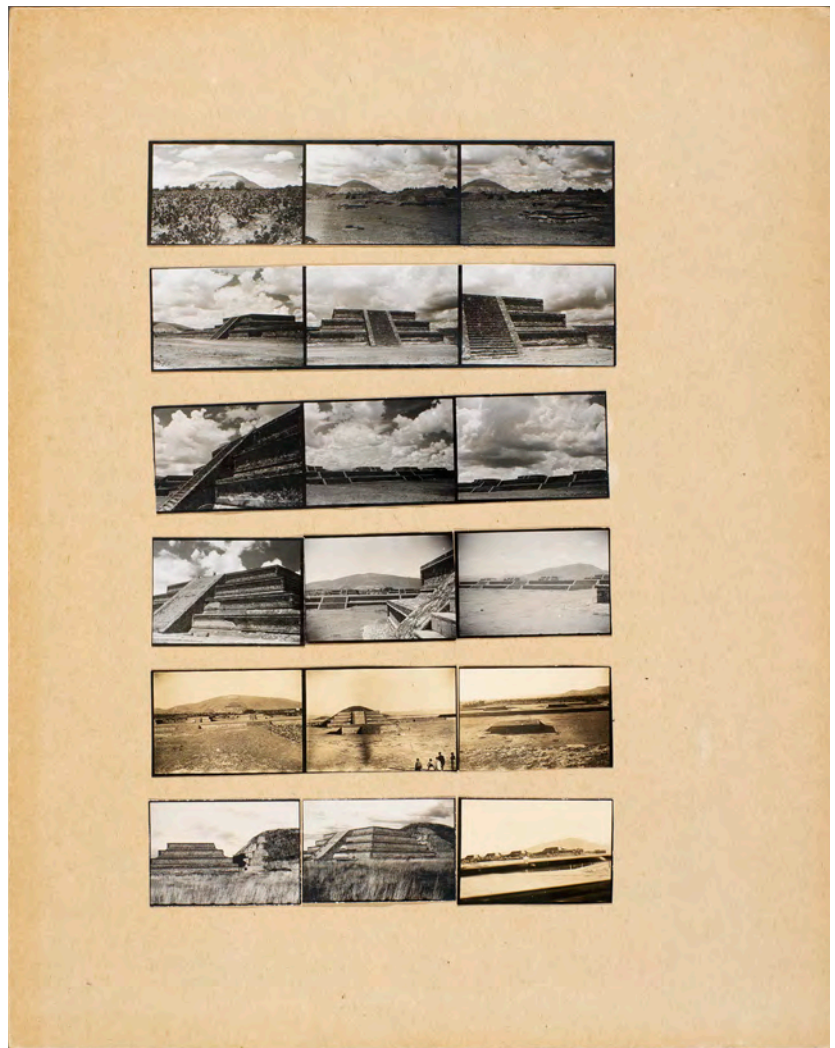
Litografia su lastra di zinco, 19x24 in. (48.3x61 cm)

Josef Albers, Sanctuary, 1942

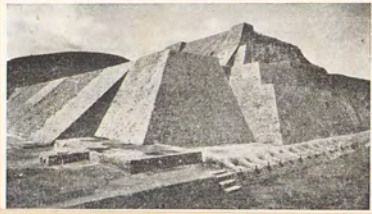
Litografia su lastra di zinco, 19x24 in. (48.3x61 cm)

Josef Albers, Introitus, 1942

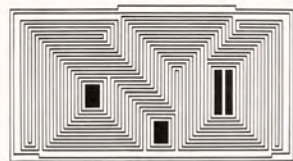
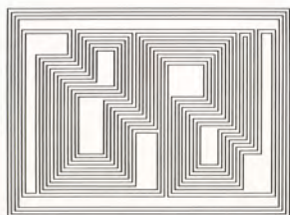
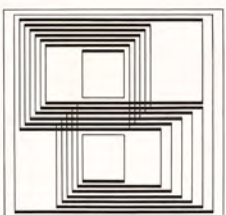
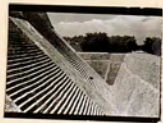
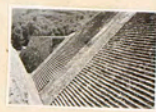
Litografia su lastra di zinco, 24x19 in. (61x48.3 cm)



Tenayuca



Tenayuca





Josef Albers, *Pyramid of the Magician, Uxmal, Mexico*, 1952
Stampa alla gelatina d'argento, 6 7/8x5 in. (17.3x12.7 cm)



Josef Albers, Tenayuca, Mexico, 1937
Stampa alla gelatina d'argento, 9 3/4x7 in. (24.8x17.8 cm)

College Luncheon, egli richiama la differenza tra architettura tettonica e atettonica, definendo come «fuorvianti» categorie interpretative quali «funzionalismo» e «formalismo»²⁰.

Nel libro *Graphic tectonic* si raccolgono otto preziose incisioni in litografia di zinco, caratterizzate da una «grafica astratta», «costruita», nelle quali, pur mancando «una modellazione effettiva, c'è una modellazione apparente dello spazio e del volume che produce un movimento plastico»²¹. Sono infatti le sole linee bidimensionali, verticali e orizzontali, a generare «illusioni di forma e spazio che richiedono una molteplicità di interpretazioni»²², per mezzo di una sapiente composizione del nero e del bianco. Illusioni ottiche (davanti/dietro, sopra/sotto, pieno/vuoto) o «cristallizzazioni»²³, per usare un termine caro a Robert Le Ricolais, nelle quali l'elemento generativo è tradotto in un puro segno, con lo scopo di condurre la visione «a un livello attivo. Guidare lo sguardo»²⁴. In analogia con la teoresi di Karl Bötticher²⁵ e Gottfried Semper²⁶, la tettonica è qui assimilabile a un sistema completo che lega ogni parte in un tutto unico e racchiude una matrice spaziale. Un sistema che è stato efficacemente descritto da Karl Gerstner come il tentativo di «estrarre effetti tridimensionali da una superficie bidimensionale con linee unidimensionali»²⁷.

Ma è forse nel celebre muro di mattoni *Amerika* realizzato presso l'Harvard Graduate Center su commissione di Walter Gropius che il suo pensiero in merito alla tettonica acquisisce chiarezza e piena consapevolezza. Albers progetta una trama muraria che enfatizza il legame strutturale tra i mattoni: sfruttando le proporzioni degli stessi e/o tagliandoli appositamente, egli ottiene un sofisticato pattern di vuoti dalle dimensioni variabili ($\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, e $\frac{3}{4}$ del lato lungo del laterizio) disposti verticalmente e ulteriormente composti per connessione o separazione. Ne nasce una illusione di densità e intensità mutevoli che crea un effetto spaziale plastico capace di conferire al muro la leggerezza di un movimento verso l'alto, letteralmente smaterializzandolo²⁸. Come non ritrovare nella vibrazione di questa opera una eco delle lavorazioni della pietra osservate a Mitla e ripetutamente (quasi ossessivamente) fotografate? O ancora delle imponenti tessiture murarie peruviane di Tampu Machay e Chan Chan, spesso ancora confuse con la terra e la sabbia²⁹.

Le fotografie, la riflessione teorica e l'opera artistica di Josef Albers rivelano una matura consapevolezza delle interazioni tra oggetto, struttura e spazio³⁰. Pertanto, se torniamo alla iniziale definizione di tettonica quale arte dell'assemblaggio e poetica della costruzione, si chiarisce meglio la portata dell'insegnamento dell'artista tedesco nell'aiutare a riconoscere e valorizzare la componente materiale, visibile e tattile a un tempo, dell'architettura.

In quest'ottica sono da interpretarsi le parole della lezione *Teaching Form through Practice* del 1928:

Quando l'apprendimento degli studenti è più orientato verso le preoccupazioni tecnologiche ed economiche che verso le forme tradizionali, imparano a vedere sia staticamente che dinamicamente. Imparano la connessione e superano così la falsa dicotomia tra organico e tecnologico. Oltre al pensiero costruttivo, questo tipo di apprendimento sviluppa un'immaginazione spaziale che è rara. Media lo scambio collettivo di esperienze e mira a scoprire leggi della forma che sono sia universali che contemporanee. Previene dall'attribuire un valore eccessivo all'individualismo, senza però limitare la vera individualità³¹.

L'eloquente passo di Albers possiede il potere di radicare ancora una volta l'architettura ai suoi fondamentali disciplinari: come

pretative categories, such as "functionalism" and "formalism", as "misleading"²⁰.

The book *Graphic tectonic* includes eight zinc plate lithographs characterised by a "constructed", "abstract graphics", in which despite the lack of an "actual modelling, there is an apparent modelling of the space and the volume that produces a plastic movement"²¹. It is, in fact, only the two-dimensional lines, vertical and horizontal, that generate, through a skilful composition of black and white, "illusions of form and space which call for a variety of interpretations"²². Optical illusions (front/back, above/below, solid/void) or "crystallisations"²³, to use a term favoured by Robert Le Ricolais, in which the generating element is translated into a pure sign, and aimed at leading vision "to an active level. To guide the gaze"²⁴. As in Karl Karl Bötticher²⁵ and Gottfried Semper's theorising²⁶, tectonics is equivalent here to an overall system that connects every individual part in a unique whole and encloses a spatial matrix. A system successfully described by Karl Gerstner as the attempt to "extract three-dimensional effects from a two-dimensional surface with one-dimensional lines"²⁷.

Yet it is perhaps in the famous brick wall entitled *Amerika*, commissioned by Walter Gropius and built at the Harvard Graduate Center, that his thoughts regarding tectonics can be fully understood. Albers designed a wall pattern that highlights the structural connection between the bricks: by taking advantage of their proportions and/or cutting them to size, he obtained a sophisticated pattern of voids of various dimensions ($\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, and $\frac{3}{4}$ of the long side of the brick), vertically placed and further composed through joints and separations.

The end result is an illusion of changing density and intensity that creates a plastic spatial effect that gives to the wall the lightness of an upward movement, literally de-materialising it²⁸. Who can fail to discern in the vibrancy of this work an echo of the stonework observed in Mitla and repeatedly (almost obsessively) photographed? Or of the imposing Peruvian masonry textures of Tampu Machay and Chan Chan, often still confused with the earth and the sand²⁹.

Josef Albers' photographs, theoretical reflections and artistic works reveal a mature awareness of the interplay between object, structure and space³⁰. Thus, if we return to the initial definition of tectonics as the art of assembling and the poetics of construction, we can better understand the importance of the teachings of the German artist, which help us to recognise and value the material, visible and tactile dimensions of architecture. It is from this perspective that the words from his lesson from 1928, *Teaching Form through Practice*, should be understood:

When a student's learning is directed more toward technological and economical concerns than toward traditional forms, they learn to see both statically and dynamically. They learn the connection, and thereby overcome the false dichotomy between the organic and the technological. In addition to constructive thinking, this kind of learning schools a spatial imagination that is rare. It mediates the collective exchange of experiences, and aims to discover laws of form that are both universal and contemporary. It prevents one from overvaluing individualism, without restricting real individuality³¹.

Albers' eloquent and significant contribution has the ability to reconnect architecture with its fundamental disciplinary roots: as in a continuous process of excavation, both metaphorical and real, the tectonic order of architecture inevitably identifies with the order of the earth³².

Translation by Luis Gatt

in un eterno lavoro di scavo, metaforico oltre che reale, l'ordine tettonico dell'architettura tende a identificarsi, necessariamente, con l'ordine della terra³².

¹ J. Utzon, *Platforms and Plateaus. Ideas of a Danish architect*, in «Zodiac», n. 10, 1962, pp. 112-123.

² *Ivi*, p. 114. La traduzione dall'originale in inglese è a cura dell'autore.

³ *Ivi*, p. 116. La traduzione dall'originale in inglese è a cura dell'autore.

⁴ Cfr. L. Hinkson, *I Viaggi*, in *Josef Albers in Messico*, Catalogo della mostra, a cura di L. Hinkson, Venezia 03 novembre 2017-04 aprile 2018, Guggenheim Museum Publications, New York 2017, p. 52.

⁵ Lettera di Anni e Josef Albers a Vasily e Nina Kandinsky, 22 agosto 1936, Città del Messico (dattiloscritta e firmata da Anni Albers con aggiunta a penna di Josef Albers), Bibliothèque Kandinsky, Centre George Pompidou, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, Paris; tradotta e pubblicata in J. Albers, *Mexico 1935/1956*, Humboldt Books, Milano 2021, pp. 7-9.

⁶ Cfr. A. Albers, *Foreword*, in A. Albers, *Pre-Columbian Mexican Miniatures: The Joseph and Anni Albers Collection*, Praeger, New York 1970, s. p.

⁷ Cfr. L. Hinkson, *Rovine a rovescio: Josef Albers in Messico*, in L. Hinkson, *Josef Albers in Messico*, cit., p. 21.

⁸ J. Albers, *La veridicità nell'arte*, in L. Hinkson, *Josef Albers in Messico*, cit., p. 48. Il testo è la traduzione in italiano della lezione *Truthfulness in Art* tenuta all'Harvard Graduate School of Design l'11 dicembre del 1937.

⁹ Su questo punto cfr. anche J. Albers, *Concerning Art Instruction (1934)*, in *Josef Albers. Minimal means, maximum effect*, Fundación Juan March, Madrid 2014, pp. 218-221.

¹⁰ H. Focillon, *Vie des formes*, Ernest Leroux, Paris 1934.

¹¹ Su questi temi cfr. J. Albers, *Teaching Form through Practice (1928)*, *Concerning Art Instruction (1934)*, *Concerning Abstract Art (1939)*, in N. Fox Weber, J. Redensek (a cura di), *Josef Albers. Minimal means, maximum effect*, pp. 211-215, 218-221, 243-246.

¹² Per un approfondimento sui temi della tettonica qui richiamati cfr. K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts 1995.

¹³ Cfr. L. Hinkson, *Rovine a rovescio: Josef Albers in Messico*, cit., p. 24.

¹⁴ J. Albers, *La veridicità nell'arte*, cit., p. 50.

¹⁵ H. Focillon, *Vie des formes*, p. 36.

¹⁶ «*Matière* studies are concerned with the appearance, the surface (epidermis) of material. Here we distinguish structure, facture, texture. We classify the appearances according to optical and tactile perception [...] Material studies are concerned with the capacity of materials. We examine firmness, looseness, elasticity; extensibility and compressibility; folding and bending - in short technical properties». J. Albers, *Concerning Art Instruction (1934)*, cit., p. 220.

¹⁷ S. Kraus, *Interaction als Weltanschauung: Strukturelle Aspekte in den Photographien von Josef Albers*, in *Josef Albers: Photographien 1928-1955*, Catalogo della mostra, a cura di M. Stockebrand, Schirmer/Mosel, Munich 1992, pp. 12-19.

¹⁸ «We move from looking at art as a part of historical science to an understanding of art as a part of life». J. Albers, *Art as Experience (1935)*, in *Josef Albers. Minimal means, maximum effect*, cit., pp. 231-232.

¹⁹ *Ivi*, p. 231.

²⁰ J. Albers, *Speech at Black Mountain College Luncheon, New York City Cosmopolitan Club (1938)*, in *Josef Albers. Minimal means, maximum effect*, cit., pp. 240-242.

²¹ J. Albers, «*Tektonische Graphic*» eine Serie von Lithographien, in J. Albers, *Graphic tectonic. Ein Zyklus von acht Lithographien aus dem Jahre 1942*, Galerie der Spiegel, Köln 1968, s. p.

²² *Ibid.*

²³ R. Le Ricolais, *Reflections on the Graphisms of Josef Albers (1967)*, in *Josef Albers. Minimal means, maximum effect*, cit., pp. 334-336.

²⁴ J. Albers, «*Tektonische Graphic*» eine Serie von Lithographien, cit.

²⁵ Cfr. K. Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Potsdam 1852.

²⁶ G. Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig 1851.

²⁷ K. Gerstner, *Von Albers ist zu warnen*, in J. Albers, *Graphic tectonic. Ein Zyklus von acht Lithographien aus dem Jahre 1942*, cit., s. p.

²⁸ Cfr. J. Albers, *Bemerkungen zu Amerika (1952)*, in H. Liesbrock, B. Danilowitz (a cura di), *Anni und Josef Albers: Begegnung mit Lateinamerika*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2007, p. 185.

²⁹ Sul tema del muro in Albers cfr. B. Danilowitz, *Die Bedeutung von Mauren*, in H. Liesbrock, B. Danilowitz (a cura di), *Anni und Josef Albers: Begegnung mit Lateinamerika*, cit., pp. 187-189.

³⁰ Cfr. S. Kraus, *Interaction als Weltanschauung: Strukturelle Aspekte in den Photographien von Josef Albers*, cit., p. 18.

³¹ J. Albers, *Teaching Form through Practice (1928)*, cit., p. 213. La traduzione dall'originale in inglese è a cura dell'autore.

³² Vale la pena ricordare qui la profonda riflessione di Vittorio Gregotti sul tema del rapporto tra l'ordine tettonico dell'architettura e l'ordine della terra: «Su cosa si fondano dunque l'architettura e il suo progetto? Il suo compito, la sua azione è scavo per riconoscere e mettere in evidenza il confronto tra l'ordine tettonico della costruzione e l'ordine della terra? Ed in tale confronto la tensione è trasformativa in quanto tensione rivelatrice della verità della terra o della verità dell'agire? E l'agire progettuale è a sua volta verità da rivelare o tensione verso una verità, da costruire con gli strumenti specifici della nostra disciplina?». Cfr. V. Gregotti, *Introduzione*, in K. Frampton, *Tettonica e architettura: Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 1999, p. 11.

¹ J. Utzon, «Platforms and Plateaus. Ideas of a Danish architect», in *Zodiac*, n. 10, 1962, pp. 112-123.

² *Ibid.*, p. 114.

³ *Ibid.*, p. 116.

⁴ Cfr. L. Hinkson, «I Viaggi», in *Josef Albers in Messico*, Catalogue of the exhibition, edited by L. Hinkson, Venezia 03 November 2017 - 04 April 2018, Guggenheim Museum Publications, New York 2017, p. 52.

⁵ Letter from Anni and Josef Albers to Wassily and Nina Kandinsky, 22 August 1936, Mexico City (typewritten and signed by Anni Albers with handwritten addition by Josef Albers), Bibliothèque Kandinsky, Centre George Pompidou, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, Paris; also in J. Albers, *Mexico 1935/1956*, Humboldt Books, Milan 2021, p. IV.

⁶ Cf. A. Albers, «Foreword», in A. Albers, *Pre-Columbian Mexican Miniatures: The Joseph and Anni Albers Collection*, Praeger, New York 1970, unpagato.

⁷ Cf. L. Hinkson, «Rovine a rovescio: Josef Albers in Messico», in L. Hinkson, *Josef Albers in Messico*, Op. cit., p. 21.

⁸ J. Albers, «Truthfulness in Art», in N. Fox Weber, J. Redensek (eds.), *Josef Albers. Minimal Means, Maximum Effect*, Fundación Juan March, Madrid 2014, pp. 236-239. The text is the transcription of the lecture entitled *Truthfulness in Art*, held at the Harvard Graduate School of Design on December 11, 1937.

⁹ On this topic see also J. Albers, «Concerning Art Instruction (1934)», in *Josef Albers. Minimal Means, Maximum Effect*, Fundación Juan March, Madrid 2014, pp. 218-221.

¹⁰ H. Focillon, *Vie des formes*, Ernest Leroux, Paris 1934.

¹¹ On these topics see J. Albers, «Teaching Form through Practice (1928)», «Concerning Art Instruction (1934)», «Concerning Abstract Art (1939)», in *Josef Albers: Photographien 1928-1955*, Catalogue of the exhibition, edited by M. Stockebrand, Schirmer/Mosel, Munich 1992, pp. 211-215, 218-221, 243-246.

¹² For an in-depth analysis of tectonic topics referred to here, see K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1995.

¹³ Cf. L. Hinkson, «Rovine a rovescio: Josef Albers in Messico», in *Op. cit.*, p. 24.

¹⁴ J. Albers, «Truthfulness in Art», in *Op. cit.*, p. 237.

¹⁵ H. Focillon, *Vie des formes*, p. 36.

¹⁶ «*Matière* studies are concerned with the appearance, the surface (epidermis) of material. Here we distinguish structure, facture, texture. We classify the appearances according to optical and tactile perception [...] Material studies are concerned with the capacity of materials. We examine firmness, looseness, elasticity; extensibility and compressibility; folding and bending - in short technical properties». J. Albers, «Concerning Art Instruction (1934)», in *Op. cit.*, p. 220.

¹⁷ S. Kraus, «Interaction als Weltanschauung: Strukturelle Aspekte in den Photographien von Josef Albers», in *Josef Albers: Photographien 1928-1955*, Catalogue of the exhibition, edited by M. Stockebrand, Schirmer/Mosel, Munich 1992, pp. 12-19.

¹⁸ «We move from looking at art as a part of historical science to an understanding of art as a part of life». J. Albers, «Art as Experience (1935)», in *Josef Albers. Minimal Means, Maximum Effect*, pp. 231-232.

¹⁹ *Ibid.*, p. 231.

²⁰ J. Albers, «Speech at Black Mountain College Luncheon, New York City Cosmopolitan Club (1938)», in *Josef Albers. Minimal Means, Maximum Effect*, pp. 240-242.

²¹ J. Albers, «*Tektonische Graphic*» eine Serie von Lithographien, in J. Albers, *Graphic tectonic. Ein Zyklus von acht Lithographien aus dem Jahre 1942*, Galerie der Spiegel, Köln 1968, unpagato.

²² *Ibid.*

²³ R. Le Ricolais, «Reflections on the Graphisms of Josef Albers (1967)», in *Josef Albers. Minimal Means, Maximum Effect*, pp. 334-336.

²⁴ J. Albers, «*Tektonische Graphic*» eine Serie von Lithographien, *Op. cit.*

²⁵ Cf. K. Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Potsdam 1852.

²⁶ G. Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig 1851.

²⁷ K. Gerstner, «Von Albers ist zu warnen», in J. Albers, *Graphic tectonic. Ein Zyklus von acht Lithographien aus dem Jahre 1942*, unpagato.

²⁸ Cf. J. Albers, «Bemerkungen zu Amerika (1952)», in H. Liesbrock, B. Danilowitz (eds.), *Anni und Josef Albers: Begegnung mit Lateinamerika*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2007, p. 185.

²⁹ On the subject of walls in Albers Cf. B. Danilowitz, «Die Bedeutung von Mauren», in H. Liesbrock, B. Danilowitz (eds.), *Anni und Josef Albers: Begegnung mit Lateinamerika*, pp. 187-189.

³⁰ Cf. S. Kraus, «Interaction als Weltanschauung: Strukturelle Aspekte in den Photographien von Josef Albers», in *Op. cit.*, p. 18.

³¹ J. Albers, «Teaching Form through Practice (1928)», *Op. cit.*, p. 213.

³² It is worth recalling here Vittorio Gregotti's insightful reflection on the theme of the relationship between the tectonic order of architecture and the order of the earth: «What, then, are architecture and its project based on? Is their task to excavate in order to recognise and highlight the contrast between the tectonic order of construction and the natural order of the earth? In this contrast, is the tension transformative because it reveals the truth of the earth or that of human action? And does the act of design itself represent a truth to be revealed, or is it rather a tension towards a truth to be constructed, using the tools of our discipline?». Cf. V. Gregotti, «Introduzione», in K. Frampton, *Tettonica e architettura: Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 1999, p. 11.

Between 1955 and 1957, Piero Bottoni produced a series of drawings for a house in the hills north of Florence. This article reconstructs and explores the evolution of the never-built Villa Davoli project through the analysis of previously unpublished materials, emphasising the pivotal role of the landscape, with which Bottoni cultivated a continuous and defining connection.

Piero Bottoni

Villa Davoli, Firenze Villa Davoli, Florence

Edoardo Cresci

«Belvedere», in inchiostro nero, subito sopra un piccolo rettangolo rosso carminio. Sulle carte ottocentesche della Comunità del Pellegrino, nel lotto adiacente a quello nel quale sarebbe dovuta sorgere Villa Davoli si rinviene una costruzione isolata, ma non sola, che ancora oggi si affaccia dalle pendici meridionali del Monte Piano, cantore occidentale del coro dei colli che cingono a settentrione la città di Firenze.

«Belvedere», parola tanto semplice quanto qui appropriata per chiamare la cosa – la casa, il luogo – dalla qualità dell’azione che la distingue, dalla qualità cioè di un guardare, guardandosi, che per questi pendii per lunghi secoli ha significato un costruirsi, costruendo, case e paesaggio.

É la terra che per prima si offre, suggerisce, influenza l’intensità dell’azione. Queste sono, come già riconosce il Boccaccio: «piaggie delle quali montagnette così digradando giuso verso il piano discendevano, come ne’ teatri veggiamo dalla lor sommità i gradi infino all’infimo venire successivamente ordinati», sono «piaggie» che per prime sembrano aver voluto essere ordinate «tutte di vigne, d’ulivi, di mandorli [...] senza spanna perdersene»¹, aver voluto che l’uomo così fortemente desiderasse abitarle. Su questi pendii, già nel Trecento «non v’era cittadino, popolano o grande che non avesse edificato o che non edificasse grande e ricca possessione, e abitura molto ricca, e con belli edifici, e molto meglio che in città: e in questo ciascuno ci peccava, e per le disordinate spese erano tenuti per matti. E sì magnifica cosa era a vedere»².

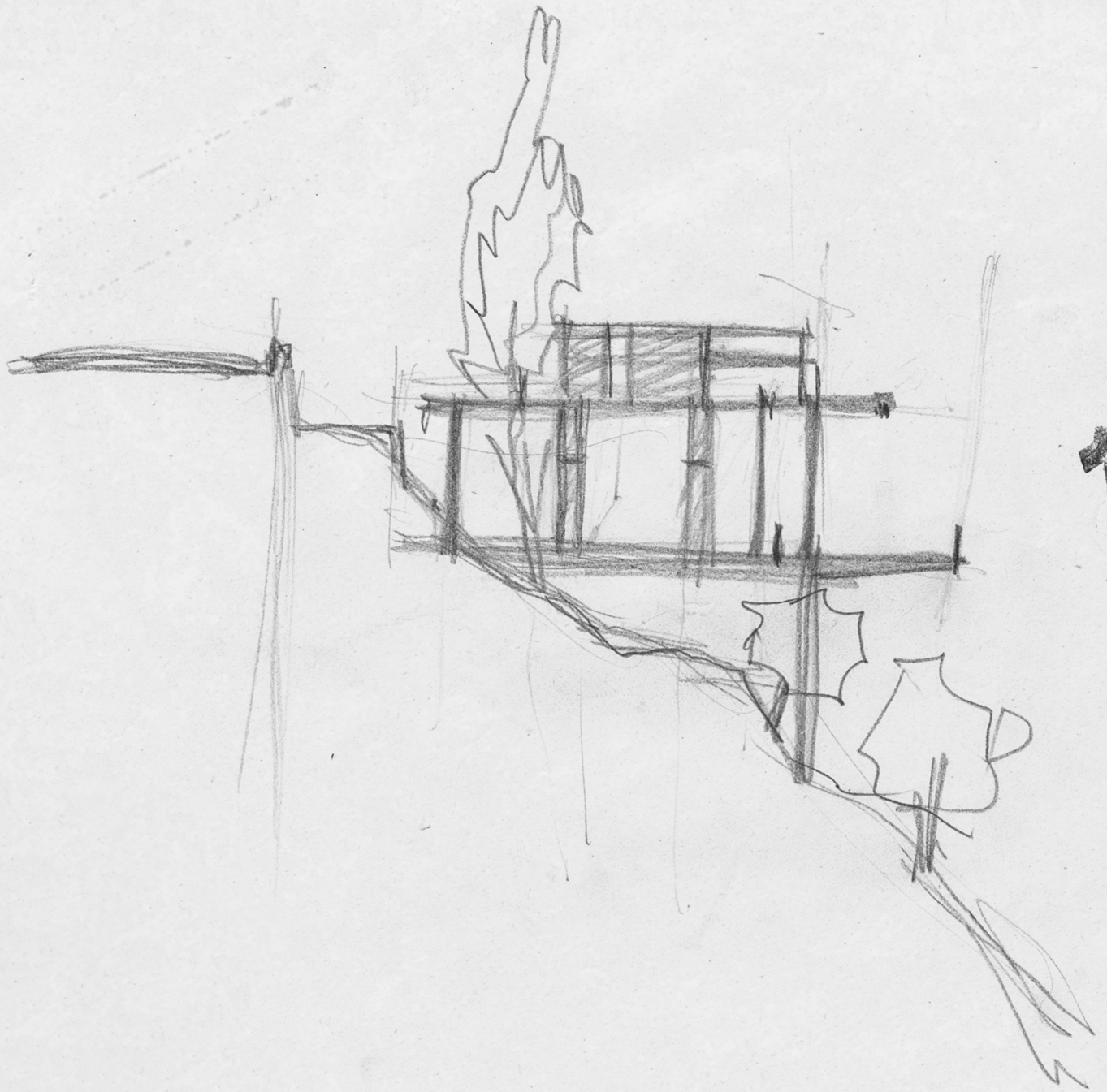
«E sì magnifica cosa era a vedere». Se l’edificazione della propria casa sulla propria terra, per sé e le generazioni a venire, è

“Belvedere”, written in black ink, just above a small rectangle of crimson red. On the 19th century maps of the Comunità del Pellegrino, on the land adjacent to the one destined for the construction of Villa Davoli, there is an isolated, yet not solitary, building, which still overlooks the southern flank of Monte Piano, in the western slopes of the range of hills that encircle the city of Florence to the north.

“Belvedere”, a word as simple as it is appropriate for calling the thing – the house, the place – by the quality of the action that characterises it, that is, by the quality of looking, or looking round, which in these hillsides for many centuries has meant a process of building, of constructing houses and landscapes.

It is the land that first offers itself, suggesting, then influencing the intensity of the action. These are, as Boccaccio himself had recognised: “plateaus which, sloping down towards the plain, descended from those hills or mountains, grew less and less by variable degrees, as we observe at entering into our theatres, from the highest part to the lowest, succinctly to narrow the circle by order”, hills which seem to have wished to be ordered with “vineyards, olive trees, almond trees [...] as far as the eye can see”¹, to have wanted man so strongly to inhabit them. On these slopes, in the 14th century, “there was no citizen, whether commoner or great man who had not built or who did not build great and rich estates, and very rich dwellings, and with beautiful buildings, and much better than in the city: and in this respect everyone sinned, and for careless spending they were held to be mad. And what a magnificent thing it was to behold”².

“And what a magnificent thing it was to behold”. The building of



premessa e condizione dei graduali cambiamenti che dopo il Mille producono una nuova, peculiare, orditura della campagna toscana, fondata proprio sulla casa come unità di cura e misura del territorio³, sui colli di Firenze tale fenomeno conosce una vocazione spiccatamente estetizzante e una densità e continuità d'eccezione che porteranno all'agnizione di una sorta di doppia prerogativa di *hortus* e *locus amoenus*, nella quale la città sempre più si dilaterà, trasportando i suoi modelli, espandendo il suo respiro, ma soprattutto riscoprendo, al crescere del ritmo nevrotico del *negotium* cittadino, la necessità di un equilibrio che solo l'*otium* e i valori ascrivibili dalla cultura umanistica alla vita campestre sembreranno poter ristabilire.

«Venendo di fuori, i più credevano che per i ricchi edifici e belli palagi che erano di fuori alla città d'intorno a tre miglia, che tutti fossero della città»⁴. Il contado fiorentino assume sempre più un carattere di città rarefatta, di ricamato verde manto sul quale la luce della città sfuma in prezioso, gemmato, disegno, e in questa visione matura e si consolida oltre a un inedito rapporto tra città e campagna, la possibilità di un rinnovato dialogo tra uomo e natura, cioè tra uomo e sé stesso.

Dalla scritta «Belvedere», spostando di pochissimo il dito verso nord sulle Pianta Catastali della Comunità del Pellegrino, il primo podere che si incontra è quello delle «Fontanelle», proprietà acquistata da Cosimo il Vecchio e donata a Marsilio Ficino affinché egli potesse lì trovare il giusto spirito per dedicarsi alla traduzione dei filosofi greci. Alle «Fontanelle» nel 1462 Ficino fonda l'Accademia platonica, piantando il seme di uno dei più influenti cenacoli rinascimentali di studio e reinterpretazione dell'antichità; qui si riuniranno, prima di spostarsi nella vicinissima loggia della Villa medicea di Careggi, figure come Pico della Mirandola, Poliziano, Nicola Cusano, Bartolomeo Scala, Cristoforo Landino, Michelozzo, Donatello e Leon Battista Alberti. Tra XV e XVI secolo, sotto la luce delle riscoperte filosofiche greche e romane, la villa fiorentina diviene luogo paradigmatico di nuovi ideali di vita, di una coscienza e ricerca di un nuovo stare e guardare al mondo⁵. L'abitazione signorile sul possedimento agrario, dalla sua funzione primaria di controllo e gestione del contratto mezzadrile, conosce il connubio con un inedito sistema di valori culturali, politici e sociali e conseguentemente la sublimazione in villa attraverso un rinnovato modello non solo ideologico, ma anche di utilizzo dello spazio e del tempo, che comporterà, comprensibilmente, estese modifiche al corpo dell'architettura e del paesaggio. Di tale processo, che si innesta su un attivo sistema agrario, si ha chiara traccia nell'iniziale rafforzarsi della dicotomia tra «case da lavoratore» e «case da signore»⁶, ribadita dallo stesso Alberti, che se per le prime fissa conformazioni e scopi prettamente produttivi, alle seconde riconosce la loro primaria vocazione al «diletto dell'animo»⁷.

Col passare del tempo si assisterà in realtà a un graduale, ma inarrestabile assottigliamento della lontananza tra la spontaneità rurale della «casa da lavoratore» e l'architettura laureata dell'abitazione signorile, fino a un quasi totale assorbimento della prima nella seconda. Le due tipologie sempre più infatti si sviluppano sotto l'influenza degli stessi modelli di riferimento, costruendosi su disegno unitario, controllato, condividendo stereometrie, materiali, tecniche⁸. Allineandosi come una sola risposta alla domanda del costruire posta da questi luoghi, unite come da una medesima sensibilità per la quale il posarsi di ogni pietra, come ogni colpo di forbice, mai sembra pensato per il soddisfacimento della «tasca», ma anche, prima e sempre, «dell'occhio»⁹.

Proprio l'appagamento di un solo occhio e il lavoro di una sola mano potrebbero, a posteriori, apparire l'unica spiegazione possibile del perché e del come dell'ancora percepibile unità di

one's own house on one's own land, for oneself and for future generations, represents the premise and the condition of the gradual changes that, from the 11th century, gave life to a new and peculiar fabric of the Tuscan countryside, centred precisely on the house as a unit of care and measure of the territory³. On the hills of Florence, this took on a distinctly aesthetic vocation, characterised by an extraordinary density and continuity, leading to the recognition of a double prerogative of *hortus* and *locus amoenus*. The city expanded within this framework, transposing its models and widening its scope. However, with the increasingly frenetic pace of the city's *negotium*, a need emerged for a balance that only *otium* and the values ascribed by humanist culture to country life seemed able to re-establish.

«Coming from abroad, most believed that because of the rich buildings and beautiful palaces that stood about three miles outside the city, surrounding it, that they all belonged to the city»⁴. The Florentine countryside increasingly takes on the features of a thinned-out city, an embroidered green mantle on which the urban light dissolves into a precious gem-like pattern. In this vision, a new relationship between city and countryside develops and consolidates, as well as the possibility of a renewed dialogue between man and nature, as well as between man and himself.

From the legend «Belvedere», moving a finger towards the north on the Cadastral Plans of the Comunità del Pellegrino, the first farm one encounters is that of «Fontanelle», a property acquired by Cosimo the Elder and donated to Marsilio Ficino so that he could find the proper atmosphere to devote himself to the translation of Greek philosophers. Ficino founded the Platonic Academy at the «Fontanelle» in 1462, thus sowing the seeds of what would become one of the most influential Renaissance *cenacula* devoted to the study and analysis of antiquity. Important figures such as Pico della Mirandola, Poliziano, Nicola Cusano, Bartolomeo Scala, Cristoforo Landino, Michelozzo, Donatello and Leon Battista Alberti would meet here, before moving to the nearby loggia of the Medici Villa of Careggi. Between the 15th and 16th centuries, in the light of the rediscovery of Greek and Roman philosophical ideas, the Florentine villa became the symbolic place of new living ideals, the expression of a renewed awareness and a different worldview⁵. The stately home on the agrarian estate, originally linked to the management of the sharecropping contract, merged with a new system of cultural, political and social values, ultimately sublimating into the villa. This model, which is new not only from an ideological standpoint, but also in terms of its use of both space and time, will inevitably lead to significant transformations in architecture and the surrounding landscape. This process, which is connected to an active agrarian system, is clearly evident in the initial deepening of the dichotomy between «labourers houses» and «stately homes»⁶. This was emphasised by Alberti himself, who established purely productive layouts and purposes for the former, whereas for the latter he recognised their primary vocation as being for the «delight of the soul»⁷.

In time, there will be a gradual, yet continuous narrowing of the distance between the rural spontaneity of the «labourer's house» and the formal architecture of the stately home, until the former becomes almost completely absorbed into the latter. The two types, in fact, will increasingly develop under the influence of the same reference models, and be built using a unified and controlled design, sharing stereometrics, materials and techniques⁸. They will eventually become aligned as a single response to the question of building posed by these places, bound by a common sensibility, in which every stone laid, like every cut of the scissors, is never intended solely for satisfying the «wallet» but, first and foremost, to please «the eye»⁹.

The gratification of a single glance and the work of a single hand may, in retrospect, appear to be the only possible explanation for

forme e d'animo di questa convessità di pendii che con tanta naturalezza sembrano da sempre offrirsi a sé stessi teatro e scena insieme. Pendii dove, quella piccola scritta «Belvedere» ritrovata sulle carte ottocentesche accanto al lotto della mai nata Villa Davoli, può a buon diritto non solo essere assunta a metonimia di suddetto paesaggio e delle sue architetture, ma anche — come vedremo — della serie di progetti della casa che Piero Bottoni, a metà degli anni Cinquanta, redige per l'amico professore Renzo Davoli.

Sono i primi giorni del 1955 quando Davoli scrive a Bottoni pregandolo di giungere quanto prima a Firenze per il sopralluogo di un terreno sulle colline fiorentine che il professore è ansioso di acquistare per costruirvi la propria abitazione. Pochi giorni dopo, il 18 gennaio, Bottoni invia a Davoli cinque soluzioni o meglio cinque varianti di una prima idea di progetto: tutti i disegni hanno infatti uno sviluppo orizzontale, un unico piano che a monte si accosta e si estende lungo la geometria curvilinea della strada, mentre verso valle si allunga, tenendo la solita quota, «come un *sandwich* fra le due solette che sono appoggiate su pilastri liberi fondati su roccia»¹⁰.

Le geometrie organiche delle solette — forse conseguenza del desiderio di voltarsi verso ovest per ottenere migliore vista e esposizione — così come la loro 'sospensione' a mezz'aria rendono difficile immaginare che la tettonica di questa prima serie di proposte potesse immettersi armoniosamente in un contesto disegnato quasi esclusivamente da terrazzamenti e semplici, piene geometrie d'intonaco; ad ogni modo, non vi sono dubbi sul fatto che l'intento dell'architetto sia dal principio la ricerca di una continuità tra spazio interno e spazio esterno della casa e l'impostazione di un rapporto forte e diretto con il paesaggio.

Tutte e cinque le prime soluzioni inviate a Davoli sono difatti contraddistinte da un baricentrico spazio d'ingresso su strada dal quale si accede immediatamente a un soggiorno con ampie vetrate aperte sul panorama, inoltre, ad accogliere l'ospite e a cerniera tra questi due primi ambienti è sempre presente un piccolo «patio» dal quale è visibile «l'andamento inclinato del terreno e la vegetazione»¹¹ — come se si volesse portare la collina all'interno —, in ogni soggiorno è poi prevista una scala dalla quale è possibile scendere all'esterno, in una sorta di seconda loggia sottostante il «grande libero terrazzo»¹² protetto dalle due solette. La scelta di tenere tutto alla quota più alta si spiega probabilmente con la preoccupazione di garantire il contatto con una 'vista' incorrotta¹³, con la consapevolezza che da essa dipenderà la forza vitale della casa, concentrata proprio nella spina centrale composta da ingresso, soggiorno e terrazza, concepita come un unico vuoto passante: un cardine non solo tra due distinte parti dell'abitazione, ma anche e soprattutto tra abitante e paesaggio. Il 12 dicembre 1956 Renzo Davoli scrive nuovamente a Bottoni, l'acquisto del terreno è purtroppo sfumato, ma già ci sono le planimetrie di un altro lotto in località La Ruota, sulle pendici meridionali di Monterinaldi. Davoli, convinto di chiudere presto le trattative con la proprietà, anticipa all'amico architetto un dettagliato programma funzionale della casa. Bottoni però aspetta, prima di riprendere in mano il progetto vuole presumibilmente attendere che si concluda la compravendita, e fa bene, perché anche stavolta non andrà a buon fine.

Risalgono comunque a questa seconda fase almeno due schizzi di una soluzione nella quale cambia radicalmente la modalità del progetto di rapportarsi con il suolo: permane la volontà di modificarlo il meno possibile, ma si passa ora dalle due solette piane e sospese ad una completa giacitura dei solai su una pressoché inalterata orografia: è come se ora si volesse letteralmente abitare la pendenza della collina. L'inclinazione delle

the unity of form and spirit that is still perceptible on these convex slopes, which so naturally seem to offer themselves simultaneously as both theatre and stage. Slopes on which that small inscription "Belvedere", found on 19th century maps next to the plot of land where Villa Davoli was never built, can rightly be considered not only as a metonymy for the landscape and its architecture, but also - as will be seen - for the series of projects that Piero Bottoni drafted for his friend, professor Renzo Davoli, in the mid-Fifties.

Davoli wrote to Bottoni in the early days of 1955, asking him to visit Florence as soon as possible to survey a plot of land on the Florentine hills which professor Davoli wished to buy in order to build his house on it. A few days later, on January 18, Bottoni sent Davoli five solutions, that is five variants of a first idea for the project: all the drawings present a horizontal layout, with a single plane approaching and extending parallel to the curving path of the road above, while projecting in the opposite direction, maintaining the same elevation, "like a sandwich between two platforms, supported by free-standing pillars anchored to the rock"¹⁰.

The organic geometry of these two slabs — perhaps as a consequence of the wish to turn to the west to obtain a better view and exposure — as well as their "suspension" in mid-air, make it difficult to imagine that the tectonics of this first series of proposals could integrate harmoniously in a context shaped almost exclusively by terracings and simple plaster shapes. In any case, there is no doubt about the fact that the intention of the architect, from the very beginning, was the search of a continuity between the interior and exterior spaces of the house, and the establishment of a strong and direct relationship with the landscape.

All five of these first proposals sent to Davoli are characterised by a centrally positioned entrance space leading directly into a living room with large windows that overlook the panorama. Bridging these two spaces, and welcoming the visitor, is a small "patio" from which one can observe "the sloping terrain and vegetation"¹¹ — as if to bring the hillside into the house. In each living room there is a staircase leading outside, to a sort of second loggia under the "large open terrace"¹² protected by the two platforms.

The choice of setting the structure at the higher level is probably the result of a concern with ensuring a pristine "view"¹³. Aware of the fact that the vital force of the house will depend on it, the central spine, formed by the entrance, living room and terrace, is conceived as a single traversable void: a fulcrum not only between the two sections of the house, but above all between the inhabitant and the surrounding landscape.

Renzo Davoli wrote to Bottoni once again on December 12, 1956. The purchase of the plot of land had unfortunately fallen through, but he already had the plans for another plot at La Ruota, on the southern flank of Monterinaldi. Davoli, convinced of closing the deal soon, provided his architect friend with a detailed functional programme of the house. Bottoni, however, decided to wait for the purchase to be concluded before resuming the project, and he was right to do so because, once again, the deal will fail.

To this second phase belong at least two sketches in which the project's relationship to the terrain undergoes a radical change: while maintaining the intention of altering the terrain as little as possible, there is a transition from the two suspended platforms to a complete attachment of the platforms to an orography that is left almost intact. It is as though the aim now was literally to inhabit the slope of the hill. The roofs follow the slope of the hillside, reflecting a refinement of the project which, while losing some of its panoramic grandeur, develops a more intimate relationship with the landscape, which is no longer just observed outside, but seems to physically enter into the house, thus expanding its spatiality.

On May 24, 1957, Davoli wrote to Bottoni to let him know that

coperture asseconda l'andamento del declivio, coerentemente con una generale maturazione dell'idea progettuale che insieme a una certa iniziale alterigia perde parte della sua forza panoramica a favore però di un rapporto con il passaggio che non è più soltanto visto all'esterno, ma entra adesso fisicamente dentro la casa connotandone estensivamente la spazialità.

Il 24 maggio 1957 Davoli comunica a Bottoni che ha finalmente acquistato un terreno sulle basse coste del Monte Piano, poco lontano dal precedente, e lo invita a raggiungerlo quanto prima per un nuovo sopralluogo. I primi di ottobre Bottoni invia all'amico i disegni di tre varianti di una proposta che segna una terza e ultima fase dei progetti per Villa Davoli e che in qualche modo assorbe e rielabora le precedenti. Dai primi schizzi sono passati quasi tre anni, tre anni nei quali la riflessione e la sensibilità dell'architetto hanno avuto modo di avvicinarsi sempre più al carattere e alla specificità di questi luoghi. Il tempo e i ripetuti sopralluoghi hanno certamente contribuito a una sorta di sedimentazione in Bottoni del paesaggio collinare fiorentino, che da mero 'affaccio' si afferma gradualmente a imprescindibile interlocutore.

Da un «sandwich»¹⁴ si passa a una casa. In linea con certe tendenze proprie del periodo storico¹⁵, le 'preesistenze' si affermano riferimenti che non è possibile trascurare, le costruzioni limitrofe sono assunte a modelli dai quali è ritenuto saggio trarre insegnamenti, suggerimenti, misure.

Villa Davoli si stacca dalla strada soprastante collocandosi in una posizione centrale all'interno del nuovo lotto, tra gli ulivi la pianta si articola distintamente in due blocchi intonacati, dalle geometrie semplici e regolari e dalla copertura a doppia falda, separati e al contempo uniti da un piano terrazzato – analogamente a quanto avviene poche decine di metri a est in un'adiacente proprietà –. Da una parte lo studio del professore, dall'altra gli ambienti più privati della casa, al centro un 'vuoto': il piano terrazzato, coperto, è fatto soggiorno, segue lo scendere della collina allungandosi in una terrazza ribassata e termina in una grande parete vetrata.

Nell'ultima fase progettuale di Villa Davoli Bottoni non perde l'acquisito interesse ad assecondare quanto possibile le pendenze del terreno¹⁶, la giacitura delle due parti della casa segue le curve di livello assumendo un andamento spezzato che ricalca l'impronta del vicino podere Belvedere. In sezione le due parti poggiano su un unico basamento che nell'allungarsi a valle del soggiorno è incluso nella casa, confermando il desiderio dell'architetto di 'portare dentro' il paesaggio, non più solo con un ampio scorcio o con una presenza simbolica come avveniva nelle prime cinque varianti del '55, ma altresì come fisica connotazione di spazi e percorsi che possano susseguirsi in continuità con esso.

Nei disegni '57 e nella *maquette* della Villa Bottoni riporta le finestrate solo nella parte centrale dell'abitazione, inoltre, nelle ultime tre varianti di progetto egli varia unicamente le articolazioni di ingresso, soggiorno e terrazza: tutto sembra confermare che l'attenzione dell'architetto si concentri anzitutto su questa serie di spazi e che ad essa assegni consapevolmente un ruolo nodale. Tale asse centrale, presente fin dai primissimi schizzi del '55, può difatti essere considerato una sorta di spina vitale che negli anni non smette mai di evolversi e produrre diverse soluzioni progettuali. È l'idea generatrice della casa, il 'vuoto' che fin dai primi momenti si distingue come privilegiato luogo di contatto con il paesaggio nel quale il contesto fisico dà e prende vita, entrando e dando progressivamente forma all'architettura, essendone al contempo incorniciato.

Nelle soluzioni finali di Villa Davoli la copertura a doppia falda apparsa nella seconda fase di progetto e il suo allungarsi paral-

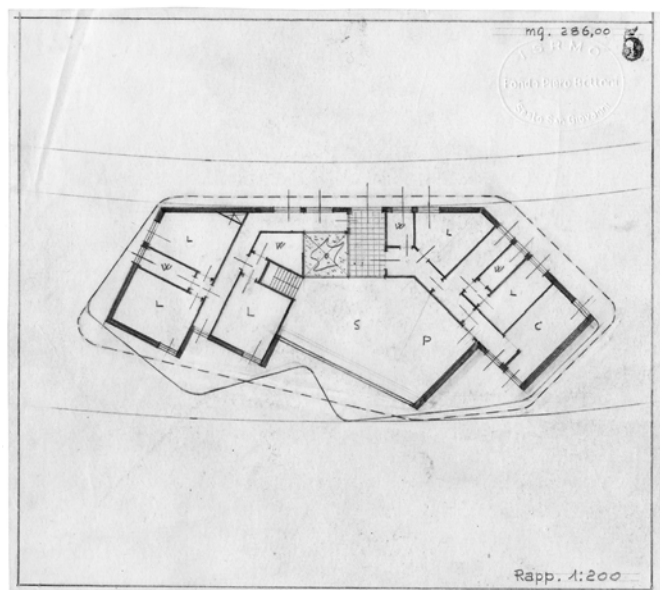
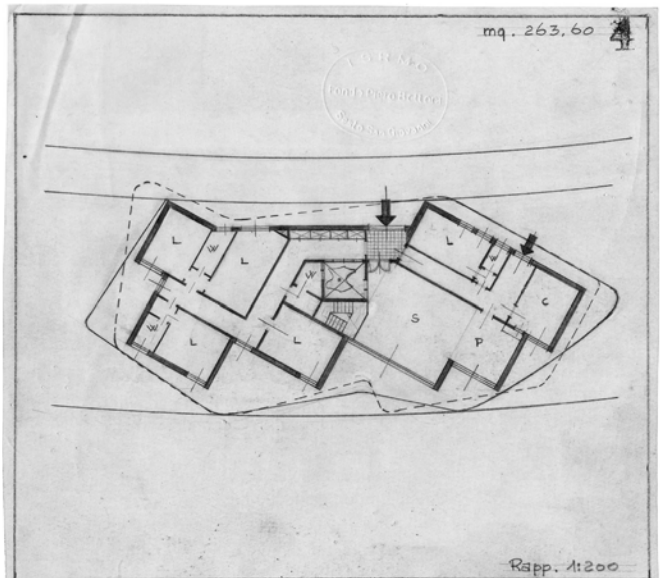
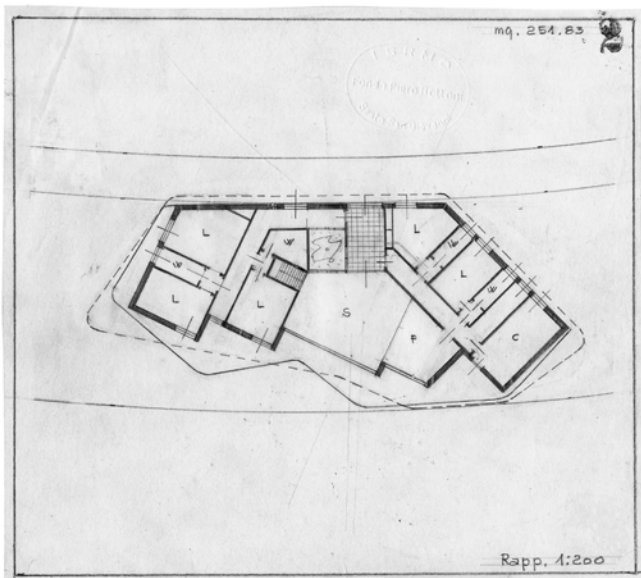
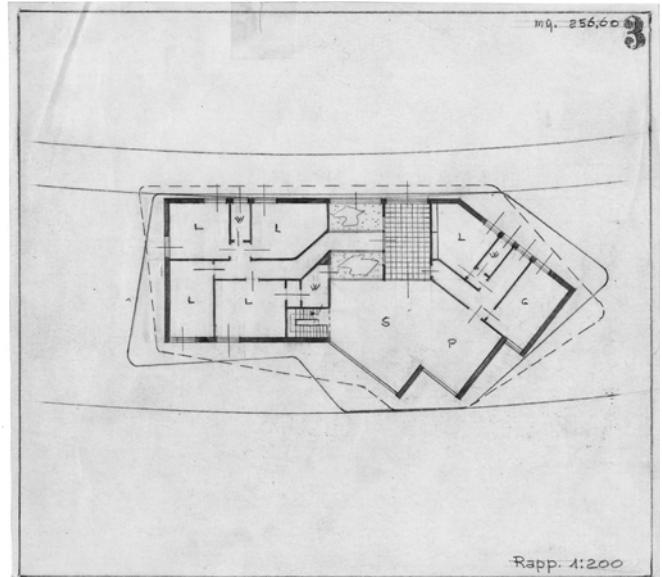
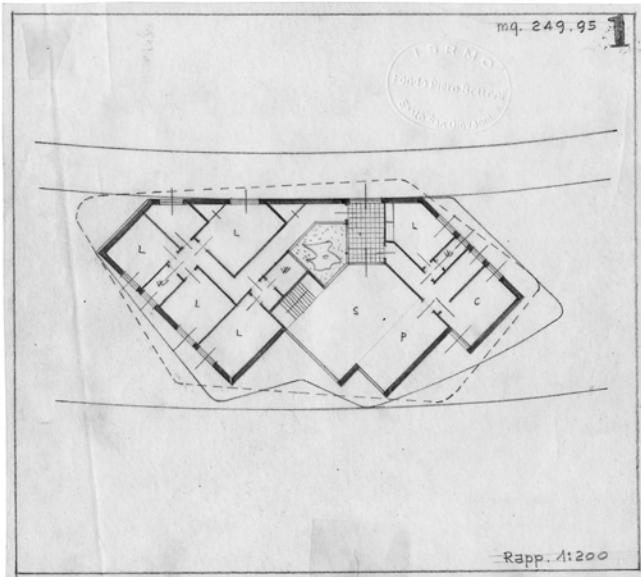
he had finally purchased a plot of land on the lower slopes of Monte Piano, not far from the preceding plot, and invited him to come over for a new survey. In early October of that same year, Bottoni sent his friend the drawings of three variants and a proposal which represent the third and final phase of the Villa Davoli projects, which in some ways incorporates and re-elaborates the previous ones.

Three years have gone by since the first sketches, three years during which the architect's reflections and sensibility had the possibility to get closer to the character and features of these places. Time and repeated site visits undoubtedly contributed to a kind of sedimentation in Bottoni's perception of the Florentine hillscape, which thus evolved from a mere "view" into an essential interlocutor. From a "sandwich"¹⁴ it has turned into a house. In tune with certain trends typical of the historical period¹⁵, "pre-existences" are considered as references that cannot be disregarded, and nearby buildings are taken as models from which it is wise to draw lessons, suggestions and measures.

Villa Davoli detaches itself from the road above and is placed centrally within the new plot of land. The new plan is articulated among the olive-trees into two distinct plastered blocks with simple and regular shapes with double-pitched roofs, separate yet connected by a terraced plane – in a similar manner to a nearby property located a few dozen metres to the east. On one side the professor's studio and on the other the more private areas of the house, in the middle a "void": the terraced plane, having been covered, becomes a living-room and follows the downward slope of the hill, extending into a low terrace which concludes in a large glass wall. In the last phase of the project for Villa Davoli, Bottoni maintained his interest in following the slopes of the land as closely as possible¹⁶. The layout of the two parts of the house adapts to the contours of the land, unfolding in a broken line that echoes the nearby Belvedere estate. In section, both parts rest on a single platform, which, extending downwards from the living room, is incorporated into the house. This reflects the architect's desire to bring the landscape "into the house", not only as a vast view or as a symbolic presence, like in the first five variants of 1955, but also as a physical element that connotes spaces and paths in continuity with it. In the 1957 drawings and the *maquette* for Villa Davoli, Bottoni places the openings only in the central section of the house. In the last three variants of the project, he only intervenes on the articulations of the entrance, living-room and terrace, suggesting that his attention is mainly focused on this sequence of spaces, to which he consciously attributes a central and decisive role in the entire development of the house. This central axis, present since the early sketches from 1955 can, in fact, be considered as a sort of backbone that continued to evolve and produce a variety of design solutions. The founding idea of the house is the "void" that, from the earliest stages, imposes itself as a favoured element of dialogue with the landscape, in which the physical context interacts with the architecture. The landscape enters the house and comes to life, gradually shaping its form, while at the same time being framed and enhanced by the building itself.

In the final solutions for Villa Davoli, the double-pitched roof introduced in the second phase of the project, and its extension in parallel to the inclination of the terrain is mediated with the initial intention of creating a wide hanging panorama. The large, sprawling facade has more compact proportions, but is once again supported on *pilotis*, a legacy of the "great open terrace"¹⁷ of 1955, which now, with the columns dividing it into three sections, is explicitly designated as a loggia and given a name: "Belvedere".

A "Belvedere" which, in its name – in its action and in its very essence –, for Villa Davoli as well as for the ancient adjacent building referred to on the maps of the Comunità del Pellegrino, both



Tutti gli elaborati sono su gentile concessione dell'Archivio Piero Bottoni, Dastu, Politecnico di Milano

- p. 131
- Progetto 1, schizzo sezione, s.d. Matita su carta, 32,1x22,1 cm
- p. 135
- Progetto 1, dis. 1, pianta, scala 1:200, s.d. Matita su lucido, 19,3x21,4 cm
- Progetto 1, dis. 2, pianta, scala 1:200, s.d. Matita su lucido, 19,3x21,4 cm
- Progetto 1, dis. 3, pianta, scala 1:200, s.d. Matita su lucido, 19,1x21,4 cm
- Progetto 1, dis. 4, pianta, scala 1:200, s.d. Matita su lucido, 19,2x21,5 cm
- Progetto 1, dis. 5, pianta, scala 1:200, s.d. Matita su lucido, 19,3x21,5 cm
- p. 137
- Progetto 3, schizzi, pianta e sezione, s.d. Matita, penna e matita rossa su carta, 27,9x20,6 cm
- pp. 138-139
- Veduta del plastico. Positivo, bianco e nero, 104x117 mm, album giallo n.2, pag.166
- Veduta del plastico. Positivo, bianco e nero, 104x117 mm, album giallo n.2, pag.167
- Progetto 3, soluzione a, pianta, scala 1:100, s.d. Matita su lucido, 36,2x38,2 cm
- Veduta del plastico. Positivo, bianco e nero, 104x117 mm, album giallo n.2, pag.168
- Veduta del plastico. Positivo, bianco e nero, 104x117 mm, album giallo n.2, pag.169
- Progetto 3, soluzione a, sezione D, scala 1:100, s.d. Matita su lucido, 22,8x32,4 cm

lelemente all'inclinazione del suolo si media con l'iniziale proposito dell'ampio panorama sospeso. Il grande, disteso affaccio trova proporzioni più concentrate, ma anche nuovamente appoggio su *pilotis*, eredità del «grande libero terrazzo»¹⁷ del '55 che adesso, con il loro alzarsi in colonne che lo tripartiscono, è esplicitamente dichiarato loggia, è nominato: «Belvedere».

Un «Belvedere» che nel nome — nell'azione e nella cosa —, per Villa Davoli come per l'antica adiacente costruzione annotata sulle carte della Comunità del Pellegrino, contiene e ribadisce l'essenza del progetto: il tendere a un «diletto dell'animo» nel rapporto tra uomo e terra, attraverso l'architettura, che su questi colli, nella storica maturazione della sua capacità di 'vedere e insieme vedersi', da sempre si fa 'inquadratura e insieme quadro'. Bottoni sente forse che qui, alla fine, il costruire non dovrebbe mai prescindere dalla verità tramandata dal corpo di una terra che così nitidamente mostra la sua vocazione e le misure necessarie a cucire l'architettura sul suo ordito, verde manto, un manto nel quale è pressoché impossibile distinguere l'opera della natura da quella dell'uomo e che forse, proprio per questo, ancora chiama con forza a un miraggio che si spera capace di conferire senso a chi sappia vederlo.

¹ G. Boccaccio, *Decameron*, Einaudi, Torino 1992, p. 779.

² G. Villani, *Nova Cronica*, da G. Gobbi Sica, *La villa fiorentina. Elementi storici e critici per una lettura*, Alinea, Firenze 1998, p. 23.

³ «La ripresa della vita economica dopo il mille è contraddistinta dall'emancipazione della popolazione rurale che da servitù della gleba si affranca a libero colonato. Ora, più di prima, la presenza della casa sulla terra nasce come garanzia di stabilità sociale [...] in questo modo che la campagna, intessuta e modellata sulla composizione sociale della comunità contadina, vede assumere dalla famiglia il ruolo di unità di misura di tutto il contesto agrario. Il podere, e con esso la casa, diviene per questo il modo d'essere urbanistico ed architettonico di uno stabile rapporto sociale». G. Biffoli, G. Ferrara, *La Casa Colonica in Toscana*, Vallecchi, Firenze 1966, pp. 43-44.

⁴ G. Villani, *Nova Cronica*, da G. Gobbi Sica, cit., p. 23.

⁵ In una lettera di Cosimo il Vecchio, scritta a Marsilio Ficino proprio dalla Villa di Careggi, emerge nitidamente il nuovo spirito nel quale è vissuto il paesaggio delle pendici collinari fiorentine: «contuli me in agrum Careggium non agri, sed animi colendi gratia. Veni ad nos, Marsili, quamprimum. Fer tecum Platonis nostri librum de summo bono, quem te isthic arbitror jam e Graeca lingua in Latinam, ut promiseras, transtulisse. Nihil enim ardentius cupio, quam viam, quae commodius ad felicitatem ducat, cognoscere». In J. S. Ackerman, *La villa*, Einaudi, Torino 2013, p. 95.

⁶ Cfr I. Moretti, *Case da signore e case da lavoratore nelle campagne toscane*, Storia Patria Pistoia, Pistoia 1986.

⁷ «essendo l'abitazioni de le ville, alcune che servono per i padroni, ed alcune per i lavoratori, ed alcune di queste fatte primieramente per utilità, altre forse per diletto dell'animo, parleremo prima di quelle che si aspettano a lavoratori [...]». L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, da G. Biffoli, G. Ferrara, cit., p. 46.

⁸ «tra il XVI ed il XVII secolo, durante i quali molte delle caratteristiche della campagna toscana vengono codificate, si assiste ad una certa maturazione di tendenze, e ad una progressiva influenza di spunti geometrici, di ricerca di simmetrie, di razionalismo. Sia stata la presenza della villa padronale o i contatti che gli artigiani e i costruttori avevano sempre più frequenti con la città [...] si va formando una coscienza architettonica nuova, che produce le abitazioni non più pezzo per pezzo, ma in un unico blocco, con un ordine ed uno studio preliminare molto preciso». *Ivi*, p. 49.

⁹ «Questo rapporto stretto fra la funzione produttiva e la sua espressività esteriore nasce certamente durante quel lungo, interminabile periodo storico in cui non soltanto il proprietario, ma lo stesso contadino si sente indissolubilmente legato alla terra, non solo per l'arco di una vita, ma per quello ben più significativo di ininterrotte generazioni. E questa concezione di lavorare per un avvenire lunghissimo, indeterminato, quasi eterno [...] ingenera il desiderio del lavoro ben fatto e curato che "non deve soddisfare solamente la tasca al tempo del raccolto, ma anche, prima e sempre, l'occhio". *Ivi*, p. 58.

¹⁰ «Ti allego pianta della futura casa con 5 soluzioni di cui a me sembrano più consigliabili la terza e la quinta. È indicato con linea continua il perimetro della soletta inferiore su cui poggia la casa, con linea tratteggiata la soletta superiore che forma la gronda, la casa rimane compresa come un sandwich fra le due solette che sono appoggiate su pilastri liberi fondati su roccia». Piero Bottoni a Renzo Davoli, 18 Gennaio 1955. Corrispondenza, Archivio Piero Bottoni, Milano.

¹¹ «Sotto il cortileto dovrà essere visibile l'andamento inclinato del terreno e la vegetazione». *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ «la scelta dell'area dovrà tenere conto del pericolo che su aree contigue costruiscono altri». *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ È noto come a partire dal secondo dopoguerra si possa constatare nella produzione architettonica nazionale la diffusione di un rinverito rapporto con la storia, la tradizione, soprattutto 'spontanea', e con le così dette «preesistenze»

¹⁶ «La soluzione si adatta molto bene al terreno». Piero Bottoni a Renzo Davoli, 4 ottobre 1957. Corrispondenza, Archivio Piero Bottoni, Milano.

¹⁷ Piero Bottoni a Renzo Davoli, 18 Gennaio 1955. Corrispondenza, Archivio Piero Bottoni, Milano. Terrazzo di cui rimane traccia anche nel lungo balcone a sbalzo che segna tutta la facciata a valle.

encloses and reaffirms the meaning of the project: the pursuit of a "delight of the soul" through the dialogue between man and earth, mediated by architecture. On these hills, where the ability to "see and be seen" has historically been honed, architecture becomes both "frame and picture".

Perhaps Bottoni recognised that, in this place, the act of building cannot disregard the truth that has been handed down by the body of the earth, an earth that clearly reveals its vocation and the measures necessary to interweave architecture with its fabric, a green mantle where the work of nature and that of man merge into one another, becoming inseparable. And it is perhaps for this reason that this mantle continues to have a powerful appeal, to offer a vision that could convey a profound meaning to those who are willing and able to grasp it.

Translation by Luis Gatt

¹ G. Boccaccio, *Decameron*, Einaudi, Turin 1992, p. 779.

² G. Villani, *Nova Cronica*, quoted in G. Gobbi Sica, *La villa fiorentina. Elementi storici e critici per una lettura*, Alinea, Florence 1998, p. 23.

³ "From the 11th century, economic growth is marked by the emancipation of the rural population from serfdom to free settlers. In this new context, the house on the land takes on even greater importance, becoming a guarantee of social stability [...] The countryside, modelled and bound up with the social structure of the peasant community, finds in the family the unit of measure of the entire agrarian context. The farm, together with the homestead, thus becomes the urban and architectural expression of a stable and consolidated social relationship". G. Biffoli, G. Ferrara, *La Casa Colonica in Toscana*, Vallecchi, Florence 1966, pp. 43-44.

⁴ G. Villani, *Nova Cronica*, in G. Gobbi Sica, Op. cit., p. 23.

⁵ The new spirit with which the landscape of the Florentine hillsides is experienced emerges clearly in a letter sent by Cosimo the Elder to Marsilio Ficino from the Villa di Careggi: "contuli me in agrum Careggium non agri, sed animi colendi gratia. Veni ad nos, Marsili, quamprimum. Fer tecum Platonis nostri librum de summo bono, quem te isthic arbitror jam e Graeca lingua in Latinam, ut promiseras, transtulisse. Nihil enim ardentius cupio, quam viam, quae commodius ad felicitatem ducat, cognoscere". In J. S. Ackerman, *La villa*, Einaudi, Turin 2013, p. 95.

⁶ Cfr I. Moretti, *Case da signore e case da lavoratore nelle campagne toscane*, Storia Patria Pistoia, Pistoia 1986

⁷ "Since the lodgings in the villas include some that are intended for the masters, and some for the workforce, and some of these are made mainly for convenience, others perhaps for the enjoyment of the soul, we will speak first of those that are intended for the labourers [...]". L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, da G. Biffoli, G. Ferrara, Op. cit., p. 46.

⁸ "Between the 16th and 17th centuries, a period in which many of the distinctive characteristics of the Tuscan countryside were formalised, there was a maturing of architectural trends and an increasing influence of geometric principles, the search for symmetry and rationalism. Whether it was the result of the presence of the stately villas or the increasingly frequent contacts between craftsmen, builders and the city [...] a new architectural consciousness develops which results in dwellings no longer being built one section at a time, but rather as a single unit, following a carefully planned order and a preliminary study". *Ibid.*, p. 49.

⁹ "This close connection between productive function and its exterior expression surely derived from that long, endless, historic period during which not only the owner, but also the peasant himself, felt inextricably connected to the earth. And not only for the duration of a lifetime, but spanning generations. This outlook of working for a distant, indefinite, almost eternal future, generates the wish for an accurate and well done job, which 'must not only satisfy the wallet at harvest time, but also, first and foremost, the eye'. *Ibid.*, p. 58.

¹⁰ "I am enclosing a plan of the future house with five solutions, of which the third and fifth seem most advisable to me. The perimeter of the lower base on which the house stands is indicated with a continuous line, whereas the dotted line indicates the upper support that forms the eaves. The house is thus sandwiched between the two platforms that rest on free-standing pillars anchored to the rock". Piero Bottoni to Renzo Davoli, January 18, 1955. Correspondence, Archivio Piero Bottoni, Milan.

¹¹ "The sloping ground and vegetation should be visible below the courtyard". *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ "The choice of the location must take into account the threat that others may build on adjacent areas". *Ibidem*.

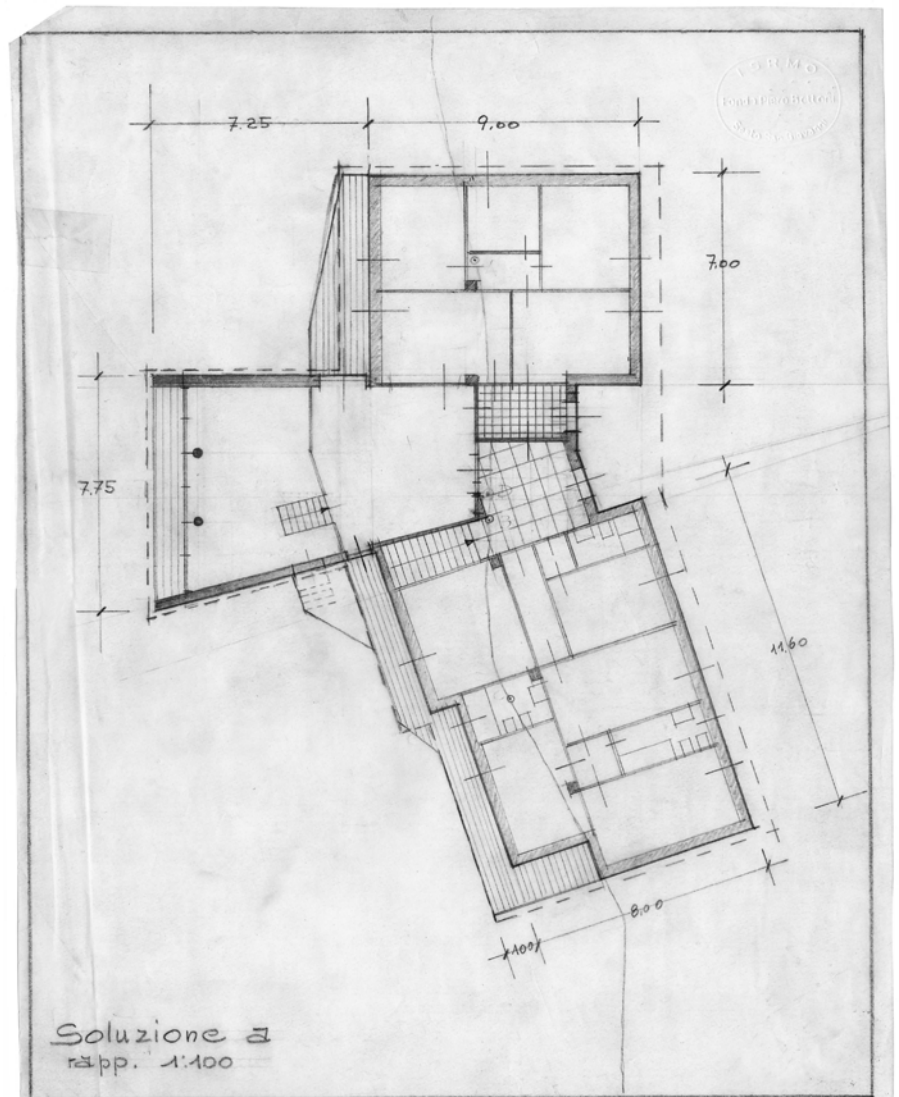
¹⁴ *Ibidem*.

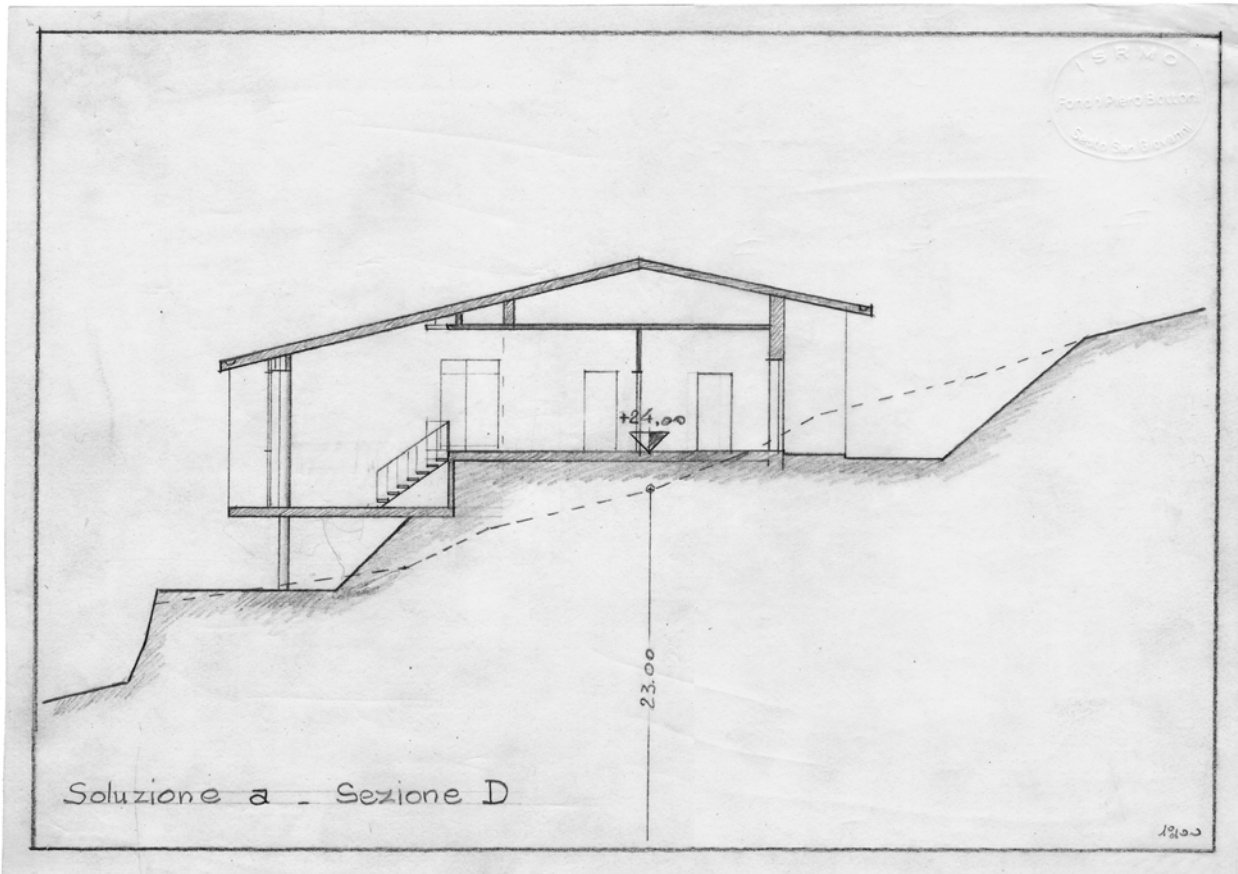
¹⁵ It is well-known how, after World War II, a renewed interest took place in the national architectural production concerning history and traditions, especially those considered "spontaneous", as well as in the so-called environmental and cultural "pre-existences". A significant example of this trend is the *Exhibition of spontaneous architecture* at the 9th Milan Triennale in 1951. This exhibition, which echoes that of Giuseppe Pagano and Guarniero Daniel at the VI Triennale, clearly expressed the intention to resume an operational dialogue with the models of the past. Cf. M. Sabatino, *Orgoglio della modestia*, Franco Angeli, Milan 2013.

¹⁶ "The solution adapts very well to the terrain". Piero Bottoni to Renzo Davoli, October 4, 1957. Correspondence, Archivio Piero Bottoni, Milan.

¹⁷ Piero Bottoni to Renzo Davoli, January 18, 1955. Correspondence, Archivio Piero Bottoni, Milan. Traces of this terrace remain in the long projecting balcony that marks the entire facade overlooking the valley.







The Museum and Monument to Political and Racial Deportees, which Studio BBPR designed and located in the southern section of Palazzo dei Pio, a Renaissance building with a wing-shaped layout oriented towards the Via Emilia, represents an act of architectural rootedness carried out through the reiteration, in a contemporary key, of the ancient centuriated measures of the Po Valley region, as if to reaffirm the fundamental correspondence between building, city and landscape.

BBPR

Il Museo Monumento al Deportato politico e razziale a Carpi The Museum and Monument to Political and Racial Deportees in Carpi

Gabriele Bartocci

Il Museo Monumento al Deportato di Carpi occupa la porzione meridionale del Palazzo dei Pio, un corpo di fabbrica rinascimentale, dall'impianto ad ali, aperto in direzione della via Emilia, il cui asse longitudinale di sviluppo affianca parallelamente quello dell'adiacente piazza dei Martiri.

La piazza, lunga duecentottanta metri, per estensione una delle più grandi d'Italia, è considerevolmente fuori scala rispetto all'architettura della città perché reitera, nella dimensione e nel carattere identitario del suo piano di campagna, la struttura agraria dei lotti agricoli centuriali dell'agro padano.

Piazza dei Martiri rappresenta una propaggine del sistema paesaggistico del contado modenese, un frammento di territorio, stagiato lungo un lineamento ortogonale all'antica Via Romea, innestato nell'impianto urbano del borgo, la cui misura strutturale deriva da quella del paesaggio coltivato.

«Come in un sogno mi vengono incontro le porte della città – racconta la voce narrante del film *Prima della rivoluzione* di Bernardo Bertolucci – i bastioni, le barriere doganali, i campanili come minareti, le cupole come colline di pietra, i tetti grigi, le altane aperte e giù, più giù, le strade, i borghi e le piazze. La piazza, così in mezzo alla città, eppure così vicina ai campi che in certe notti ci arriva l'odore del fieno»¹.

Il piazzale instaura da sempre un rapporto simbiotico con il Palazzo dei Pio costituendo la sua soglia di accesso: il piano-città compenetra in più punti l'edificio secondo la dilatazione di un sistema di spazi aperti che unifica spazio urbano e spazio architettonico senza soluzione di continuità.

Il processo inventivo che sta alla base dell'ideazione dello spa-

The Museum and Monument to Political and Racial Deportees in Carpi is located in the southern section of Palazzo dei Pio, a Renaissance building with a wing-shaped layout, oriented towards the Via Emilia, whose longitudinal axis runs parallel to that of the adjacent Piazza dei Martiri.

The square, which is two hundred and eighty meters long, and is thus one of the largest in Italy, appears significantly out of scale in relation to the surrounding architecture, since it reiterates, in both its size and the distinctive character of its ground level, the agrarian structure of the centuriated plots typical of the Po Valley region.

Piazza dei Martiri is configured as an extension of the landscape of the Modenese countryside, a fragment of territory that runs along an axis perpendicular to the ancient Via Romea and is inserted into the urban fabric, whose structure measures and echoes that of the surrounding agricultural landscape.

“The gates of the city come to me as in a dream – says the voice of the narrator in Bernardo Bertolucci's film *Before the Revolution* – the ramparts, the customs barriers, the minaret-like bell towers, the cupolas like stone hills, the grey roofs, the terraces and down, further down, the streets, the neighbourhoods and the squares. The square, which lies in the heart of the city, yet is also so close to the fields that, on certain nights, you can smell the hay”¹.

The square has always had a symbiotic relationship with the Palazzo dei Pio, serving as threshold to its entrance. The plane of the city integrates with the building at various points, through a system of open spaces that uninterruptedly expands and unites urban and architectural space.

The creative process that underlies the design of the Museum

WOLLERSDORF
ZÖRBIG-STUT
THOF-BOLZANG
-NATZWEILER-
ANNABERG-
FOSSOLI

STEINHUDE-ST
ENDAL-STRALS
UND-STRELITZ
STUTTGART-
UNTERMANNSF
ELD-VECHTA

LINKA-
BIONKA-
STOCHOWA
DOWITZ-
DENBURG-
TERSODRF

DOWI
NALI-
AUM-
V-BO
MIN-
DWO

SCHIRMITZ-
SCHWARZACH-
SCHWERIN-
SENNE-SINGEN-
SPANDAU-SPE
RGAU-SPITTEL

KATTOWITZ-
KOENIGSHUET
TE-LAGISZA-
KONDRATSTEIN
-LANGFUHR-LI
TZMANNSTADT
EWO-GRI
-KALISCH-
S-ROSEN-
BERG-
ONOWO-
DRZNO

zio del Museo, che i BBPR ricavano al livello terreno dell'antico Palazzo carpigiano, si sviluppa con l'obiettivo di ribadire la corrispondenza fondativa tra edificio, città, paesaggio e trova, nella composizione dell'impaginato del suolo di calpestio degli spazi espositivi il suo punto di condensazione.

Il gruppo di architetti milanese vince nel 1963 il concorso, bandito dall'Amministrazione di Carpi insieme alle comunità ebraiche, per la realizzazione del Museo al deportato che avrebbe avuto l'obiettivo di recuperare, rimettendo in circolo, gli ambienti al piano terra della fabbrica rinascimentale.

Il valore estremo del progetto, il cui cantiere durò dieci anni, si condensa nel disegno di una piattaforma petrosa, un nuovo piano pavimentato in pietra serena, posto a rivestire le superfici di calpestio di tredici ambienti espositivi; il piano terra è scandito da una maglia in trama quadrata della dimensione di ottanta centimetri, parallela ai tracciati antichi, metafora di quella centuriale della colonizzazione romana che gli architetti esibiscono quale elemento ordinatore sia dello spazio, sia delle custodie dei cimeli esposti, secondo un'ideale manomissione della scala dell'ordito centuriale del territorio trasposto nel museo.

Il paesaggio padano, custode di valori identitari penetra nel corpo del Palazzo attraverso una metamorfosi del piano di campagna, facendosi architettura.

I BBPR pongono l'ingresso del museo nella testata sud-ovest dell'impianto ad U del Palazzo dei Pio, affacciato sul passaggio aperto-coperto che mette in comunicazione piazza dei Martiri con il cortile e con via Rodolfo Pio e che divide il Castello dal Torrione degli Spagnoli. Il progetto è un percorso che attraversa le sale, affacciate sul cortile, ed ha come luogo finale di approdo un giardino ricavato tra le ali del Palazzo (oggi, a causa di alcuni rimaneggiamenti all'impianto risalenti ai primi anni Ottanta del secolo scorso, l'entrata del museo assolve anche alla funzione di uscita poiché il vestibolo di sbocco del percorso nel cortile non appartiene più al circuito espositivo ma è stato accorpato all'adiacente Archivio storico comunale).

Il silenzio abita il museo, dove il visitatore è coinvolto in un momento di celebrazione collettiva del rapporto con la memoria, di meditazione dei tragici eventi legati alla deportazione e ai campi di sterminio della Germania nazista.

Il senso dell'opera sta nell'espone e al contempo nel mettere a custodia la collezione museale, costituita dagli oggetti personali, dalle foto, dai disegni, dalle lettere, dai documenti, dai vestiti dei deportati che i BBPR non esibiscono e non mostrano direttamente, ma depongono all'interno di diciassette teche, che, pensate come sarcofagi divelti, come tombe scoperte, diventano l'ossatura strutturale della piattaforma petrosa.

Le teche non sono concepite come elementi autonomi adagiati al suolo ma come increspature del piano di calpestio, sedimenti che diventano tutt'uno con il pavimento pietroso in cui testimonianze storiche e memoria compenetrano la terra.

Per conferire la continuità del suolo con le teche espositive, la maglia che scandisce il pavimento investe anche i sarcofagi grazie ad un modulo quadrato di ottanta centimetri che si fa matrice e unità di misura dello spazio progettato, ponendo in continuazione i piani orizzontali con quelli verticali.

Nella prima sala, punto di inizio del percorso, la prima delle diciassette teche che il visitatore incontra accoglie tre urne di terra provenienti dai campi di concentramento di Dachau, di Penzberg, di Mauthausen, che gli architetti depongono su una griglia di metallo rialzata rispetto al fondo. Questo, ribassato di trenta centimetri dalla quota di calpestio, ospita, come avviene nelle altre teche del museo, la gigantografia che ritrae un ammasso di cadaveri di deportati uccisi nei lager nazisti,

spaces, which Studio BBPR obtain from the ground level of the Palazzo dei Pio in Carpi, was developed with the intention of reaffirming the fundamental correspondence between building, city and landscape. This principle finds its culmination in the composition of the ground floor of the exhibition spaces.

In 1963, the Milanese Studio BBPR won the competition for the design of the Museum and Monument to Political and Racial Deportees which had been announced by the Municipality of Carpi, in collaboration with the Jewish Community. The aim of the project was to recover and reuse the rooms on the ground floor of the Renaissance building.

The essence of the project, the result of a decade of work, focuses in the creation of a stone platform, a new pavement in *pietra serena* covering the walkable surfaces of the thirteen exhibition spaces. The ground floor is organised on a grid composed of eighty-centimetre squares, parallel to the ancient layout, which symbolically recalls the Roman centuriation. The architects use this grid as an ordering element for both the exhibition space and the display cases containing the relics, creating a sort of ideal transposition of this centuriation of the territory within the museum.

The landscape of the Po Valley, which carries with it the identity values of the region, enters into the Palazzo through a metamorphosis of the ground level, becoming architecture.

The BBPR project placed the entrance to the museum at the south-west end of the U-shaped layout of Palazzo dei Pio, facing the passage, with both open and covered sections, that connects Piazza dei Martiri with the courtyard and with via Rodolfo Pio, which also separates the Castle from the Torrione degli Spagnoli. The project envisages an itinerary through the rooms facing the courtyard, which culminates in a garden located between the wings of the Palace. However, following some work carried out in the early Eighties, the museum entrance now also serves as an exit, since the vestibule that originally led to the courtyard is no longer part of the exhibition circuit and has been annexed to the adjacent Municipal Historical Archive.

Silence inhabits the museum, and the visitor is involved in a moment of collective commemoration of memory, of meditation on the tragic events connected to the deportation to the extermination camps of Nazi Germany.

The significance of the work lies in the act of simultaneously preserving and displaying the museum collection, consisting of personal objects, photographs, drawings, letters, documents and clothing belonging to the deportees. The BBPR do not present these artefacts directly, but place them inside seventeen display cases, conceived as open sarcophagi, uncovered tombs, which become the supporting structure of the stony platform.

The cases are not conceived as independent elements placed on the ground, but rather as ripples, as sediments that become one with the stone pavement in which historical evidence and memory merge with the earth.

To ensure a continuity between the ground and the display cases, the grid of the floor also involves the sarcophagi thanks to an eighty-centimetre square module that, placing the horizontal and vertical planes in succession, becomes the matrix and unit of measurement of the designed space.

In the first room, where the itinerary begins, the first of the seventeen cases that the visitor will encounter houses three urns with earth from the concentration camps of Dachau, Penzberg and Mauthausen, which the architects place on a metal grid raised from the ground. This space, which is thirty centimetres lower than the floor level, accommodates, as in the museum's other display cases, a blow-up depicting a pile of corpses of deportees killed in Nazi concentration camps. In this way, the victims of the massa-

incorporando così, idealmente, le vittime dell'eccidio nel terreno conferendo sacralità alla piattaforma lastricata del museo. L'idea di una pulsazione del suolo dà corpo alle forme dell'architettura, struttura modulare pietrificata, dalla funzione narrativa di azzerare la distanza tra il visitatore e i luoghi della Shoah, di sospendere, nel tempo, un unico sentimento comune di condivisione del dolore.

Il percorso tra le sale è scandito da frasi tratte dalle lettere scritte dagli 'indesiderati' durante il periodo di deportazione nei campi di sterminio polacchi, bulgari, danesi, russi, albanesi, tedeschi, francesi, olandesi e del campo di transito di Fossoli, a tre chilometri di distanza dal museo, che gli architetti fanno incidere nelle pareti delle sale dando luogo ad un unico grande fregio che trasferisce il visitatore in una dimensione emozionale collettiva di compartecipazione del sentimento e della sofferenza. Oltre alle scritte, in cinque delle tredici sale espositive, sui paramenti murari sono stati disegnati, tratti dai bozzetti originali, graffiti di Alberto Longoni, Pablo Picasso, Renato Guttuso, Corrado Cagli, Fernand Léger i cui soggetti sono interpretazioni diverse del tema della deportazione, in virtù della scelta, operata dai curatori della mostra Lica e Albe Steiner insieme a Ludovico Belgiojoso, di conferire al museo non soltanto una dimensione documentaristica ma anche fortemente artistica.

Nella sesta sala, campeggiata dalla pittura parietale di Guttuso che raffigura una scena di soldati che scortano dei prigionieri, il muro su cui è disegnato l'affresco è isolato dalla scatola muraria della stanza perché i BBPR incidono il piano di calpestio nel punto di contatto tra il solaio e la parete. Questa, sembra emergere dal sottosuolo del museo ed ergersi verticalmente, proiettandosi oltre la volta a padiglione dell'ambiente espositivo (l'affresco occupa anche le specchiature tra le lunette del soffitto) anticipando il tema che verrà sviluppato negli spazi del giardino circa il rapporto tra suolo e sottosuolo.

Il disegno del cortile, stretto nell'impianto ad ali del Palazzo dei Pio, rappresenta l'estensione di quello della pavimentazione degli ambienti interni, ove l'ordito della maglia misuratrice dello spazio si dilata verso l'esterno del museo, proiettandosi e fondendosi idealmente nel paesaggio carpigiano, stabilendo un'unica misura ordinata della terra.

Il giardino è pensato come un ambiente espositivo a cielo aperto, in cui gli architetti allestiscono sedici monoliti, sedici setti di cemento armato grezzo, alti 6 metri, impostati lungo le due direttrici ortogonali della griglia che rievocano cippi e pietre miliari di un'antica centuriazione romana. I monoliti, come stele commemorative emergono da fosse scavate nel terreno, elevandosi verso il cielo e recano impressi, nelle facciate, i nomi dei campi europei di deportazione, di sterminio, di transito, di lavoro forzato.

I setti in cemento rappresentano la trasfigurazione di un nuovo inizio dell'architettura, un cantiere in fase, *in itinere*, in cui si edificano memoria e riscatto sulle fondamenta della struttura ordinata della terra.

cre are symbolically incorporated into the ground, lending an aura of sacredness to the museum's paved platform.

The idea of a pulsation coming from the ground shapes the forms of architecture, a petrified modular structure whose narrative function is to erase the distance between the visitor and the places of the Shoah, of suspending in time a single common feeling of shared grief.

The itinerary through the rooms is punctuated by phrases taken from letters written by the "unwanted" during the period of deportation to polish, bulgarian, danish, russian, albanian, german, french and dutch extermination camps, as well as from the transit camp of Fossoli, located at a distance of three kilometres from the museum. The architects had these words carved into the walls of the rooms, thus creating one large frieze that transports the visitor into a collective emotional dimension of shared feeling and grief.

In five of the thirteen exhibition rooms, in addition to the inscriptions, drawings taken from original sketches by artists such as Alberto Longoni, Pablo Picasso, Renato Guttuso, Corrado Cagli and Fernand Léger were drawn on the walls, offering a variety of interpretations of the theme of deportation. This reflects the choice of the exhibition curators, Lica and Albe Steiner, together with Ludovico Belgiojoso, to complement the documentary aspect with a strong artistic component.

In the sixth room, dominated by Guttuso's mural depicting a scene of soldiers escorting prisoners, the wall on which the fresco is painted is separated from the overall structure of the room. In fact, the BBPR make an incision in the floor right at the point of contact between the floor and the wall, visually isolating it. The wall, therefore, seems to emerge from under the museum and to rise vertically, projecting beyond the pavilion vault of the exhibition space (the fresco extends into the spans between the lunettes of the ceiling), thus anticipating the theme of the relationship between ground and underground, which will be further developed in the garden.

The design of the courtyard, enclosed between the winged layout of Palazzo dei Pio, represents an extension of the pavement of the interior spaces, where the geometric pattern that marks the space expands towards the exterior of the museum, symbolically projecting itself into the Carpi landscape and merging with it, creating a unified and harmonious measure of the territory.

The garden is devised as an open-air exhibition area, in which the architects distribute a series of monoliths, sixteen six-metre-high stelae in crude reinforced concrete, set along the two perpendicular grid lines that evoke the memorial stones and mileposts of an ancient Roman centuriation. These monoliths emerge as commemorative stelae from ditches excavated into the ground, and rise towards the sky. Carved into them are the names of European deportation, extermination, transit and forced labour camps.

These concrete stelae represent a transfiguration, a new beginning for architecture, an ongoing construction site in which memory and redemption are being built on the foundations of the earth's ordered structure.

Translation by Luis Gatt

¹ Estratto del registrato della voce fuori campo del film *Prima della rivoluzione*, del 1964 (dal min. 1:04 al min. 1:38).

Nel testo scritto per la voce narrante che fa da sottofondo alle prime scene, Bernardo Bertolucci descrive la struttura urbana della città di Parma, paradigma della città padana e luogo di ambientazione delle riprese.

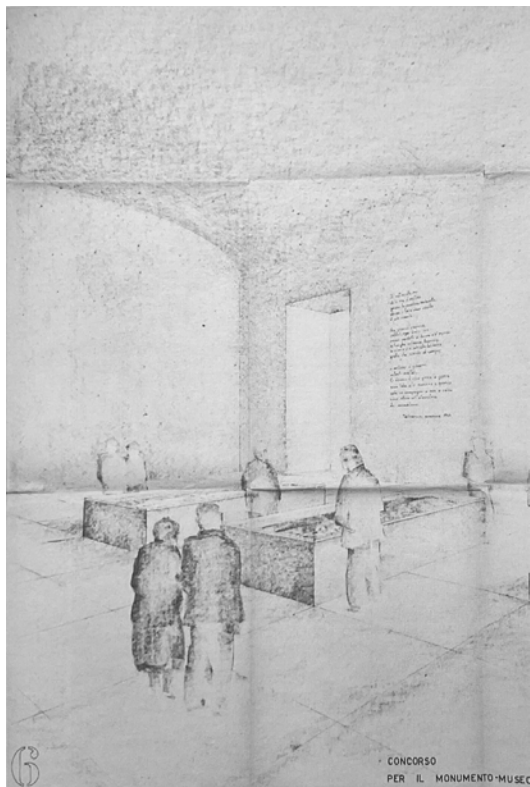
Le immagini iniziali del film sono inquadrature aeree, che ci mostrano dapprima la città da lontano, immersa nella Pianura, che poi diventano scorci nelle strade della città storica e all'interno dei monumenti antichi attraverso il progressivo avvicinamento della macchina da presa che, senza soluzione di continuità unisce, in un'unica sequenza paesaggio padano e paesaggio urbano. La sequenza termina inquadrando le figure allegoriche dei mesi antelamici all'interno del Battistero, nel cuore della città storica, ove Antelami scolpisce, nelle formelle, le arti, i mestieri e le attività svolte dall'uomo nel processo di antropizzazione della Pianura Padana.

¹ Voice-over excerpt from the film *Prima della rivoluzione*, del 1964 (from min.1:04 to min. 1:38).

In the text written for the narrator's voice that accompanies the first scenes of the film, Bernardo Bertolucci describes the urban layout of the city of Parma, a paradigm of the Po Valley city and setting of the movie.

The first images of the film are aerial shots which show us the city from afar, immersed in the valley, then the camera gradually approaches, offering views of the streets and monuments, seamlessly bringing together, in a single sequence, the landscapes of the city and of the Po Valley. The sequence concludes with a view of the allegorical figures of the months, sculpted by Antelami inside the Baptistery, which is located in the heart of the historic city. In this series of reliefs, Antelami depicts the arts, crafts and human activities that characterise the process of anthropisation of the Po Valley.





p. 141

Le stele nel giardino, foto © Gabriele Bartocci

pp. 144-145

Il giardino stretto tra le ali del Palazzo; in primo piano le stele che fuoriescono dalla terra, foto © Gabriele Bartocci

Elaborato grafico di concorso: planimetria generale (Archivio Fondazione Fossoli)

Elaborato grafico di concorso: prospettiva di una delle sale espositive

(Archivio Fondazione Fossoli)

pp. 146-147

L'ultima sala del Museo, con i nomi, graffiti nell'intonaco, di 14.314 perseguitati politici e razziali deportati dall'Italia nei Campi di sterminio tedeschi

foto © Gabriele Bartocci

La sesta sala che ospita l'affresco di Renato Guttuso; sulla parete, a sinistra, il murales innestato tra le lunette della volta, foto © Gabriele Bartocci

pp. 148-149

Terza sala del museo; sullo sfondo, incise nella parete le frasi tratte dalle lettere degli 'Indesiderati', foto © Gabriele Bartocci

La sala con il murales di Corrado Cagli, foto © Gabriele Bartocci

La sala con il murales di Corrado Cagli, foto © Gabriele Bartocci

RODOLFO CAMANDONA -
GIOBATTA CERVO -
ANDREA PASQUINI -
GIUSEPPE GOLIN -
EUGENIO CAIMMI -
EDMONDO VELIKONJA -
LUIGI COLLALTI -
GIUSEPPE GREGORI -
DONATELLO VANUCCI -
FIORETTO VALLATA -
GIORDANO MILOS -
GIUSEPPE MILLO -
FRANCESCO GOTTA -
GIOVANNI SNEBEL -
GIUSEPPE RADOLLI -
EUGENIO BONDON -
ARTURO BONATI -
GIUSEPPE SERVENTI -
PIERO SCHIEPPATI -
MARIO SCHERLAVAI -
ERNESTO SANTILONI -
SIMONE SORAPERRA -
EUGENIO SOREK -
ANGELO SCIUCCATI -
FRANCESCO REPETTO -
GIAMBATTISTA ROSSI -
RICCARDO RONZONI -
ALESSANDRO RISTIC -
EUSTACCHIO ROSA -
GASTONE RIETTI -
GIOBATTA REPETTO -
GIACOMO RIGAMONTI -
PALMIRO ROMITTI -
GIOVANNI REPETTO -
ITALO SCAPATICCI -
GIUSEPPE SALVATI -





Le porte si aprono. Eccoli i nostri assassini.
Vestiti di nero. Sulle loro mani sporche
portano guanti bianchi. • - Contro l'idea della
violenza l'idea della violenza dell'idea •

Ti lascio c
senso dell
nella lotta
sangue s

... vivrò gli ultimi minuti della mia vita con fierezza e coraggio. Metto in questi brevi, tranne brevi minuti, intera mente ogni
decine di anni non vissuti, in questi minuti voglio essere l'uomo più felice
terminata nella lotta per la felicità della intera umanità • — Compagni
vanno a morire • — Che la mamma nasconda il grano se no i tedeschi



In the context of Italian minor urban centres, Danielli's works express a principle of tacit correspondence, where architecture, in the continuous flow of valleys and hills, emerges as a spontaneous response to the shape of the landscape. This process outlines the potential of construction driven by an endogenous aspiration towards the infinite.

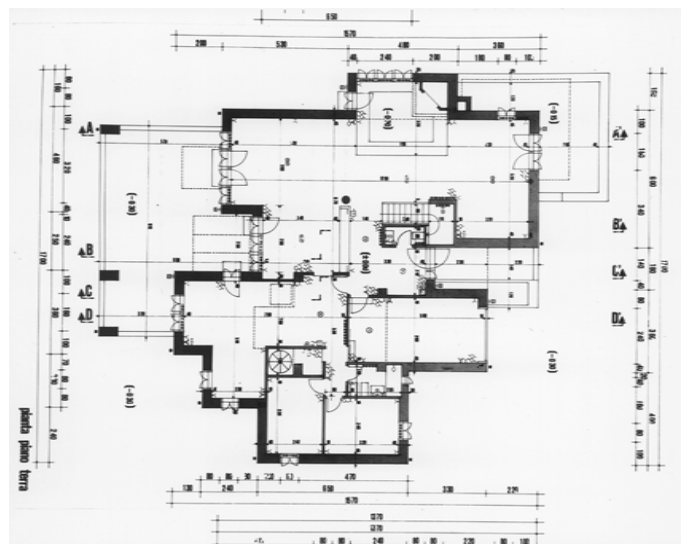
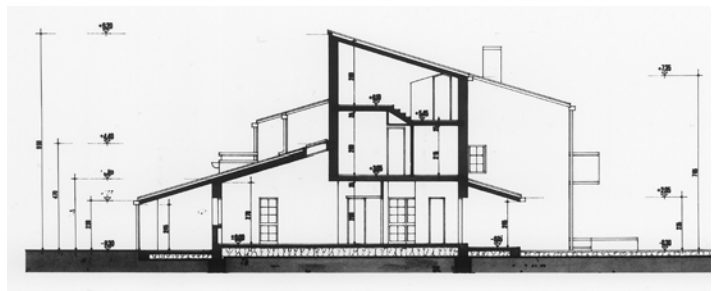
Opere di Sergio Danielli Works of Sergio Danielli

Elisabetta Agostini

In un lembo dell'Italia centrale addensato tra l'Adriatico e un segmento della possente spina appenninica, le ramificazioni collinari che da quest'ultima procedono a levante, nella corsa verso il mare, distanziano singoli interni di vallate avverandosi in promontori abitati. Dagli avamposti sommitali, le piccole città, capitali minori sorte per fedele adesione al lemma del paesaggio, lasciano germogliare le terrazze naturali dall'artificio della costruzione, la cui materia è trasformazione della stessa terra che le accoglie: queste contemplan quanto le circonda in un'attesa reciproca, loro stesse osservate nell'atto dell'osservare. Questa terra di forti caratteri identitari, resistenti e isolati da un avaro dispiegarsi di percorsi viari, ha generato volti di città che irrompono improvvisate dopo la curva di un tracciato, inaspettate e solide, d'indole solitaria, accolte dal mantello interminato del succedersi di orizzonti collinari, oppure, nel controcampo, come sorprendenti simbiosi nate dall'unione al fondo equoreo. Il progressivo inaridimento del dialogo tra conche e alture, e tra queste ultime e il loro mare, per il transito dell'asse ferroviario e poi autostradale, ne renderà duratura l'endogena lontananza. I nuclei edificati resisteranno nel proprio orizzonte, rafforzati dalle camere elevate sull'immanenza del visibile, e tenteranno di stemperare le ferite indotte dall'ultimo scorcio del Novecento: le informi crescite industriali che dopo l'urgenza della ricostruzione porteranno a saturazione le piccole pianure, e le incongrue propaggini urbane che spezzeranno il delicato filo delle creste collinari.

Una solidarietà sorgiva rispetto a questi profili di affezione alimenta le opere di Sergio Danielli, consapevole interprete

In a strip of central Italy, wedged between the Adriatic Sea and a section of the mighty Apennine ridge, the ramifications of the hills that extend eastwards, running towards the sea, separate valleys and take the form of inhabited promontories. From their hilltop outposts, small towns, minor capitals shaped in harmony with the landscape, give rise to natural terraces which emerge from the artifice of construction. Their materials, transformed, are drawn from the very earth that sustains them. These towns contemplate the surrounding landscape in mutual expectation, observed as they themselves observe. This land, characterised by strong identities, isolated and resistant to the scarcity of communication routes, has given rise to towns that emerge suddenly, solid and unexpected, after a bend in the road. Of a solitary nature, they are enveloped by the infinite mantle of hills that follow one another on the horizon, or, in a reverse perspective, appear as surprising symbioses that originate from the encounter with the sea. The gradual erosion of the interaction between valleys and elevations, and between the latter and the sea, caused by the construction of the railway and later the motorway, has ensured that their inherent remoteness is long-lasting. These urban nuclei persist on the horizon, fortified by the structures that rise above the immanence of the visible, trying to mitigate the scars inflicted by the last part of the 20th century: the shapeless industrial developments that, after the urgency of reconstruction, saturated the small plains, and the incongruous urban expansions that broke the delicate balance of the ridges. A profound bond with these familiar landscapes permeates the works of Sergio Danielli, a thoughtful interpreter of the noetic principle that, with remarkable composure, intertwines the hilltop



del principio noetico che tesse in una compostezza singolare le balconate dei colli alle depressioni sottostanti. Quando l'esistenza professionale si sedimenta a Roma dopo la laurea in architettura¹, le increspature e le oscillazioni dei contorni a lui familiari continuano ad appagare il suo sguardo interiore volto alla terra di origine: le Marche, la città di Fermo. Lì le colline-monumento, a cui l'uomo ha offerto nitide solidificazioni delle volontà della vita, assumono il peso di intime costruzioni materne gettando le fondamenta empiriche della sua narrazione. Grazie all'esercizio privilegiato della composizione Danielli indaga negli schizzi e nel disegno il momento chiarificatore, e nella fotografia, operata anche durante il farsi della costruzione, le riserve da sciogliere. Tra i primi incarichi, il progetto del mercato coperto di Fermo del 1954 si annuncia nei disegni dei fronti come pacata accettazione dell'inattuabile convivenza tra la piccola città e l'impianto di scala diversa, spinto a ridosso delle pendici scoscese di radice secolare. I tentativi espressi dal disegno manifestano la mancata comunione dell'aula delle vendite, posta sopra i magazzini di stoccaggio, e ritagliata sul caseggiato urbano: opponendosi alla ricchezza di variazioni intonate, al molteplice portatore di ordine, accetta la propria estraneità. Ma l'enunciato del pensiero di Danielli è demandato all'edificazione, quando l'intuizione nella messa a fuoco del tema di copertura registra l'appagamento delle scelte operate: i piani inclinati con linee di pendenza distinte, e scomposte secondo un andamento degradante verso valle ad inseguire l'armoniosa cascata delle falde esistenti, allacciano il progetto alla lontananza cui può appartenere. La cornice con cui compone la genuina autocotonia del caseggiato urbano, affiorato assecondando e non chiudendo l'infinito, alla felice combinazione delle ali di copertura del nuovo mercato, diviene costruzione pacificata. Negli stessi anni Danielli si dedica al progetto di un insediamento per case popolari a Fermo²: l'area prescelta, intonsa e distesa tra il confine di inurbamento della città e le coltivazioni, è fertile di esistenza rurale. Danielli edifica componendo cinque corpi che si distinguono per tipologia abitativa accolta ed altezza generale, e li introduce come altrettanti profili armonici rispetto alle oscillazioni naturali delle catene collinari visibili. I corpi minori del progetto, che degradano verso valle grazie alla ripetizione costante del singolo modulo abitativo, partecipano della successione di orizzonti visibili, somma d'innumerabili *siepi*, perpetuando il sodalizio tra architettura e fondale. La linea dei gradoni, ottenuta per fondare l'architettura, sottolineata all'attacco del primo livello dei fronti da una lieve ombra continua, è chiamata a generare la catena di monadi abitative. Con un linguaggio scevro da ogni superfetazione, e costruito in modo univoco sulla tecnica tradizionale del mattone che impagina indistintamente le facciate monumentali e le case coloniche, Danielli avvera la dignità dell'abitare accostandola all'umile straordinarietà del paesaggio. E nell'esercizio sapiente della fotografia l'autore ci consegna l'appropriatezza di alcune intuizioni: la scansione con cui cesella l'andamento dei volumi, sia in senso altimetrico che planimetrico, delicatamente tradotta dalle linee del paesaggio; la vibrazione degli specchi di luce e ombra; le aperture disposte con parsimonia a trattenere facciate edulcorate dal superfluo; le giustapposizioni al disegno delle coltivazioni cui tesse il senso morale dell'edificare. Il nucleo appena sorto sarà nobilitato dal *limen* dell'inquadratura eletta da un suo scatto, la soglia che, tra i due corpi allineati ai lati della via di uso quotidiano per la vita, non ha termine se non appoggiandosi all'infinito.

Il tema della dimora continuerà ad impegnare Danielli con

terraces with the valleys below. Although having established his professional career in Rome after graduating in architecture¹, the familiar undulations and irregularities of the landscape continued to nourish his inner vision, which remained focused on his homeland: the Marche region, and the town of Fermo. There, the hills-monuments, shaped by the clear traces left by man as tangible expressions of the will to live, become intimate maternal constructions, which lay the empirical foundations of his narrative. Through the preferred medium of composition, Danielli explores, by means of sketches and drawings, the moment of elucidation, while using photography, often during the construction phase, to address and resolve any lingering uncertainties. Among his first commissions, the project for the covered market of Fermo in 1954 presents itself, in the designs of its facades, as a serene acceptance of the inevitable conflict between the size of the small town and a larger-scale layout set against the ancient steep slopes. The drawings reflect the discord between the market hall, positioned above the storage warehouses, and the urban fabric surrounding it: embedded within the city, it stands in contrast to the rich local variations that embody order, thereby acknowledging its own sense of detachment. Danielli's approach is fully manifested in the construction, where the articulation of the roof design fulfils the project's intent: the inclined planes, with their distinct slanting lines broken up in a sloping trend towards the valley, mirror the graceful descent of the surrounding pitches, anchoring the design to the distant landscape it seems inherently connected to. The frame which composes the genuine native character of the urban settlement, embracing rather than limiting the infinite, and the skilful combination of the roofing wings of the new market, results in a sort of 'reconciled' construction. In those same years, Danielli is involved in a social housing project in Fermo²: the chosen area, untouched and extending between the urban limits and agricultural fields, has a strong rural character. Danielli builds five units differentiated by the type of housing they will accommodate and their overall height, and presents them as a series of harmonious shapes against the natural outline of the hill ridge. The minor volumes of the project, which slope down towards the valley thanks to the constant repetition of a single housing module, take part in the succession of visible horizons, in the sum of countless *hedges*, thereby perpetuating the association between architecture and backdrop. The line of the terraces, conceived as the foundation of the architecture and highlighted by a slight continuous shadow at the height of the first level of the facades, is intended to give rise to the succession of autonomous living units. With a language devoid of any superfluous elements, and based on the unambiguous use of the traditional brick technique, which uniformly characterises both monumental facades and rural houses, Danielli confers dignity on dwelling, harmonising it with the humble, yet extraordinary landscape. The architect reveals to us the appropriateness of certain insights through the skilful use of photography: the modulation with which he carves the progression of volumes, both in plan and elevation, delicately translated from the lines of the landscape; the vibrant play between light and shadow; the doors and windows sparingly arranged to preserve facades stripped of the superfluous; and the juxtapositions to the pattern of the cultivated fields through which he weaves the moral sense of building. The new settlement will be ennobled by the *limen* of the frame of his snapshot, the threshold which, between the two bodies lined up on either side of the road, has no conclusion other than its inclination toward infinity.

Danielli will continue to be occupied with the theme of housing, leading him to the undertaking of significant projects for a numerous wealthy clientele. One of these was the construction in 1972 of Villa Benigni in Porto Sant'Elpidio, located in a flat area that would

declinazioni significative volte a soddisfare le richieste di una copiosa committenza oligarchica. La villa Benigni a Porto Sant'Elpidio nel 1972 rappresenta una delle realizzazioni, insediata in un'area non acclive che sarà rapidamente popolata da edilizia di tipo estensivo. La relazione che Danielli stabilisce tra progetto e luogo è sempre cucita sui «caratteri volumetrici dell'edilizia minore locale»³. I canoni linguistici non sono innalzati dalla facoltà di risorse; semmai queste ultime rappresentano l'occasione per articolare spazi generosi sulla regola di aggregazione spontanea della sapienza contadina, che autonomamente metteva in opera l'armonica enunciazione del necessario. Nell'alveo dei centri minori, Danielli cerca l'impronta che promana dalla terra, che lega una comunità allo spazio che occupa determinando un sentire che è passo di ogni aspirazione. Questa è la radice che lo interessa: la similitudine ripetuta di volumi distinti da scarti planimetrici, da variazioni di altezze, assorbiti da pendenze analoghe o contrarie, parchi di aperture operate a taglio vivo su pareti portanti di mattone sovente lasciato visibile all'interno. In terra marchigiana costruisce negli stessi anni Villa Jacopini, su un promontorio che assorbe un orizzonte panottico. In primo luogo alcuni schizzi soppesano la responsabilità dell'artificio: allineando sezioni, articolazioni di fronti e ideogrammi di distribuzione generale, Danielli mantiene fede ad un principio di costruzione impassibile a gratuite licenze formali se non quelle dell'agnizione di caratteri identitari. Allora il progetto tende a spingere le generose falde del tetto fino a sfiorare il suolo, perché la dimora possa essere prolungamento naturale del terreno, idioma di crescita spontanea anziché indotta. Non solo: la dimora è fattezze spaziale che si consacra tra la linea del suolo, interrotta per fondare, e il tetto che la protegge, sintesi della molteplicità di falde contrapposte su volumi distinti. L'interno nasce dal tracciamento di assi reciprocamente normali, minuta croce insediativa del raccolto di brevi cardine e decumani sfrangiati dalla forbice orografica del sito che partecipa alla genesi, che trovano sospensione nelle logge con cui estende lo spazio domestico nell'atmosfera. Nella sezione orizzontale del piano terra si avverte la convivenza armonica di camere innalzate su singoli orientamenti diramati verso la bellezza e la specificità del contorno e addensati, con movimento opposto e ascendente verso il nucleo, per dar luogo alla memoria del corpo maggiore: la torre. Forma della comprensione del costruirsi asincrono dei borghi, regolato da leggi condivise e misurate, villa Jacopini assume la veste di microcosmo della rassicurante vocazione all'essere abitati dei promontori circostanti. Saranno ancora le sue riprese fotografiche, altrettante scritture *ex post* riquadrate sui provini stampati a ulteriore lettura, ad allignare l'architettura al suolo e ad affidarla alla benevola straordinarietà dell'infinito ereditato.

Avvenne così che la lode della terra fu anche la lode del cielo, e che nel desiderio di ravvisare questo si imparò a conoscere quella: perché la profonda pietà è come una pioggia: ricade sempre sulla terra da cui si è levata⁴.

soon be characterised by extensive building. The relationship that Danielli establishes between project and place is always related to the "volumetric features of local minor constructions"³. Linguistic canons are not elevated as a result of the available resources; they offer the opportunity, instead, to create ample spaces, based on the rule of spontaneous aggregation derived from peasant wisdom which, on its own, produced the harmonious expression of the necessary. In the context of minor urban centres, Danielli seeks the trace that emanates from the earth, which connects a community to the space it occupies, thus shaping a feeling that guides every aspiration. This is the underlying root that interests him: the repetition of volumes characterised by planimetric differences and variations in elevation, incorporated into either balanced or contrasting gradients, with simple, clean-cut openings in load-bearing brick walls, often left exposed on the interior as well. Also in the region of Marche, in those same years, he builds Villa Jacopini, on a promontory with a panoptic view over the horizon. First of all, he weighs up through some sketches the role of artifice: through the alignment of sections, facade articulations and general distribution schemes, Danielli remains faithful to a rigorous construction principle, devoid of superfluous formal concessions, except those that recognise and enhance identity features. The design prolongs the generous pitches of the roof almost to the ground, so that the dwelling becomes a natural extension of the terrain, an expression of spontaneous, rather than induced growth. In this way, the dwelling is configured as a space set between the line of the ground, interrupted to provide the foundations, and the roof above it, expression of a synthesis between the multiple opposing pitches on different volumes. The interior originates in the layout of perpendicular axes, a small settlement generated by the intersecting of short *cardine* and *decumani*, moulded by the fragmented orography of the site, which thus participates in its creation. These axes culminate in the loggias, which extend the domestic space outwards, merging it with the surrounding environment. In the horizontal section of the ground floor one perceives the harmony of the rooms, each projected in different directions, facing the beauty and distinctive character of the surrounding landscape. These spaces, which cluster with an opposite, ascending movement towards the centre, evoke the memory of the main structure: the tower. Villa Jacopini is an expression of the understanding of the asynchronous process of town formation which, governed by common and measured laws, is configured as a microcosm reflecting the comforting vocation of the surrounding promontories to be inhabited. His photographs, veritable *ex post* writings framed in printed proofs for further reflection, anchor the architecture to the ground, entrusting it to the benevolent, yet extraordinary nature of an inherited infinity.

Thus it came to be that praise for the earth was also praise for the heavens, and in the wish to acknowledge the latter, one learned to know the former - for profound piety is like the rain: it always returns onto the earth from which it has risen⁴.

Translation by Luis Gatt

¹ Sergio Danielli (Fermo, 1930 - Sant'Elpidio a Mare, 2011) autore poliedrico, svolge un'intensa attività professionale estesa dalla scala di dettaglio a quella urbanistica. Alcune realizzazioni, tra cui le ville Benigni e Jacopini, saranno presentate a firma di Federico Gorio e Arnaldo Bruschi in «Costruire», nn. 102-103, 1977 Ca 1/6 e n. 130, 1982 Ca 1/10.

² Cfr «Costruire», anno V, n. 15, 1963, pp. 23-32.

³ Numerose relazioni di corredo ai progetti confermano il principio di adesione al paesaggio costruito, assunto ogni volta come specola del progetto stesso.

⁴ R. M. Rilke, *Del paesaggio e altri scritti*, Milano 1973, p. 31.

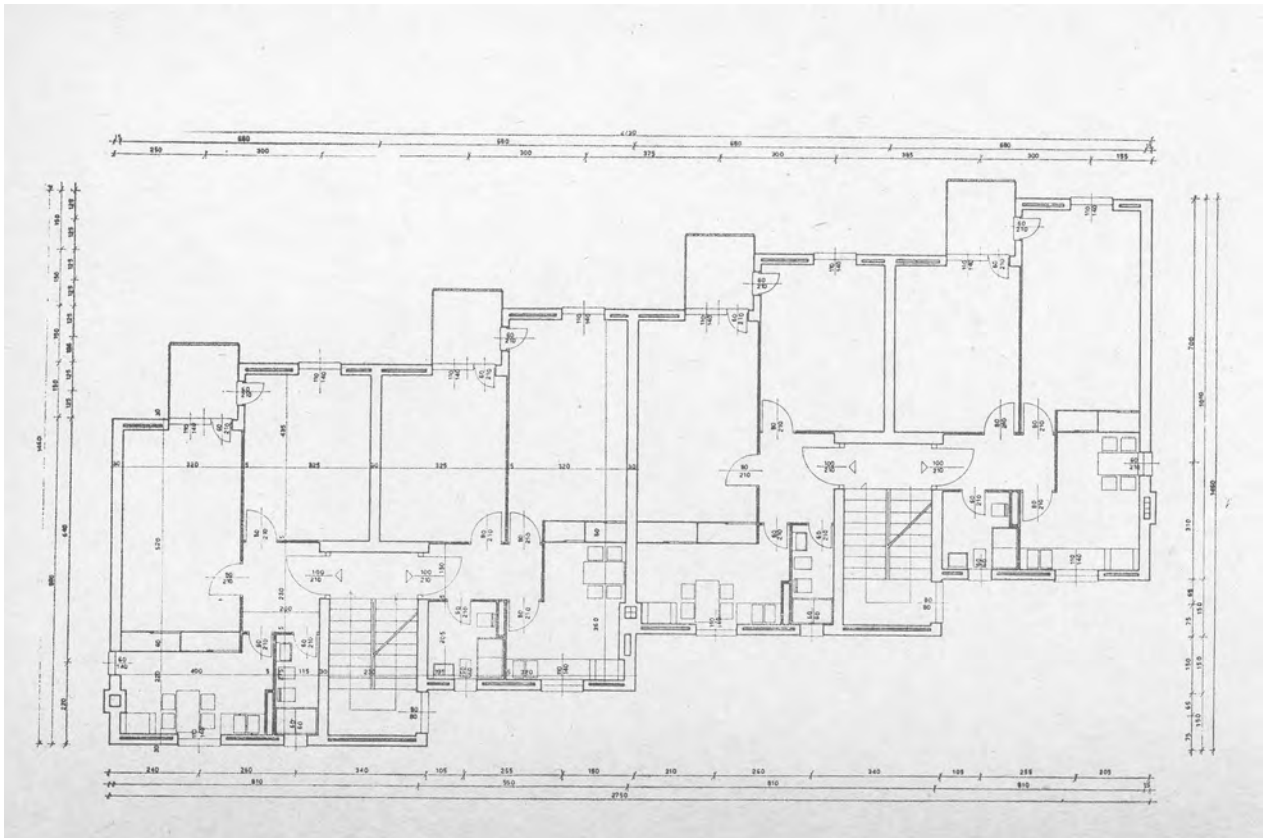
¹ Sergio Danielli (Fermo, 1930 - Sant'Elpidio a Mare, 2011) was a versatile architect with an extensive professional career ranging from the minute to the urban planning scale. Some of his projects, including the Benigni and Jacopini villas, were reviewed by Federico Gorio and Arnaldo Bruschi for the magazine «Costruire», n. 102-103, 1977 Ca 1/6 and n. 130, 1982 Ca 1/10.

² Cf. «Costruire», Year V, n. 15, 1963, pp. 23-32.

³ Numerous project reports confirm the principle of integration with the built landscape, adopted each time as a reference point for the project itself.

⁴ R. M. Rilke, *Del paesaggio e altri scritti*, Milan 1973, p. 31.





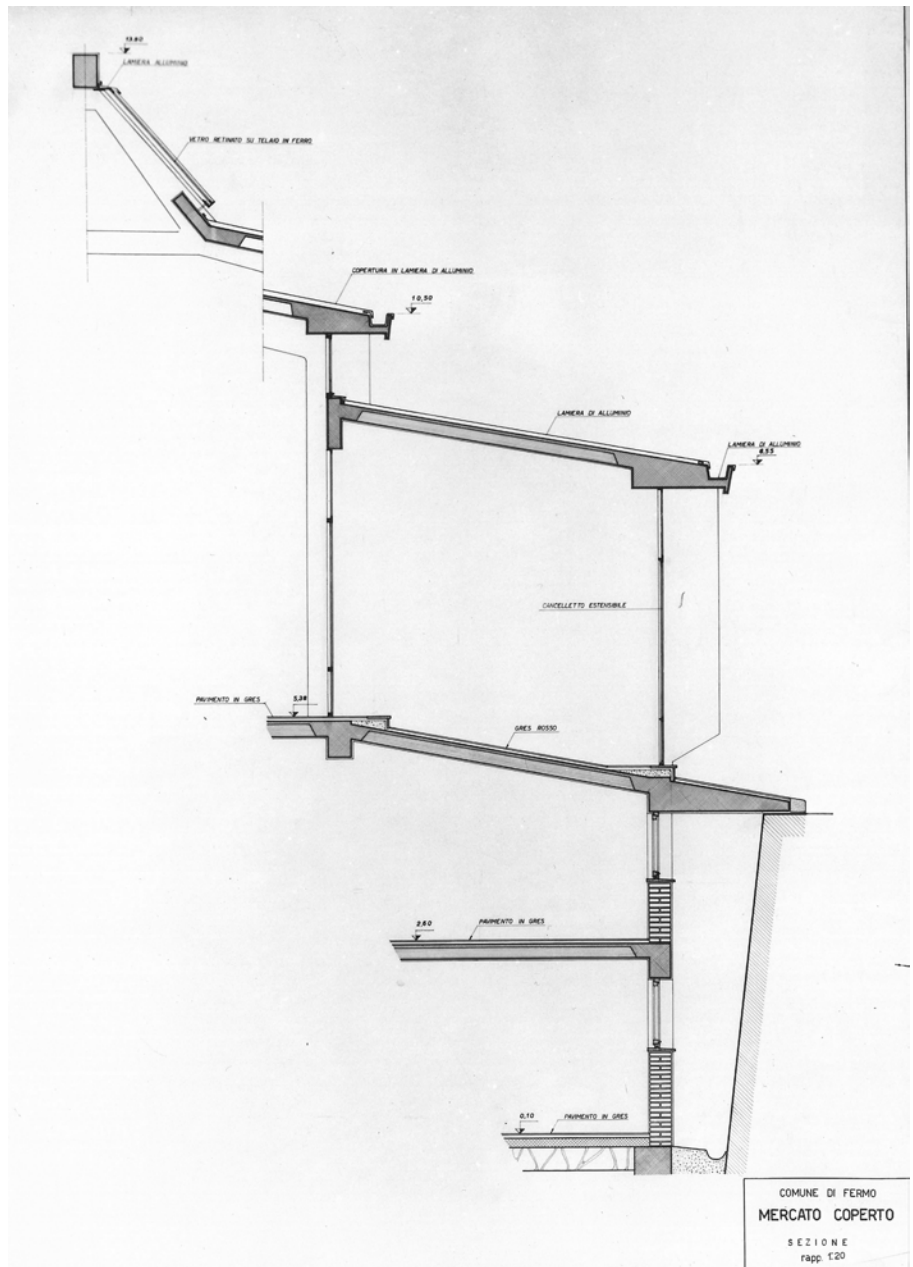
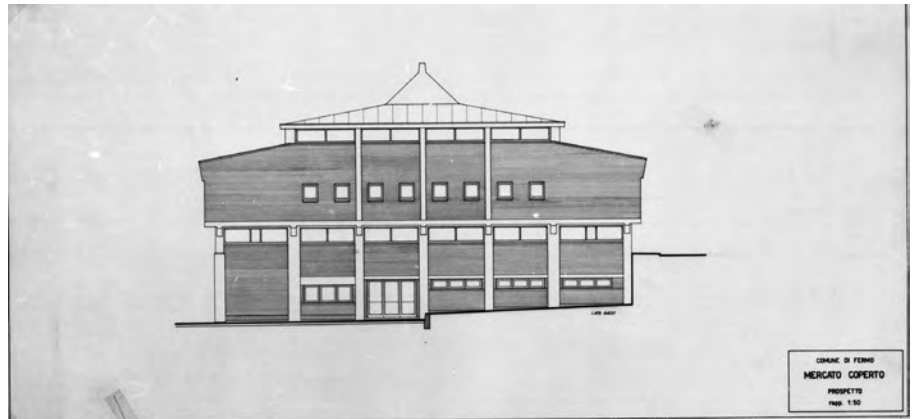


pp. 150-151
*Villa Benigni, Porto Sant'Elpidio, 1972. Fondo Sergio Danielli, Ordine degli
Architetti P.P.C. di Fermo, progetto 214*
Il fronte ovest, foto © Sergio Danielli
Sezione
Pianta del piano terra

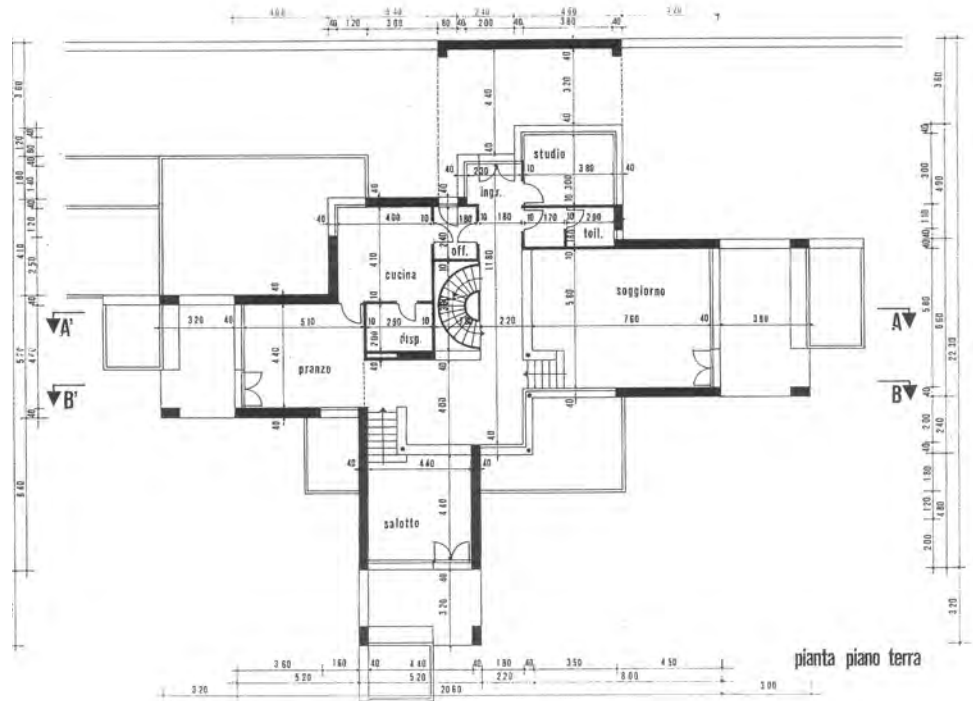
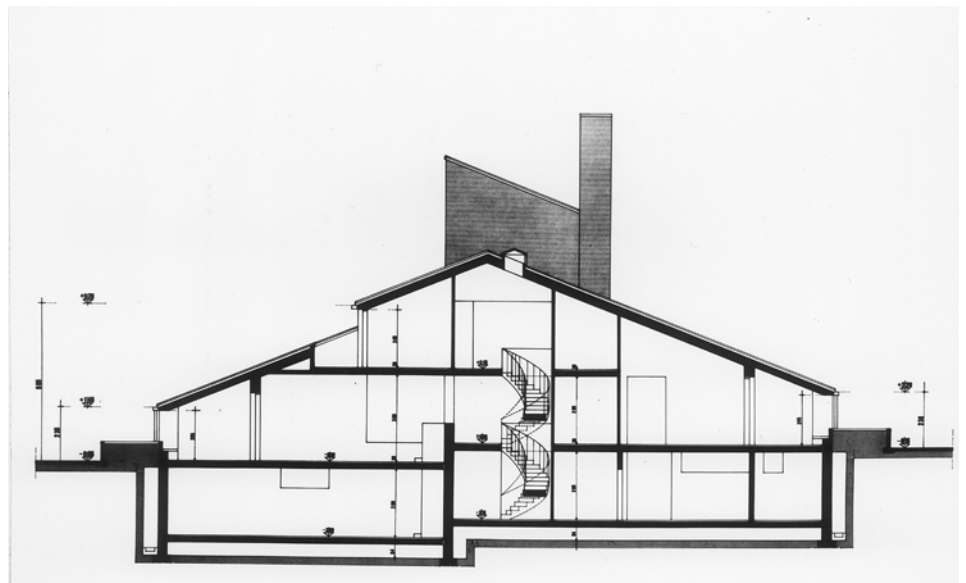
pp. 154-155
*Quartiere IACP, Fermo, 1958. Fondo Sergio Danielli, Ordine degli Architetti
P.P.C. di Fermo, progetto 65*
Ripresa fotografica dalla città di Fermo durante il processo di edificazione
foto © Sergio Danielli
Planimetria generale di progetto
Vista parziale di uno dei corpi formato dalla catena di cellule abitative a doppio
piano, ripresa da nord-ovest con il fondale, foto © Sergio Danielli
Case allineate, pianta del piano tipo

pp. 156-157
*Nuovo mercato coperto, Fermo, 1954-62. Fondo Sergio Danielli, Ordine degli
Architetti P.P.C. di Fermo, progetto 7*
Ripresa del tetto e della città, foto © Sergio Danielli
Disegno del prospetto
Sezione di dettaglio della composizione delle ali di copertura

pp. 158-159
*Villa Jacopini, Porto Sant'Elpidio, 1972. Fondo Sergio Danielli, Ordine degli
Architetti P.P.C. di Fermo, progetto 228*
Vista parziale da nord, foto © Sergio Danielli
Sezione
Pianta del piano terra







Giotto's Tuscany is the land where the rich and deep cultural and artistic roots emerged which shaped the evolution of Giovanni Michelucci's poetics, from its more traditional forms to its most revolutionary expressions. Giotto's influence led Michelucci's artistic exploration in two opposing directions: downward, anchoring it firmly to its origins, and upward, fuelling his imaginative vision.

Giovanni Michelucci e la Toscana di Giotto Giovanni Michelucci and Giotto's Tuscany

Francesca Privitera

La radice è sempre una scoperta. Più che vederla, la si sogna¹.

Leggendo i numerosi scritti di Giovanni Michelucci, lezioni universitarie, conferenze, articoli, lettere, interviste, si notano i molti riferimenti alla pittura dei Primitivi: Duccio, Giotto, Ambrogio Lorenzetti sono evocati da Michelucci per l'importanza dei loro insegnamenti trasmessi attraverso i secoli.

Tra quei Maestri emerge con evidenza la predilezione per Giotto, evocato con continuità a partire dagli anni giovanili tanto da delineare, nel tempo, una vera e propria *Parlata su Giotto*², certamente anche messa in movimento, talvolta, dai dibattiti storico artistici coevi.

La eco di questo secolare discorso si manifesta nel senso di unità tra uomo, spazio e natura che contraddistingue l'architettura michelucciana al di là del mutare, nel tempo, degli aspetti espressivi e formali.

L'opera di Giotto guardata attraverso gli occhi di Michelucci, infatti, ci permette di cogliere la continuità di pensiero tra progetti molto distanti anche temporalmente, dalla robusta sintesi geometrica della prima Borsa Merci a Pistoia (1948-1950) al disegno *La capanna nel bosco* (1988).

L'importanza della meditazione di fronte ai cicli pittorici per la Basilica Superiore di Assisi, per la Cappella degli Scrovegni a Padova e per la Basilica di Santa Croce a Firenze nello sviluppo del pensiero teorico e progettuale di Michelucci non è stato un tema di approfondimento critico, tuttavia nell'interpretazione proposta da Ludovico Quaroni troviamo un esplicito riferimento all'importanza di quel contesto storico artistico e culturale nella

The root is always a discovery. More than see it, one dreams of it¹.

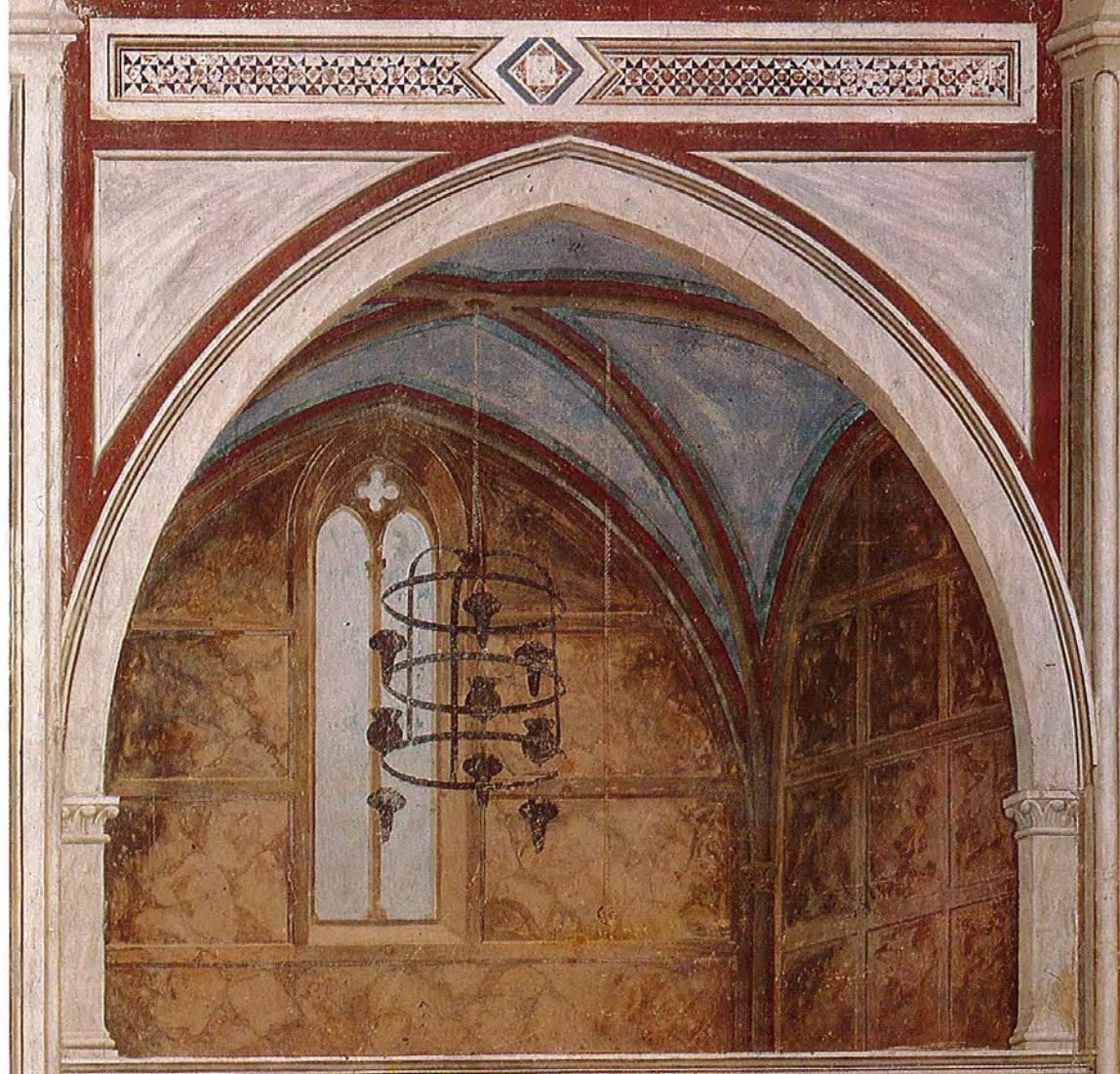
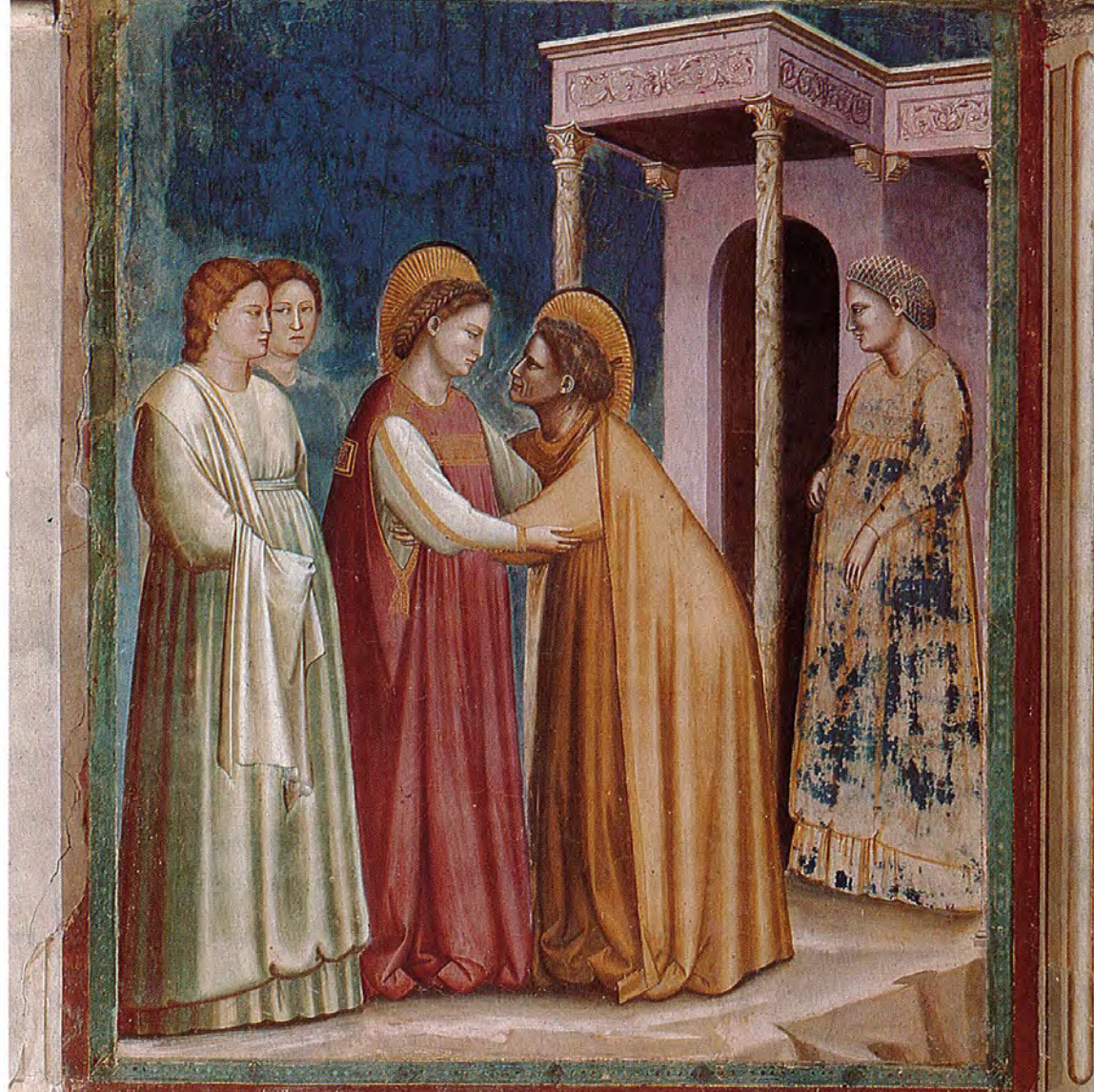
In Giovanni Michelucci's extensive writings – ranging from university lectures to conferences, articles, letters, and interviews – there are numerous references to the painting of Early Renaissance artists such as Duccio, Giotto, or Ambrogio Lorenzetti, whose teachings Michelucci highlights for their enduring influence over the centuries.

Among these masters there is in Michelucci a clear predilection for Giotto, whom he refers to continuously ever since his youth, to the point of establishing, with the passage of time, a true and proper *way of speaking about Giotto*², surely also stimulated by contemporary historical and artistic debates.

The echoes of this centuries-old discourse are manifested in the sense of unity between man, space and nature which characterises Michelucci's architecture, beyond the expressive and formal transformations that have taken place over time.

Observing the works of Giotto through the eyes of Michelucci, in fact, makes it possible for us to grasp the continuity of approach between works that are distant in form and time, such as the robust geometrical volume of the Trade Centre in Pistoia (1948-1950) or the drawing *La capanna nel bosco* (1988).

The role of the reflection on the pictorial cycles of the Upper Basilica in Assisi, the Scrovegni Chapel in Padua and the Basilica of Santa Croce in Florence in the development of Michelucci's theoretical and design approach has not yet been studied in-depth. However, Ludovico Quaroni's interpretation explicitly refers to the importance of that historical, artistic and cultural context in shap-



definizione del carattere dell'opera michelucciana. Infatti, secondo Quaroni, Michelucci è il solo architetto italiano ad aver colto

il messaggio che ci ha lasciato una Italia tanto grande nell'Arte quanto travagliata nella Storia: l'Italia del Medioevo, presente, e viva, nell'aria oltre che nei monumenti e nella struttura stessa delle città, in tutta la Toscana [...] culla di quella ribellione, in arte, alle forme medievali del Gotico che va sotto l'ottimistico nome di Rinascimento³.

La terra ai tempi di Giotto, quindi, potremmo dire che costituisce per Michelucci la materia dalla quale si è sviluppata quella profonda e vasta radice culturale e figurativa che ha nutrito anche le sue avventure architettoniche più eversive, tenendolo però ben saldo alla propria terra originaria.

Il primo avvicinamento di Michelucci a Giotto risale agli anni tra le due guerre, in quel contesto di rivoluzione artistica e culturale che aveva avvicinato le avanguardie pittoriche italiane dei primi decenni del Novecento all'arte dei Primitivi, innestandovi, a loro volta, la propria ribellione figurativa.

Anche gli artisti toscani trovano nei Maestri di quello scorcio di Medioevo i riferimenti figurativi necessari per ricondurre l'arte a una primitiva semplificazione stilistica, tra questi i pittori del *Cenacolo Pistoiese* che spronati dal magistero di Michelucci tornano allo studio di Giotto, andando agli Uffizi e alla Basilica di Santa Croce⁴, a quello della natura, camminando nella campagna pistoiese, e infine alla lettura di Dante, Petrarca e dei Fioretti di San Francesco⁵, conducendo, così, una ricerca artistica originaria e originale, ovvero tanto radicata alla propria terra quanto autonoma dalle convenzioni accademiche.

Questi interessi sono riverberati nelle intime xilografie *I fioretti di San Francesco* incise da Michelucci nel 1920, un'opera che segna l'inizio di quel costante riferirsi a Giotto e alla natura che, come ricorderà Michelucci ormai maturo, lo ha formato umanamente e culturalmente e gli ha fatto comprendere il senso e l'unità degli spazi e delle forme⁶.

Analogamente per l'architettura Michelucci auspica un ritorno alle origini dell'Arte toscana, anzi italiana, per la quale prefigura «un processo di purificazione concettuale e lineare»⁷ illustrato nell'articolo *Contatti tra architetture antiche e moderne* pubblicato nel 1932 su «Domus» attraverso la comparazione tra architetture dipinte tratte dai cicli di affreschi di Giotto e disegni di architetti italiani contemporanei.

Michelucci non intende evidenziare l'analogia formale, bensì l'«affinità di spirito che appare tra i caratteri architettonici dei due momenti artistici»⁸, e che leggiamo a distanza di qualche anno anche nel progetto della chiesa pistoiese di Michelucci delle Sante Maria e Tecla alla Vergine (1947-1956).

Comincia qui a delinearsi una lettura dell'opera di Giotto da parte di Michelucci che trascende gli aspetti figurativi per concentrarsi, invece, sui contenuti ideologici, come emergerà negli scritti e nei progetti successivi agli anni '50, e che porterà, infine, al sovrapporsi di immagini giottesche a immagini oniriche.

Nello stesso anno, sempre su «Domus», Michelucci pubblica un altro contributo: *Fonti della moderna architettura italiana*⁹. L'articolo è accompagnato dalle fotografie di due case coloniche presentate come i paradigmi di un'architettura che potremmo definire 'primitiva', utilizzando il termine di Lionello Venturi¹⁰, logica e funzionale come i principi della «nuova Architettura», ma radicata nella «chiara serena nostrana tradizione»¹¹.

Sullo sfondo delle umili case contadine una morbida collina con il terreno modellato dai terrazzamenti, in lontananza una

ing the character of Michelucci's work.

In fact, according to Quaroni, Michelucci is the only Italian architect to have grasped

the legacy left to us by Italy, a country as great in Art as it has been troubled in History: the Italy of the Middle Ages, present and alive in the atmosphere, in the monuments and in the very structure of cities throughout Tuscany [...] cradle of the rebellion, in the arts, against the Mediaeval forms of the Gothic that is also known under the optimistic name of Renaissance³.

It is from this soil at the time of Giotto that sprouted the vast and profound artistic and cultural roots that nurtured even Michelucci's most subversive architectural ventures, while keeping him firmly grounded in his native land.

Michelucci's first interest in Giotto dates back to the inter-war years, in the context of the artistic and cultural revolution that had brought the Italian artistic avant-gardes of the first decades of the 20th century closer to the art of the Early Renaissance painters, or "Primitives", as they are known in Italy, from which they, in turn, developed their own artistic rebellion.

Tuscan painters, including those of the *Cenacolo Pistoiese*, also found in the Early Renaissance masters the necessary artistic references to return art to a "primitive" stylistic simplification. Spurred on by Michelucci's teachings, they returned to the study of Giotto by visiting the Uffizi Gallery and the Basilica of Santa Croce⁴, contemplated nature while walking in the countryside around Pistoia, and reread Dante, Petrarch and the *Little Flowers* of St. Francis⁵, pursuing an artistic research as deeply rooted in their land as it was free from academic conventions.

These interests are reflected in the intimate woodcuts entitled *I Fioretti di San Francesco*, which Michelucci engraved in 1920, a work that marks the beginning of his constant references to Giotto and nature. As Michelucci would recall later in life, this influenced him both as a person and culturally, and helped him to understand the meaning and unity of spaces and forms⁶.

Similarly, Michelucci envisions a return to the roots of Tuscan, or rather Italian, art in architecture, advocating for "a process of conceptual and linear purification"⁷. This idea is illustrated in his 1932 article "Contatti tra architetture antiche e moderne", published in *Domus*, where he compares architectures depicted in Giotto's fresco cycles with drawings by contemporary Italian architects.

Michelucci does not highlight the formal analogy, but rather "the affinity of spirit that exists between the architectural traits belonging to the two artistic movements"⁸, which becomes apparent a few years later in the project for the church of Saints Mary and Thecla (1947-1956) at Piazza della Vergine in Pistoia.

From this moment, Michelucci's reading of Giotto's work begins to take shape, as an interpretation that goes beyond artistic aspects and focuses instead on ideological content. This approach would surface after the Fifties in his writings and projects, culminating in the blending of Giotto's imagery with dreamlike elements.

That same year, Michelucci published another piece in *Domus*, entitled "Fonti della moderna architettura italiana"⁹. The article is accompanied by photographs of two farmsteads which he presents as the paradigms of an architecture that can be considered as "primitive", to use Lionello Venturi's term¹⁰, logical and functional like the principles of the "new Architecture", yet rooted in "our clear and serene tradition"¹¹.

Against the backdrop of modest peasant dwellings rises a gentle hill whose terrain is shaped by terracing. In the distance, a geometrically shaped parish church is flanked by rows of cypresses, while further down is an olive grove. This landscape, as Guido

stereometrica pieve accompagnata da scuri filari di cipressi e più in basso gli ulivi, ovvero quel paesaggio che come scriverà Guido Piovene in *Viaggio in Italia*¹² a proposito della Toscana, dietro alla grazia nasconde una lezione di rigore, di perfezione, «talvolta di ascetismo»¹³, una campagna che sembra

disegnata da un artista cosciente, che non lasci nulla al caso, e aborra dal superfluo [...] un paesaggio intellettuale, imbevuto d'intelligenza, che sembra pensare esso stesso intorno all'uomo e nella maniera più alta¹⁴.

Riconosciamo questo paesaggio in quello affrescato da Giotto, rappresentato per la prima volta nella storia dell'arte nei suoi aspetti reali e concreti, e nel quale Giotto, ad Assisi, cala le storie di Francesco avviando quella laicizzazione della rappresentazione sacra radicata in quel contesto storico culturale nel quale, scrive Benedetto Croce: «il divino e l'umano, il cielo e la terra, il trascendente e l'immanente si vedevano [...] mescolarsi e alternarsi e combattersi ed equilibrarsi come due forze in uno stesso campo»¹⁵.

In questa prospettiva interpretiamo la Chiesa dei Santi Pietro e Girolamo a Collina di Pontelungo (1947-1953), giottesca per l'armoniosa relazione con la natura e per la volumetria articolata in ampie e rigorose masse, francescana nella sua spoglia semplicità, quasi ascetica, quindi, ma al contempo attaccata alla terra come una casa di contadini.

Essa ci evoca non solo la sintesi geometrica della pittura giottesca e il rigore del paesaggio toscano, ma anche l'attenzione di Giotto per la rappresentazione della realtà anche negli aspetti quotidiani della vita degli umili, quella dei frati e dei pastori che abitano le storie di Francesco nella Basilica Superiore di Assisi o di Anna e Gioacchino nella Cappella degli Scrovegni a Padova. Il progetto per la Chiesa di Collina segna anche l'inizio di quel percorso critico e progettuale che porterà Michelucci all'inizio degli anni sessanta ad una radicale svolta del proprio linguaggio architettonico. Infatti, all'indomani della conclusione della chiesa si fa strada in Michelucci il dubbio che la Chiesa, intesa come spazio fisico e come comunità dei fedeli, non debba cingersi all'interno di un recinto che la separa materialmente e spiritualmente da quanto la circonda, come avviene tradizionalmente, ma che al contrario essa debba smettere di chiudersi per accogliere la vita al suo interno, anche se la vita, scrive Michelucci, «lascia talvolta le sue impronte pesanti»¹⁶.

La risposta a questo interrogativo, forse, è ancora una volta nell'esempio di Giotto, ma attraverso la lettura di Roberto Longhi. Secondo l'inedita lettura proposta da Longhi nell'articolo *Giotto Spazioso* del 1952¹⁷, i due 'inganni ottici' dipinti sulla parete di fondo della Cappella degli Scrovegni 'bucano' intenzionalmente il muro, intervenendo nell'architettura stessa suggerendo due aperture reali dalle quali si scorge un cielo azzurro chiaro, diverso, quindi, da quello lapislazzulo delle rappresentazioni sacre: un cielo veridico al punto «che vien fatto di attendersi di vedervi trapassare le stesse rondini che sfrecciano dalla gronda»¹⁸.

Longhi, quindi, afferma nel suo articolo che il problema del limite è affrontato da Giotto «per precisa volontà, per meditata affermazione di un limite diverso»¹⁹.

La risposta di Michelucci al problema del limite sembra convergere con quella di Giotto architetto, oltre che pittore.

Infatti, le chiese progettate dopo gli anni '50 sono caratterizzate da una progressiva interazione tra spazio interno e spazio esterno, tra architettura e natura, come nella Chiesa di San Giovanni Battista a Campi Bisenzio (1960-1964) e nel Santuario della Beata Vergine della Consolazione a Borgo Maggiore (1961-

Piovene wrote in *Viaggio in Italia*¹², conceals behind its grace a lesson in rigour, perfection and "at times, asceticism"¹³, a countryside which seems as though it has been

drawn by a conscious artist, who leaves nothing to chance and abhors the superfluous [...] an intellectual landscape, imbued with intelligence, that seems to conceive of itself, in the highest manner possible, as revolving around man¹⁴.

We recognise this landscape as the one which Giotto depicted in his frescoes, representing it for the first time in the history of art with a degree of both realism and substantiality. It is in this context that Giotto, in Assisi, depicts the stories of St. Francis, thus initiating a process of secularisation of sacred representation. A process, as Benedetto Croce writes, in which "the divine and the human, heaven and earth, the transcendent and the immanent could be seen [...] to mingle, alternate, fight and balance each other like two forces in the same field"¹⁵.

It is from this perspective that we can interpret the church of Saints Peter and Jerome in Collina di Pontelungo (1947-1953), Giotto-like in terms of its harmonious relationship to nature and its articulation into vast, rigorous volumes. Franciscan, almost ascetic in its bare simplicity, yet tied to the earth like a peasants' house. This church evokes not only the geometric approach of Giotto's painting and the rigour of the Tuscan landscape, but also Giotto's attentive observation of reality in the everyday life of the common people, the friars and shepherds in the stories about St. Francis depicted in the Upper Basilica in Assisi, or Saints Anne and Joachim in the Scrovegni Chapel in Padua.

The project for the church in Collina marks the beginning of a critical and design research that will lead Michelucci during the early Sixties to a radical shift in his architectural language. In fact, after concluding the project for the church, a doubt arose in Michelucci. Perhaps the Church, understood both as a building and as a community of believers, should no longer be confined within an enclosure that physically and spiritually isolates it from the outside world, as is traditional, but on the contrary should open up to welcome life within it, even if, as he writes, "life sometimes leaves its heavy footprints"¹⁶.

The answer to this query is perhaps to be found once more in Giotto, albeit this time through Roberto Longhi's interpretation. According to Longhi's innovative interpretation in his 1952 article entitled "Giotto Spazioso"¹⁷, the two "optical illusions" painted on the back wall of the Scrovegni Chapel intentionally "pierce" the wall, thus intervening on the architecture itself, suggesting to real openings from which a clear blue sky can be seen, different, in other words, from the lapis lazuli tones of sacred representations: a sky so realistic "that one expects to see swallows swooping down from the eaves"¹⁸.

Longhi asserts in his article that Giotto addresses the question of boundaries "deliberately, as a meditated assertion of a different boundary"¹⁹.

Michelucci's answer to the question of boundaries seems to concur with those of Giotto, not only as painter, but also as architect. Indeed, the churches designed after the Fifties are characterised by a progressive interaction between interior and exterior space, between architecture and nature, as in the church of St John the Baptist in Campi Bisenzio (1960-1964) and in the Sanctuary of the Blessed Virgin of Consolation in Borgo Maggiore (1961-1967). In both these examples, the planimetric and sectional design is characterised by a "sensitive" outline in which external and internal forces interact. The sacred enclosure thus seems to open itself definitively to welcome the world: the whole of creation is sacred.





22



23



24



25



26



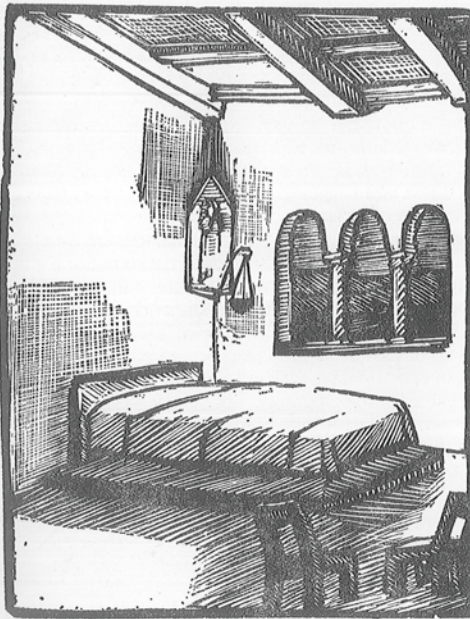
27



28



29



1967) dove il disegno planimetrico e di sezione è caratterizzato da un profilo 'sensibile' sul quale interagiscono forze esterne e interne. Il recinto sacro sembra così definitivamente schiudersi ad accogliere il mondo: sacro è tutto il creato.

In questa interpretazione leggiamo accanto all'esempio di Giotto quello di San Francesco, punti di riferimento figurativo l'uno ed etico l'altro, avvicinati da Michelucci in gioventù e mai abbandonati. L'ideale francescano, infatti, rappresenta la sintesi tra l'amore per la natura e un profondo cattolicesimo sentito da Michelucci come fonte del superamento degli egoismi individuali, divulgatore di un principio di fratellanza e ispiratore di una concezione comunitaria della vita e quindi dell'architettura.

Forse proprio l'affresco di Giotto *La rinuncia ai beni terreni* nella Basilica Superiore di Assisi chiarisce a Michelucci il significato della 'rinuncia' e della 'nudità' di Francesco: la prima interpretata come ribellione, quindi contestazione ai vincoli imposti dalle istituzioni, la seconda come totale libertà delle forme, come ritorno alla natura creatrice di rapporti umani²⁰.

Ma è l'immagine di un sogno, una capanna in un bosco, unita a reminiscenze giottesche che rivela a Michelucci l'essenza della relazione tra uomo e spazio architettonico, suscitando al contempo una vera e propria riflessione critica sulla spazialità nella pittura di Giotto.

La capanna evocata da Michelucci ha un significato 'umano' ben più profondo delle case 'primitive' toscane richiamate per la loro esemplarità in gioventù: la radice della casa onirica è talmente profonda da raggiungere il subconscio.

La capanna, spiega Michelucci, è povera e talmente piccola da apparire inabitabile, ma al contempo la sua descrizione ci suggerisce l'intimità protettrice di quell'umile riparo nel quale, a un tratto, Michelucci scorge l'ala di un angelo.

Quell'immagine ancestrale svela a Michelucci

una verità che Giotto aveva capito benissimo non sono i luoghi che devono cambiare, ma le persone che li abitano. Tanto è vero che in molte delle sue opere gli spazi raffigurati sono angusti rispetto all'azione che si svolge. La stessa ala dell'angelo che io ho sognato somiglia a quella che attraversa la piccola finestra nell'edicola *l'Annunciazione a sant'Anna*, nella cappella degli Scrovegni a Padova²¹.

Michelucci coglie l'importanza del rapporto figura-architettura nella definizione dello spazio nel Giotto padovano²² e ne trae un insegnamento fondamentale: la bellezza dello spazio architettonico è nella sua capacità di generare relazioni e incontri inesplorati²³. Lo spazio architettonico, infatti, nell'interpretazione di Michelucci, esiste prima della sua costruzione fisica, in virtù delle sole relazioni umane. Si tratta di un principio fondamentale della poetica michelucciana che raggiunge pieno compimento nella visione intensamente comunitaria dell'architettura e della città che pervade le visioni urbane brulicanti di umanità degli *Elementi di città*. La meditazione su Giotto giunge a compimento. Nell'ultimo colloquio con Michelucci l'opera di Giotto e il paesaggio reale sembrano condensarsi in un paesaggio mentale. Giotto non è un Maestro del passato, ma una presenza viva che si manifesta davanti agli occhi di Michelucci personificando la terra toscana:

Tutta la Toscana è Giotto. La campagna, la montagna, le città antiche sono Giotto. Tutto è riconoscibile nell'opera di Giotto. Quando faccio le mie passeggiate giornaliere [...] ritrovo questa struttura di Giotto che contraddistingue il mondo toscano dalla parlata all'ultima pietra murata. [...] Quando sono di fronte a un sasso, a un cipresso, a una stradina, a una casa che mi porta

In this outlook, alongside the pictorial example of Giotto emerges the ethical example of St Francis, two references that Michelucci embraced in his youth and to which he always remained faithful. The Franciscan ideal, in fact, represents the coming together of the love for nature and a deep Catholic feeling, understood by Michelucci as the path for overcoming selfishness, spreading a principle of brotherhood and inspiring a communitarian conception of life, and therefore of architecture.

Perhaps it was Giotto's fresco *The Renunciation of Earthly Goods* in the Upper Basilica in Assisi to elucidate for Michelucci the meaning of Francis's "renunciation" and "nudity". The former understood as an act of rebellion and contestation against the constraints imposed by institutions, the latter as an expression of absolute freedom of form, as a return to nature as the creator of human relationships²⁰.

It was the image of a dream, however, of a cabin in a forest, together with reminiscences of Giotto, which revealed to Michelucci the essence of the relationship between man and architectural space. This, in turn, generated in him an in-depth critical reflection of spatial elements in Giotto's painting.

The cabin evoked by Michelucci has a "human" significance, far deeper than that of the "primitive" Tuscan houses which he referred to in his youth: the roots of the dreamlike house are so deep that they reach the subconscious.

The cabin, Michelucci explains, is poor and so small that it seems almost uninhabitable, yet his description suggests the protecting intimacy of a humble shelter where Michelucci, all of a sudden, glimpses the wing of an angel.

This ancestral image revealed to Michelucci a truth that Giotto had fully grasped:

it is not places that need to change, but the people who inhabit them. This is demonstrated by the fact that, in many of his works, the spaces depicted appear cramped in relation to the action taking place in them. The wing of the angel that I dreamt of recalls the one that passes through the small window in the aedicule of the Annunciation to St Anne, in the Scrovegni Chapel in Padua²¹.

Michelucci understood the importance of the relationship between figure and architecture in the determination of space in Giotto's work in Padua²², deriving from it a fundamental lesson: the beauty of architectural space lies in its capacity to generate relationships and unexplored encounters²³.

In Michelucci's interpretation, in fact, architectural space exists prior to its material construction, in virtue of human relations alone. This is a fundamental principle of Michelucci's poetics that reaches full expression in the strongly communitarian outlook on architecture and the city which pervades the urban visions, teeming with humanity, found in *Elementi di città*.

The reflection on Giotto reaches its full maturity. In the last dialogue with Michelucci, Giotto's work and the physical landscape merge into an inner landscape.

Giotto is not a master from the past, but rather a living presence that manifests itself before Michelucci, embodying the Tuscan land:

The whole of Tuscany is Giotto. The countryside, the mountain, the ancient cities are also Giotto. Everything leads back to Giotto's work. When I go for my daily walks [...] I recognise this structure from Giotto that characterises the Tuscan world, from the way of speaking to the last stone on a wall. [...] When I stand in front of a stone, a cypress tree, a narrow lane, a house that recalls Giotto, then I feel fulfilled. I feel that I am made of this material. I find myself²⁴.

davanti a Giotto, ecco allora mi sento compiuto. Io sento che sono fatto di questa materia. Ecco mi ritrovo²⁴.

La radice giottesca, quindi, potremmo dire insieme a Gaston Bachelard che è 'dinamica'²⁵, ovvero che agisce sulla poetica di Michelucci in due direzioni opposte: verso il basso radicando la sua architettura alle proprie origini, e verso l'alto nutrendo il suo immaginario, ai confini tra la terra e il cielo, tra la realtà e il sogno.

Giotto's root influence, as Gaston Bachelard might say, is "dynamic"²⁵. It operates on Michelucci's poetics in two opposing directions: downward, anchoring it firmly to its origins, and upward, fuelling his imaginative vision, on the threshold between earth and sky, between reality and dream.

Translation by Luis Gatt

¹ G. Bachelard, *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, Red, Milano 2007, p. 238, (ed. orig. 1948).

² Il riferimento è al titolo dell'articolo di Carlo Carrà *Parlata su Giotto*, pubblicato su «La Voce» nel 1916.

³ L. Quaroni, S. Di Pasquale, G. Landucci, *Giovanni Michelucci. La pazienza delle stagioni*, Vallecchi, Firenze 1980, p. 14.

⁴ G. Michelucci, *Testimonianze, Fiesole, 26/05/1988* in G. Vigorelli, *Pietro Bugiani*, Turelli Edizione d'Arte, Pistoia, 1988, s.p.

⁵ Cfr. Lettera di Bugiani a Michelucci, Pistoia, 3 novembre 1966, Archivio Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole. Serie Corrispondenza.

⁶ G. Michelucci, *Testimonianze*, cit.

⁷ G. Michelucci, *Contatti fra architetture antiche e moderne*, in «Domus», n. 51, 1932, p. 135.

⁸ *Ibid.*

⁹ G. Michelucci, *Fonti della moderna architettura italiana*, in «Domus», n. 56, 1932, p. 460-461.

¹⁰ L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Zanichelli, Bologna 1926.

¹¹ G. Michelucci, *Fonti della moderna architettura italiana*, cit., p. 460.

¹² G. Piovone, *Viaggio in Italia*, Giunti Editore, Firenze 2017 (ed. orig. 1957).

¹³ *Ivi.*, p. 789.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ B. Croce citato in, S. Matalon, *Giotto*, Edizioni d'Arte Garzanti, Milano 1965, p. 3.

¹⁶ G. Michelucci, Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole, Archivio delle Lezioni, Busta III fascicolo C, Lezioni varie università italiane, LIIC1.

¹⁷ R. Longhi, *Giotto spazioso*, in «Paragone», n. 31, 1952, pp. 18-24.

¹⁸ *Ivi.*, p. 20

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Cfr. G. Michelucci, *Il gesto di San Francesco*, in G. Cecconi (a cura di), *Dove si incontrano gli angeli*, Carlo Zella Editore, Firenze 2002, p. 19.

²¹ G. Michelucci, *Un sogno*, in R. Cassigoli (a cura di), *Giovanni Michelucci, Abitare la natura*, Ponte alle Grazie, Firenze 1991, p. 55.

²² Cfr. F. Flores d'Arcais, *Giotto*, Motta, Milano 1995.

²³ Cfr. G. Michelucci, *Un sogno*, cit., p.55.

²⁴ M. Lupano, *Colloquio con Giovanni Michelucci*, in «Domus», n. 720, 1990, pp. 222-223.

²⁵ Cfr. G. Bachelard, cit., p. 238.

¹ G. Bachelard, *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, Red, Milan 2007, p. 238, (first published in 1948).

² In reference to Carlo Carrà's article, "Parlata su Giotto", published in *La Voce* in 1916.

³ L. Quaroni, S. Di Pasquale, G. Landucci, *Giovanni Michelucci. La pazienza delle stagioni*, Vallecchi, Florence 1980, p. 14.

⁴ G. Michelucci, "Testimonianze, Fiesole, 26/05/1988" in G. Vigorelli, *Pietro Bugiani*, Turelli Edizione d'Arte, Pistoia, 1988, unpagged

⁵ Cf. Letter from Bugiani to Michelucci, Pistoia, November 3, 1966, Archivio Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole. Serie Corrispondenza.

⁶ G. Michelucci, "Testimonianze", Op. cit.

⁷ G. Michelucci, "Contatti fra architetture antiche e moderne", in *Domus*, 51, 1932, p. 135.

⁸ *Ibidem.*

⁹ G. Michelucci, "Fonti della moderna architettura italiana", in *Domus*, 56, 1932, p. 460-461.

¹⁰ L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Zanichelli, Bologna 1926.

¹¹ G. Michelucci, "Fonti della moderna architettura italiana", Op. cit., p. 460.

¹² G. Piovone, *Viaggio in Italia*, Giunti Editore, Florence, 2017 (1957).

¹³ *Ibid.*, p. 789.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ B. Croce citato in, S. Matalon, *Giotto*, Edizioni d'Arte Garzanti, Milano 1965, p. 3.

¹⁶ G. Michelucci, Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole, Archivio delle Lezioni, Busta III fascicolo C, Lezioni varie università italiane, LIIC1.

¹⁷ R. Longhi, "Giotto spazioso", in *Paragone*, 31, 1952, pp. 18-24.

¹⁸ *Ibid.*, p. 20

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Cf. G. Michelucci, "Il gesto di San Francesco", in G. Cecconi (ed.), *Dove si incontrano gli angeli*, Carlo Zella Editore, Florence 2002, p. 19.

²¹ G. Michelucci, "Un sogno", in R. Cassigoli (ed.), *Giovanni Michelucci, Abitare la natura*, Ponte alle Grazie, Florence 1991, p. 55.

²² Cf. F. Flores d'Arcais, *Giotto*, Motta, Milano 1995.

²³ Cf. G. Michelucci, *Un sogno*, Op. cit.

²⁴ M. Lupano, "Colloquio con Giovanni Michelucci", in *Domus*, 720, 1990, pp. 222-223.

²⁵ Cf. G. Bachelard, Op. cit.



p. 161

Giotto, *Storie della Madonna, La Visitazione e 'coretto'*, Cappella degli Scrovegni, Padova, 1303-1306

pp. 164-165

Giotto, *Storie di San Francesco, Il dono del mantello*, Basilica Superiore, Assisi, 1296-1299 ca.

Giovanni Michelucci, *Fioretti di San Francesco*, xilografie, 1920

pp. 168-169

Giotto, *Storie di Gioacchino, L'Annuncio dell'angelo a Sant'Anna*, Cappella degli Scrovegni, Padova, 1303-1305

Giovanni Michelucci, *Capanna nel bosco*, penna e inchiostro su carta, 1988.

(Serie Natura e paesaggi, AD1182, © Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole)



14/2/88
J.M.

Recent archival research have revealed a facet of Giacomo Puccini as a keen and knowledgeable photographer. There are many possible interpretations of this heritage of shots and prints: from a new pathway for further biographical studies to a useful resource for tracing stylistic and aesthetic approaches. We would like to propose an interpretation that focuses on examples in which the fascination with the topological-spatial qualities of places observed and experienced emerges clearly, beyond any lyrical-intimist emphasis. Photographs in which the “geographical truth” is recorded in accordance with a morphological-compositional lexicon of the gaze made of distances and depths, intervals and rhythms, cadences and tone, whose correspondences and divergences with musical syntax remain to be investigated and deciphered.



!Opera mia! Fotografie di Giacomo Puccini !Opera mia! Photographs by Giacomo Puccini

Fabrizio Arrigoni

The soul, he said, is composed
Of the external world.

Wallace Stevens, *Anecdote of Men by the Thousand* (1923)

«E davvero lo spettacolo naturale che mi attornia è veramente degno dei miei grandi sogni: ho a me davanti il profilo michelangiolesco delle Alpi Apuane, il mare etrusco traverso la pineta sacra a Shelley, perennemente canta, e qui non lontani, due poeti il gran canto odono, Pascoli e D’Annunzio né io potrei maggior ideale compagnia dimandare e nel mentre ch’io queste righe vi scrivo in fretta Giacomo Puccini (ora l’odo) improvvisa sul piano delle note evocanti un antico sogno». Potremmo far ricorso alle parole di Plinio Nomellini – da una sua lettera inviata da Torre del Lago il 23 novembre 1904 all’amico e sodale Matteo Oliviero¹ – per comprendere come il paesaggio della Versilia – o più latamente di parte della “Toscana occidentale” – si costituisca, tra Ottocento e Novecento, come impasto di essere naturale e condizione mentale, oasi pastorale e artificio². Una miscela che seppur difficile da ridurre alle sue disseminate componenti – sociali, culturali, politiche – sarà comunque responsabile di un infante *geistiges Gebilde*³, di una specifica determinazione, di una graduale condensazione il cui esito sarà un riconoscibile carattere generale, vale a dire una formazione di stampo unitario, *Einheitsformung*. Fu così infatti che in «un’aria sommamente fluida [...] ossia monda di grandi ricordi e di memorie solenni»⁴ venne a prendere fisionomia una variegata – instabile e «di fresca data» – identità o per meglio dire

The soul, he said, is composed
Of the external world.

Wallace Stevens, *Anecdote of Men by the Thousand* (1923)

“And indeed the natural scenery that surrounds me is worthy of my great dreams: in front of me stands the outline, befitting of Michelangelo, of the Apuan Alps, while the Etruscan sea, through the pine forest sacred to Shelley, sings eternally. Not far from here, two poets, Pascoli and D’Annunzio, listen to this sublime song, and I could not wish for more ideal company. As I hastily write these lines, Giacomo Puccini (I can hear him now) improvises notes on the piano that evoke an ancient dream”. We could resort to the words of Plinio Nomellini – taken from a letter he sent from Torre del Lago on 23 November 1904 to his friend and companion Matteo Oliviero¹ – to understand how the landscape of Versilia, or more generally of “western Tuscany”, was configured between the 19th and 20th centuries as an interplay of nature and state of mind, as pastoral oasis and artifice². A mix which, although difficult to reduce to its separate components – social, cultural and political – would be responsible, however, for a budding *geistiges Gebilde*³, for a specific determination and a gradual condensation whose outcome will be a recognisable general trait, in other words a unitary formation, or *Einheitsformung*. It was thus that, in “an extremely fluid atmosphere [...] devoid of great memories and solemn recollections”⁴, a varied and unstable identity took shape – or, rather, a certain *imāgō*, a world-spectrum that proved surprisingly tenacious and robust. We must thank the Fondazione Centro Studi sull’Arte Licia e Car-



L'autore intende rinnovare i propri ringraziamenti a Patrizia Mavilla, direttrice della Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini di Torre del Lago, e Paolo Bolpagni, direttore della Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ruggieri – ETS, per il sostegno alla pubblicazione del repertorio di immagini qui raccolto.

p. 170

Studio Schemboche, Ritratto multiplo di Giacomo Puccini, fotomontaggio, gelatina ai sali d'argento (94x145 mm), Archivio Puccini, Torre del Lago, inv. GP_XIII.2.1_08

p. 171

Giacomo Puccini, Canale della Bufalina a Torre del Lago, aristotipia (90x305 mm circa), Archivio Puccini, Torre del Lago, inv. GP_XIII.1.1e_02

Giacomo Puccini, «Chiarì» dei cacciatori a Torre del Lago, aristotipia (90x305 mm circa) Archivio Puccini, Torre del Lago, inv. GP_XIII.1.1e_05

pp. 172-173

Giacomo Puccini, Veduta del lago di Massaciuccoli con lo Chalet da Emilio, aristotipia (85x290 mm circa) Archivio Puccini, Torre del Lago, inv. GP_XIII.2.1_01

pp. 174-175

Giacomo Puccini, Barche a vela sul lago di Massaciuccoli, aristotipia (90x305 mm circa) Archivio Puccini, Torre del Lago, inv. GP_XIII.1.1e_10

pp. 176-177

Giacomo Puccini, Villaggio egiziano vicino a una zona di scavi archeologici, febbraio 1908, aristotipia (84x295 mm circa) Archivio Puccini, Torre del Lago, inv. GP_XIII.1.1d_02

pp. 178-179

Giacomo Puccini, Ai bagni di Viareggio, aristotipia (90x300 mm circa) Archivio Puccini, Torre del Lago, inv. GP_XIII.1.1a_11



una certa *imāgō*, un mondo-spettro rivelatosi sorprendentemente tenace e resistente.

Dobbiamo alla Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti – ETS la rivelazione di un ulteriore tassello di tale mosaico, di tale ipotesi narrativa; in collaborazione con la Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini di Torre del Lago e il Centro studi Giacomo Puccini di Lucca l'istituzione ha proposto e coordinato *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, una mostra tenutasi nella Sala dell'affresco del Complesso di San Micheletto a Lucca dal febbraio all'aprile 2024 per la cura di Gabriella Biagi Ravenni, Paolo Bolpagni e Diana Toccafondi⁵. L'esposizione muove dai recenti lavori di censimento e riordino condotti da Manuel Rossi su «centinaia di schegge visive» conservate nell'archivio torrelaghese. Giacomo Puccini coltivò per tutta la vita uno spiccato interesse per l'universo tecnico (una «spregiudicata, cinica, sadica volontà di essere moderno, a dispetto di quell'800 che non doveva essergli tanto caro, come dimostreranno le sue avidità d'automobili, motoscafi e percussioni in partitura» così Sylvano Bussotti nel 1984) e ben comprese le potenzialità e la forza del medium fotografico nel costruire e veicolare una propria presenza pubblica. Numerose furono dunque le relazioni tessute con i fotografi, dai locali F. A. Cinquini, Alfredo Caselli e Giuseppe Magrini al fiorentino Mario

lo Ludovico Ragghianti – ETS for revealing an additional piece of this mosaic, of this narrative hypothesis. This institution, in fact, together with the Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini of Torre del Lago and the Centro Studi Giacomo Puccini of Lucca promoted and coordinated *“Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, an exhibition curated by Gabriella Biagi Ravenni, Paolo Bolpagni and Diana Toccafondi, held at the “Hall of Frescos” of the San Micheletto Complex in Lucca, between February and April, 2024⁵. The exhibition revolves around the recent survey and reorganisation works led by Manuel Rossi involving “hundreds of visual fragments” kept at the archive in Torre del Lago. Throughout his life, Giacomo Puccini harboured a keen interest in technology, characterised by what Sylvano Bussotti described in 1984 as an “unprejudiced, cynical, sadistic desire to be modern, in contrast to a 19th century that probably held little appeal for him, as demonstrated by his passion for cars, motorboats and the use of percussion in his compositions”. Puccini fully understood the potential and impact of the photographic medium in constructing and transmitting his public image. He therefore established numerous relationships with photographers, some local, such as F. A. Cinquini, Alfredo Caselli and Giuseppe Magrini, others located in Florence, like Mario Nunes Vais, as well as with Studio Schenboche in Rome, Studio Va-



Nunes Vais, allo Studio Schenboche di Roma, allo Studio Vari-schi & Artico di Milano, allo Studio Frank C. Bangs Co. di New York; un intreccio e una consuetudine persistente che trovò epilogo solo presso l'Institut Médico-Chirurgical de la Couronne di Bruxelles con gli ultimi scatti di Castille e Faugeras datati 29 novembre 1924⁶. Tuttavia del tutto inattesa la qualità e la consistenza - 485 unità di cui 171 positivi e 311 negativi - dei materiali inventariati riferibili direttamente all'attività del maestro, una numerosità che testimonia di una predilezione non fortuita o episodica e che diviene «soggetto completamente nuovo» nelle ricerche a lui dedicate⁷.

Provengono da questo vasto *corpus* le 53 stampe originali che l'evento lucchese offre per la prima volta alla fruizione di una platea anche di non specialisti, accompagnate da una selezione di ritratti, tracce di viaggi, frammenti di quotidianità familiare. Per gli studiosi appare arduo stabilire un inizio e un'esatta cronologia di tale *penchant*: una delle prime testimonianze risale al periodo in cui il musicista stava valutando l'ipotesi di impegnarsi su un libretto di Giovanni Verga tratto dalla novella *La lupa*; si tratta di una lettera del 1894 inviata dal Nostro a Ricordi in occasione della trasferta in Sicilia con Alfredo Caselli e Cleto Bevilacqua per esplorare i luoghi del dramma e dove esplicitamente si fa cenno a riprese di «tipi e cascinali»⁸.

rischi & Artico in Milan, and Studio Frank C. Bangs Co. in New York. This persistent connection to photography only came to an end at the Institut Médico-Chirurgical de la Couronne in Brussels with the last photographs of the dying composer, taken by Castille and Faugeras on November 29, 1924⁶. What is surprising is the quality and quantity of the inventoried material – as many as 485 items, of which 171 positives and 311 negatives – related to the Maestro's activities as a photographer. An abundance which bears witness to a passion that was neither accidental nor occasional, and which has become a “completely new topic” in the research dedicated to him⁷.

The 53 original prints presented at Lucca, for the first time to an audience of non-specialists, were selected from this vast corpus and accompanied by a selection of portraits, traces of travels and fragments of everyday family life. It is difficult for scholars to establish the beginning and exact chronology of this interest: one of the earliest indications dates back to the period in which the musician was considering working on a libretto by Giovanni Verga based on the novella *La lupa*. It consists of a letter sent by Puccini to Ricordi in 1894 while travelling in Sicily with Alfredo Caselli and Cleto Bevilacqua to explore the settings of the story, which explicitly refers to photographs of “characters and farm-houses”⁸.



Le immagini raccolte nelle pagine che seguono sono aristotipie, vale a dire stampe ottenute a contatto del negativo – dette anche ‘ad annerimento diretto’ – su carte industriali baritate e fotosensibili – più stabili e resistenti di quelle trattate all’albumina; lo sviluppo di queste carte avveniva attraverso l’esposizione alla luce solare senza far ricorso a specifici prodotti chimici; nel repertorio sono presenti anche stampe sviluppate con gelatina ai sali d’argento, un fototipo che si imporrà nel corso del Novecento⁹. La camera utilizzata da Puccini è la N° 4 Panoram Kodak model B¹⁰, un apparecchio a cassetta realizzato in legno, con inserti in metallo e rivestito in pelle scura, che i curatori si sono preoccupati di portare in visione (Archivio Puccini, Torre del Lago, inv. n. 280). Le macchine *Panoram* furono prodotte a Rochester - New York, USA - da Eastman Kodak tra il 1899 e il 1928; la dotazione standard annoverava un obiettivo basculante in grado di ruotare di circa 142 gradi, un mirino a riflessione, lente a menisco e distanza focale di circa 50 mm. Le pellicole in rullo – negativo 3 1/2 x 12 pollici, circa 8,9 x 30,5 cm. – trovavano alloggio sul dorso disponendosi su un piano focale curvo. La tipologia della fotocamera panoramica fu introdotta nel 1845 da Frederic Martens ma furono gli sviluppi tecnologici approntati alla fine del diciannovesimo secolo dalla Eastman a consentire un utilizzo più diffuso del prodotto, non più confi-

The images on the following pages are aristotypes, in other words contact prints of the negative, also known as “direct blackening”, made on baryte photosensitive industrial paper, which was more durable and resistant than albumen prints. These papers were developed by exposure to sunlight, without the use of specific chemicals. The selection includes some gelatin silver prints, a phototype that would become increasingly popular during the 20th century⁹. The camera used by Puccini is the N° 4 Panoram Kodak B-model¹⁰. It is a wooden-box camera with metal inserts and clad in dark leather, which the curators arranged to be presented at the exhibition (Puccini Archive, Torre del Lago, inv. n. 280). *Panoram* cameras were made by Eastman Kodak in Rochester, New York, USA, between 1899 and 1928. The standard model included a tilting lens capable of rotating approximately 142 degrees, a reflex sight, a meniscus lens and a focal length of approximately 50 mm. The roll films – 3 1/2 x 12 inch negatives, approximately 8.9 x 30.5 cm. – were placed on the back of the device against a curved focal plane. The panoramic camera was introduced in 1845 by Frédéric Martens, but it was the technological developments by Eastman at the end of the 19th century that ensured a widespread use of the camera, no longer limited to professional photographers. However, certain features of the model may indirectly suggest the interest and expectations of



nato alla competenza professionale. Tuttavia anche nel nuovo contesto permangono alcuni vincoli distintivi che indirettamente possono suggerire gli interessi e le attese di chi si affidava a tale dispositivo. La combinazione di un fuoco fisso, una scarsa capacità di catturare il dettaglio e massimamente le proporzioni del formato indirizzavano la ripresa alla media, grande distanza propria del paesaggio: il proprietario poteva rivelarsi soltanto un appassionato *amateur* ma certamente era consapevole delle vocazioni proprie del mezzo e dunque delle sue migliori condizioni di impiego.

Aristotipie di paesaggio ovvero, nel caso di specie, catalogo-ritratto di luoghi di affezione, di patrie scelte e riconosciute. Giacomo Puccini, con Elvira, giungono a Torre del Lago nel giugno del 1891 e qui fisseranno la loro dimora sino alla fine del 1921, quando si sposteranno nel villino di Viareggio; in una lettera di qualche anno posteriore ne abbiamo una sensuale rappresentazione e un definitivo giudizio a riguardo: «gaudio supremo, paradiso, eden, empyreo, *turris ebúrnea, vas spirituale, reggia...* abitanti 120, 12 case. Paese tranquillo, con macchie splendide fino al mare, popolate di daini, cignali, lepri, conigli, fagiani, beccacce, merli, fringuelli e passere. Padule immenso. Tramonti lussuriosi e straordinari, aria maccherona d'estate, splendida di primavera e d'autunno. Vento dominante, di estate il maestrale,

those who chose it. The combination of a fixed focus, a limited capacity for capturing detail and finally the dimensions of the format led to the medium and long-distance shots typical of landscape photography: the owner of the camera could thus be considered as a keen *amateur*, but surely also as someone who was well aware of the characteristics of the device and therefore of its best potential uses.

Landscape aristotypes or, as in this case, a catalogue of portraits of well-loved places, of chosen and recognised homelands. Giacomo Puccini and Elvira moved to Torre del Lago in June, 1891, where they would remain until 1921, when they would move to the cottage in Viareggio, of which we have a romantic description and opinion from a letter dated a few years later: "supreme joy, paradise, Eden, empyrean, *turris ebúrnea, vas spirituale, palace...* 120 inhabitants, 12 houses. Peaceful village, with splendid scrubland all the way down to the sea, populated by deer, hares, rabbits, pheasants, woodcocks, blackbirds, finches and sparrows. An immense marsh. Luxuriant and extraordinary sunsets, dappled summer air, splendid both in spring and autumn. Dominant winds, in summer the *mistral*, the *grecale* or *libeccio* in winter..."¹¹.

The monochrome prints, with their careful attention to the position of the horizon, often placed centrally, emphasise the lumi-



d'inverno il grecale o il libeccio...»¹¹.

È sui vasti vuoti lacustri e sulle sue mobili sponde che le stampe monocrome enfatizzano i valori luminosistici con una calibrata attenzione alla posizione dell'orizzonte generalmente collocato in mezz'aria: un bilanciamento tra necessità imposte dalla volontà di contenere deformazioni ottiche e opzione formale (*Veduta del Lago di Massaciuccoli*, Cat. 2; *Cacciatore in mezzo ai falaschi*, Cat. 9; *Barche a vela sul Lago di Massaciuccoli*, Cat. 38)¹². La non perfetta definizione-precisione della *Panoram* diventa escamotage per affidarsi sovente al controluce, una modalità che smarrendo la grana fine dell'esistente ne mette comunque in risalto le linee-silhouettes e gli accesi contrasti nel gioco dei riflessi e degli sdoppiamenti tra cielo e acqua (*Canale della Bufalina a Torre del Lago*, Cat. 31; *Barche a vela sul Lago di Massaciuccoli*, Cat. 39). La gran parte degli scatti ha per soggetto temi naturali; non potrebbe essere altrimenti se ricordiamo alcuni stralci della lettera inviata ad Alfredo Caselli il 22 dicembre 1894: «Rimpiango solo la quiete del verde paese – Odio queste agglomerazioni di creta che chiamansi città e per di più si ha il coraggio di chiamarle belle! Per me le città non sono altro che turpi appropriazioni indebite fatte alla germogliante natura»¹³. Una predilezione che inevitabilmente avvicina il musicista agli amici del Circolo della Bohème, i frequentatori

nosità of the vast lake spaces and its changing shores. A combination between an aesthetic choice and the need to limit optical distortions (*View of Lake Massaciuccoli*, Cat. 2; *Hunter amidst the rushes*, Cat. 9; *Sailboats on Lake Massaciuccoli*, Cat. 38)¹². The imprecisions and imperfections of the *Panoram* were often exploited to use backlighting, a technique that, while reducing the fine grain of the image, brings out the silhouette lines and vivid contrasts created by the reflections and the dividing lines between sky and water (*Bufalina canal at Torre del Lago*, Cat. 31; *Sailboats on Lake Massaciuccoli*, Cat. 39). Most of the photographs depict natural themes, which is not surprising considering some fragments of the letter sent to Alfredo Caselli on December 22, 1894: "I only miss the peace and quiet of the green country – I hate these agglomerations of clay which they call cities, and what is more, some have the audacity to call beautiful! To me, cities are nothing but vile misappropriations made against a budding nature"¹³. A penchant that inevitably approaches the musician to his friends from the Circolo della Bohème, the patrons of the "baracca di Giovannino", such as Ferruccio Pagni, Francesco Fanelli, Libero Andreotti, Lodovico and Angiolo Tommasi. Taking these connections into account, it is legitimate to ask ourselves whether Puccini's visual research can be related to the pictorialist *milieu*¹⁴, or more generally whether it is the result of a dialogue with *en plein air*



della «baracca di Giovannino» quali Ferruccio Pagni, Francesco Fanelli, Libero Andreotti, Lodovico e Angiolo Tommasi. Soppe-
sando questi legami è lecito interrogarsi se possiamo accostare
il laboratorio visivo pucciniano al *milieu* pittorialista¹⁴ o più in
generale se diviene l'esito di un dialogo, di un confronto con la
pittura *en plein air*¹⁵. Certamente alcuni degli esempi citati sem-
brano indugiare sull'idillio – accentuazione degli sfumati, delle
densità, degli impasti tonali oltre la «grande eresia della «nitidez-
za»» (P. H. Emerson) – ma altre mostrano una certa indifferenza
all'«atmosfera» o a formule di idealizzazione, lasciando che la
struttura dell'immagine si costituisca nel rapporto tra minuti,
ciroscritti elementi – siano essi persone, animali, oggetti – e il
grande spazio che tutto contiene e dove appare evidente il pia-
cere di assemblare il quadro secondo il dominio di pesi e misure
in equilibrio tra loro (*Due persone nella pineta*, Cat. 32; *Veduta
della Torre della Tagliata ad Ansedonia*, Cat. 42).

Molteplici i modi di intendere questo lascito: da inedito sen-
tiero di affondo nella biografia a risorsa per risalire a intuizioni
di stampo stilistico e di gusto; vorremmo proporre una lettura
che pone al suo centro gli esempi in cui la fascinazione per le
valenze intimamente topologico-spaziali degli *environments*
osservati e vissuti risulta evidente – fotografie dove 'paesaggio'
è primariamente un insieme articolato secondo un lessico mor-

painting¹⁵. Some of the examples mentioned seem to linger on
the idyllic – accentuating shading, density and tonal mixtures,
going beyond what P.H. Emerson called the “great heresy of
'sharpness'”. Others, however, reveal a certain indifference to
“atmosphere” or to idealisation, allowing instead the structure of
the image to constitute itself in the relationship between minute,
limited elements, whether they are people, animals or objects,
and the great space that contains all and in which the pleasure
of assembling the picture according to a balance of weights and
measures appears evident (*Two people in the pine grove*, Cat.
32; *View of the Tower from the “Tagliata” at Ansedonia*, Cat. 42).
There are many possible interpretations of this legacy: from a
new pathway for further biographical studies to a useful resource
for tracing stylistic and aesthetic approaches. We would like to
propose an interpretation that focuses on examples in which the
fascination with the topological-spatial qualities of places ob-
served and experienced emerges clearly – photographs in which
the “landscape” is primarily an ensemble articulated in accord-
dance with a morphological-compositional lexicon of the gaze
made of distances and depths, intervals and rhythms, cadences
and tone, whose correspondences and divergences with musi-
cal syntax remain to be investigated and deciphered.

Translation by Luis Gatt



fologico-compositivo dello sguardo fatto di distanze, profondità, intervalli, ritmi, cadenze, timbri, le cui corrispondenze-divergenze con le sintassi musicali restano tutte da indagare e decifrare.

¹ Collezione privata; ora in: F. Benzi, P. Bolpagni, M. F. Giubilei, U. Sereni (a cura di), *Per sogni e per chimere. Giacomo Puccini e le arti figurative*, Edizioni Fondazione Raggianti Studi sull'Arte, Lucca 2018; p. 30.

² Numerosi gli studi a riguardo; tra essi: C. Cresti et al., *Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e architettura tra Otto e Novecento*, Artificio, Firenze 1990; A. Serafini, *Per uno studio del paesaggio versiliese nella pittura del '900*, in *Oltre il '900*, Conferenza programmatica sulla cultura, Forte dei Marmi 1997; G. Bruno, E. Dei, C. Paolicchi (a cura di), *Alla ricerca dell'Eden. Il paesaggio della Versilia nella pittura italiana fra Otto e Novecento*, Pacini editore, Pisa 1999; A. Paolucci (a cura di), *L'estate incantata. La Versilia nelle opere di Dazzi, Carrà, Soffici*, Maschietto editore, Firenze 2004; E. Dei (a cura di), *L'oro delle Apuane. Cave di marmo e paesaggi apuani nella pittura italiana dell'Ottocento e Novecento*, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2006; M. A. Giusti (a cura di), *Paesaggio d'autore. Viareggio – la città sognata di Chini e Puccini*, Pacini Fazzi, Lucca 2024.

³ I riferimenti corrono a G. Simmel, *Philosophie der Landschaft* in: «Die Guldenkammer. Eine bremische Monatsschrift», herausgegeben von Sophie Dorothea Gallwitz, Gustav Friedrich Hartlaub, Hermann Smidt, 3. Jg., 1913, Heft II, S. 635-644 (Bremen).

⁴ A. Savinio, *Il Forte mi parlò*, «Corriere della Sera», 14 novembre 1946; ora in: Id., *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, Bompiani, Milano 1989; p. 411.

⁵ Cfr. G. Biagi Ravenni, P. Bolpagni, M. Rossi (a cura di), *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, Edizioni Fondazione Raggianti Studi sull'Arte, Lucca 2024. Il comitato scientifico dell'evento vedeva la partecipazione di C. Baroncini, B. Cattaneo, M. P. Ferraris, M. Girardi, G. Godi e U. Sereni.

⁶ Archivio Puccini, Fondo Giacomo Puccini, XV.3.1. Prima del recente riassetto l'unica documentazione disponibile è stata il volume *Puccini nelle immagini* edito da Garzanti nel 1949 per la cura di L. Marchetti e successivamente ristampato nel 1968 dalla moglie di Antonio, Rita Dell'Anna Puccini.

¹ Private collection; also in: F. Benzi, P. Bolpagni, M. F. Giubilei, U. Sereni (eds.), *Per sogni e per chimere. Giacomo Puccini e le arti figurative*, Edizioni Fondazione Raggianti Studi sull'Arte, Lucca 2018; p. 30.

² There are numerous studies in this regard, among which: C. Cresti and Various authors, *Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e architettura tra Otto e Novecento*, Artificio, Firenze 1990; A. Serafini, *Per uno studio del paesaggio versiliese nella pittura del '900*, in *Oltre il '900*, Conferenza programmatica sulla cultura, Forte dei Marmi 1997; G. Bruno, E. Dei, C. Paolicchi (eds.), *Alla ricerca dell'Eden. Il paesaggio della Versilia nella pittura italiana fra Otto e Novecento*, Pacini editore, Pisa 1999; A. Paolucci (ed.), *L'estate incantata. La Versilia nelle opere di Dazzi, Carrà, Soffici*, Maschietto editore, Firenze 2004; E. Dei (ed.), *L'oro delle Apuane. Cave di marmo e paesaggi apuani nella pittura italiana dell'Ottocento e Novecento*, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2006; M. A. Giusti (ed.), *Paesaggio d'autore. Viareggio – la città sognata di Chini e Puccini*, Pacini Fazzi, Lucca 2024.

³ The reference is to G. Simmel, *Philosophie der Landschaft* in: «Die Guldenkammer. Eine bremische Monatsschrift», herausgegeben von Sophie Dorothea Gallwitz, Gustav Friedrich Hartlaub, Hermann Smidt, 3. Jg., 1913, Heft II, S. 635-644 (Bremen).

⁴ A. Savinio, «Il Forte mi parlò», in *Corriere della Sera*, November 14, 1946; also in Savinio, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, Bompiani, Milan 1989; p. 411.

⁵ Cf. G. Biagi Ravenni, P. Bolpagni, M. Rossi (eds.), *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, Edizioni Fondazione Raggianti Studi sull'Arte, Lucca 2024. The scientific committee included C. Baroncini, B. Cattaneo, M. P. Ferraris, M. Girardi, G. Godi and U. Sereni.

⁶ Puccini Archive, Fondo Giacomo Puccini, XV.3.1. Before the recent revision, the only documentation available had been the volume *Puccini nelle immagini*, edited by L. Marchetti for Garzanti in 1949 and reprinted in 1968 by Antonio's wife, Rita Dell'Anna Puccini.

⁷ The first monograph that provides an in-depth study of the topic is that by Virgilio Bernardoni, *Puccini*, Il Saggiatore, Milan 2023. In addition to the aforementioned items, the archive's inventory includes over 400 portraits received as gifts, about 390 photographs with the composer as subject, and other approximately 500 miscellaneous items. See M. Rossi, «Un pantheon per immagini. Le fotografie nell'archivio di Giacomo Puccini» in: *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, Op. cit.; pp. 29-42.



⁷ La prima monografia che dedica al tema uno specifico approfondimento è quello di V. Bernardoni, *Puccini*, Il Saggiatore, Milano 2023. Oltre alle unità ricordate l'inventario dell'archivio squaderna oltre 400 unità di ritratti ricevuti in dono, circa 390 unità di fotografie aventi il compositore come soggetto, circa 500 unità come miscellanea di vario genere. Su questo cfr. M. Rossi, *Un pantheon per immagini. Le fotografie nell'archivio di Giacomo Puccini* in G. Biagi Ravenni, *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, op. cit. pp. 29-42.

⁸ G. Biagi Ravenni, D. Schickling (a cura di), *Giacomo Puccini. Epistolario I. 1877-1896*, Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini, Olschki, Firenze 2015, n. 456.

⁹ Cfr. E. Di Rocco, *Tra gli strati, oltre le immagini: la fotografia di Giacomo Puccini*, in: G. Biagi Ravenni, *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, op. cit. pp. 51-62.

¹⁰ Cfr. <<https://dati.beniculturali.it/odview-arco/resource/ScientificOrTechnologicalHeritage/0300634078.html>> [aprile 2024]

¹¹ Lettera a ignoto, maggio 1897 in G. Biagi Ravenni, D. Schickling (a cura di), *Giacomo Puccini. Epistolario II. 1897-1901*, Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini, Olschki, Firenze 2018, n. 46, p. 36.

¹² I riferimenti coincidono con la numerazione data nel catalogo G. Biagi Ravenni, *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, op. cit., pp. 71-113.

¹³ G. Biagi Ravenni, D. Schickling (a cura di), *Giacomo Puccini. Epistolario II. 1877-1896...*, op. cit., pp. 363-364.

¹⁴ Sul pittorialismo cfr. P. H. Emerson, *Naturalistic Photography for Students of the Art*, Samson Low, Marston Searle & Rivington, London 1889; H. Peach Robinson, *The Elements of a Pictorial Photograph*, Percy Lund & Co. Bradford 1896; A. Stieglitz, *Pictorial Photography* in «Scribner's Magazine», New York 1899.

¹⁵ P. Bolpagni, *Giacomo Puccini fotografo nel contesto della propria epoca*, in: *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, op. cit. pp. 43-51.

⁸ G. Biagi Ravenni, Dieter Schickling (eds.), *Giacomo Puccini. Epistolario I. 1877-1896*, Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini, Olschki, Firenze 2015; n. 456.

⁹ Cf. E. Di Rocco, *Tra gli strati, oltre le immagini: la fotografia di Giacomo Puccini*, in G. Biagi Ravenni, *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, Op. cit. pp. 51-62.

¹⁰ Cf. <<https://dati.beniculturali.it/odview-arco/resource/ScientificOrTechnologicalHeritage/0300634078.html>> [April 2024]

¹¹ Letter to an unknown correspondent, May 1897 in G. Biagi Ravenni, D. Schickling (eds.), *Giacomo Puccini. Epistolario II. 1897-1901*, Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini, Olschki, Firenze 2018; n. 46, p. 36.

¹² The references correspond to the numbering in the catalogue G. Biagi Ravenni, *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, Op. cit., pp. 71-113.

¹³ G. Biagi Ravenni, Dieter Schickling (eds.), *Giacomo Puccini. Epistolario II. 1877-1896...*, Op. cit., pp. 363-364.

¹⁴ On pictorialism see P. H. Emerson, *Naturalistic Photography for Students of the Art*, Samson Low, Marston Searle & Rivington, London 1889; H. Peach Robinson, *The Elements of a Pictorial Photograph*, Percy Lund & Co. Bradford 1896; Alfred Stieglitz, *Pictorial Photography* in: «Scribner's Magazine», New York 1899.

¹⁵ P. Bolpagni, *Giacomo Puccini fotografo nel contesto della propria epoca*, in: *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, Op. cit. pp. 43-51.



letture

Massimo Recalcati
Il trauma del fuoco
Vita e morte nell'opera di Claudio Parmiggiani
Marsilio Editori, Venezia 2023
ISBN 9791254630822

Massimo Recalcati ci invita a un momento di silenzio, prima condizione necessaria perché si avveri la possibilità dell'incontro col reale. Lo psicanalista sgombra la scena da ogni interpretazione simbolica, sposta al margine ogni ricostruzione biografica, proprio come in un'opera di Parmiggiani, spoglia le pareti da tutto ciò che ci aspettiamo di ascoltare e, in questo vuoto che non manca di nulla, ci accompagna in un viaggio all'interno dell'immaginario dell'artista emiliano.

L'immaginario di un artista che si dice pittore, pur scegliendo di rado lo strumento del pennello; un immaginario profondo e vasto, seppur fatto di pochissimo, di oggetti che sono reperti, relitti, o ancor più le loro orme lasciate, tracce ectoplasmatiche, che emergono dall'ombra di un passato che lambisce continuamente la coscienza di ognuno di noi. Attraverso un processo di dislocazione, di cancellazione, perfino di distruzione, Recalcati ci mostra come Parmiggiani trasformi gli oggetti del quotidiano in icone ma, diversamente da queste, esse non cercano di mostrare il divino nell'idealità pura di un bagliore dorato, di una luce totale, tutt'altro. Affiorando bagnate di luci gialle e polverose che provengono da luoghi indecifrabili, da stelle morte, dilagando i loro contorni di cenere nel nero fuliginoso degli sfondi, accennano al loro inaccessibile segreto, al mistero dell'opera, attraverso l'ombra.

È in quest'ombra che si annida il senso stesso dell'essere, di quel mondo trascendente qui celato, custodito e mai mostrato; è in questi oggetti comuni, finiti, consunti, è nel palmo della mano che sta tutto l'infinito. L'essere si camuffa e sfugge, confonde continuamente se stesso tra reale e realtà, e il suo stesso senso è perduto nel mostrarsi. L'opera di Parmiggiani agisce sulla realtà attraverso un lavoro di erosione, attraverso il trauma, con cui tenta di scardinarne la teatralità, di prendere le distanze dalla necessità di esibizione di questa, cercando nell'assenza, nella presenza della dimenticanza, la sola via per cogliere la presenza del reale. La ripetizione del gesto – la reiterazione dell'atto traumatico – non è arido ripercorrere la tragedia della perdita, non è indugiare nella melanconia del ricordo di ciò che è perduto, ma è piuttosto il tentativo di raccogliere l'eccedenza di quell'infinito che nella sua interezza ci sfugge, ma che ridotto nelle sue ceneri resta tra le nostre mani.

Chiara De Felice



Mario Botta
Il cielo in terra. Un secolo di chiese e cappelle nell'architettura moderna e contemporanea
Cantagalli, Siena 2023
ISBN 8876447156

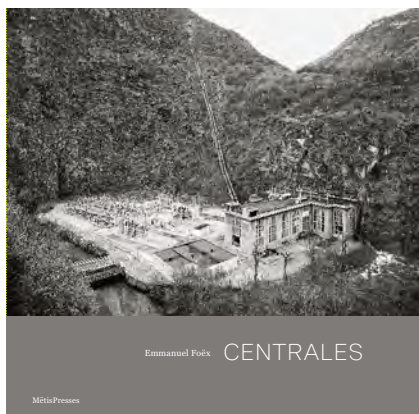
Luce e gravità, i due materiali da costruzione intorno a cui si articola la ricerca di assoluto dello spazio sacro, sono al contempo il nome della rubrica mensile della rivista «Luoghi dell'Infinito», che Mario Botta cura dal 2017, compilando un diario sull'architettura della fede che è divenuto la base di questo viaggio attraverso la geografia e la storia, che, ricapitolando architetture sacre, conduce da Malta ai paesi nordici, dall'America latina all'Estremo Oriente.

In questo *pamphlet* di architetto-viaggiatore, Mario Botta guida lo sguardo sul mondo, esaminando ogni architettura del silenzio attraverso questioni tipologiche, formali e tecniche, ma anche intime, come le esigenze dell'uomo, delle comunità, delle città, dei luoghi e del legame che si instaura tra l'atto attivo del costruire e l'anima. Organizzato in modo sistematico, il catalogo si articola in circa settanta segnalazioni appartenenti ad un presente che, dal secolo scorso, conduce ai giorni nostri, interrogandosi architettura dopo architettura, sulla capacità di progettare un'opera sacra capace di avere ancora oggi significato. E, se l'idea di sacro è una componente assoluta, la precarietà della cultura attuale implica la necessità di una forte consapevolezza di essere uomini nel proprio tempo.

Le schede relative alle nuove chiese post Concilio Vaticano II, restituiscono un quadro di ricerca e sperimentazione che, dopo una prima fase dimostrativa, tra cui riconosciamo le opere di grandi maestri, conduce a quello che è forse il più alto dei problemi dell'architettura religiosa postconciliare, ovvero la definizione dell'identità espressiva dell'edificio chiesa che, evocando le capacità del linguaggio architettonico, pone il progettista di fronte alla sfida di ipotizzare uno spazio, o meglio un 'luogo', capace di divenire espressione formale della cultura attuale intorno al concetto di sacro.

Mario Botta ripercorre dunque gli archetipi della tradizione cristiana, utilizzando gli elementi fondativi del fatto architettonico come strumenti di indagine delle architetture selezionate. Torna dunque la luce, generatrice di spazio e al contempo elemento sfuggente, e ancora una volta la gravità che è la capacità dell'architettura di radicarsi alla terra, definendo la costruzione di un luogo. È così che il cielo si specchia in terra nella raccolta di viaggio intorno a chiese e cappelle appartenenti all'architettura moderna e contemporanea di circa un secolo, qui selezionate da Mario Botta.

Chiara Simoncini

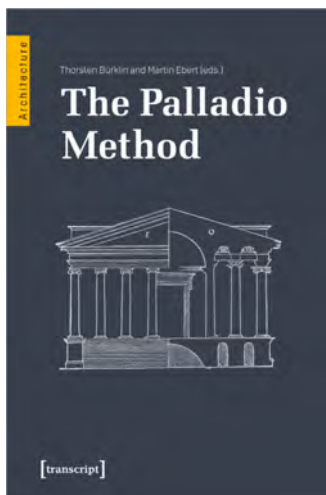


Nicola Braghieri
Emmanuel Foëx; Centrales, Architecture et paysages hydroélectriques de l'arc alpin
 Metispress, Ginevra 2024
 ISBN 9782970149621

Guardare è di per se stesso un atto che nel mondo della montagna corrisponde a farsi carico, a prendersi cura, a badare una sequenza di piani, quinte successive, cenge, cime, pendici. Guardare è inquadrare, scegliere, ordinare, mettere in fila le trasformazioni del paesaggio. Il panorama è da turisti, invece lo sguardo capace di mirare, è l'intenzione di chi si prende cura dei luoghi. Fotografare è fissare lo sguardo, estendere il proprio gesto di osservare in un atto di tutela del patrimonio culturale, inteso come insieme di natura e mondo di forme costruite in quel vasto spettro che va tra la *wilderness* e l'*artifact*. Emmanuel Foëx riporta la fotografia in bianco e nero a questo gesto di tutela e cura, così significativo nel 'luogo Alpi' troppo spesso travisato dai fotografi per caso e dal consumo effimero del turismo di massa. Poche didascalie, quasi solo il luogo e l'ambito definiscono queste immagini. Una visione necessaria. L'oggetto non è una natura incorniciata, ma l'universo elettrico di dighe e centrali che hanno mutato le Alpi negli ultimi centocinquanta anni. Estetica della tecnica e precisione industriale divengono generatrici di immaginario e di figure artistiche.

Nel mondo elettrotecnico con raffinati vocaboli per analogia, Nicola Braghieri ci prende per mano verso la *promenade photographique à travers les Alpes électriques*. Tre discipline cambiano le montagne: la meccanica idraulica, la scienza delle costruzioni e la fisica dei fluidi. La quasi alchemica trasformazione vuole che l'acqua, dal profondo della montagna, si faccia luce nella metamorfosi elettrica. Il tutto come pretesto per una necessaria riflessione sulla *alpine Architektur*, un tema su cui il Moderno non solo ha ragionato, ma si è fatto corpo costruito. La vicenda delle Alpi non è una narrazione idilliaca, quanto invece un percorso estremo di resistenza; la metamorfosi elettrica passa attraverso uno scontro titanico tra il «popolo della montagna» e i «signori della pianura». Non c'è idealizzazione del vivere in montagna come fuga dalla città: la cultura della montagna è resistente. Oscillazione tra il dominio della tecnica su quello di forme e figure capaci di elevare il vernacolo facendogli compiere un salto di scala. Le Alpi di Foëx e Braghieri sono state trasformate da luogo selvaggio in paesaggio, divenendo terreno di scontro tra natura e artificio, cioè teatro di una particolarissima infrastrutturazione e industrializzazione. Qui nasce quel paesaggio che va oltre il naturale.

Francesco Collotti



Thorsten Bürklin, Martin Ebert
The Palladio Method
 transcript Verlag, Bielefeld 2024
 ISBN 9783837666724

«Tre cose in ciascuna fabbrica, – come dice Vitruvio – debbono considerarsi, senza le quali niuno edificio meriterà esser lodato; e quelle sono l'utile o comodità, la perpetuità, e la bellezza: perciocchè non si potrebbe chiamare perfetta quell'opera che utile fosse, ma per poco tempo: ovvero che per molto non fosse comoda; ovvero che avendo ambedue queste, niuna grazia poi in se contenesse». Dallo studio di Vitruvio e dell'architettura antica romana Palladio trasse ispirazione per ideare un nuovo paradigma, una «usanza nuova» nel costruire che ha segnato la storia dell'architettura. Allo stesso modo *The Palladio Method*, curata da Thorsten Bürklin e Martin Ebert, si propone di indagare le profondità concettuali e metodologiche dell'opera palladiana per estrarne lezioni utili ad affrontare le sfide del fare architettura contemporanea. Il volume è l'esito di un convegno tenutosi alla MSA - Münster School of Architecture il 13 e 14 maggio 2022 e contiene saggi di Armando Dal Fabbro, Damiana Lucia Paternò, Francesco Marcorin, Patrizio M. Martinelli, Sören Fischer, Renata Samperi, Dikkie Scipio, accanto ai contributi dei curatori Thorsten Bürklin e Martin Ebert. L'approccio all'opera di Palladio è da intendersi quasi in senso archeologico: scavare oltre l'immagine di facciata («what lies 'behind' the surface») per recuperare lo strato dell'«invenzione», l'idea e il processo progettuale. Il ritorno alla luce di questo materiale prezioso è inteso sempre in ottica strumentale, mai per la pura conservazione, e così *The Palladio Method* riflette su temi moderni come il rapporto tra architettura e spazio urbano, l'utilizzo consapevole dei materiali nelle costruzioni, l'equilibrio tra tradizione e innovazione, la relazione tra arte e architettura e il binomio forma-funzione nel progetto architettonico.

Un'analisi prima critica e poi riflessiva che solleva questioni ineludibili sulla pratica dell'architettura contemporanea, sul ruolo sociale degli architetti oggi e più in generale sul momento di profonda crisi di società, cultura e ambiente in cui viviamo. Di Palladio emerge la capacità di padroneggiare le diverse arti («draughtsman and designer, mason and engineer, innovator and image maker»), in contrasto col paradigma contemporaneo di iperspecializzazione e separazione delle discipline. Evitando la trappola invitante di un ritorno al passato, *The Palladio Method* insiste sullo studio della storia come occasione per acquisire un *modus operandi*, un 'metodo' appunto, che alla ricerca della forma affianchi l'ambizione a una comprensione profonda della realtà

Anna Veronese



Diletta Trinari (a cura di)
On Continuity Barozzi Veiga
 Apograf impresores, Barcellona 2022
 ISBN 9788409444090

«Ciò che facciamo tutti, ciò che ogni persona fa, proviene da lontano. Ogni architetto ha la propria storia, e questa narrazione è qualcosa di molto intimo, estremamente profondo» affermano Barozzi e Veiga. Tra le prime pagine di *On Continuity*, catalogo della mostra monografica dello studio catalano inaugurata allo IUAV di Venezia nel 2021 e tenutasi l'anno successivo al Politecnico di Milano, scopriamo che per i due architetti l'appello alla continuità non è solo un concetto teorico ma una pratica nel lavoro svolto; un processo inconscio alla ricerca di un linguaggio personale che trova le sue radici nelle lezioni degli anni formativi, in particolare nella tensione tra le forme pure di Casa Malaparte e il paesaggio circostante. Il volume, curato da Diletta Trinari, ripercorre le tappe delle due esposizioni in un'edizione limitata di cento copie proponendo fotografie e singoli disegni planimetrici degli allestimenti. L'opera offre una narrazione critica sui processi concettuali e costruttivi di ogni progetto, arricchita dai saggi di Fabrizio Barozzi e Alberto Veiga, Marco Pogacnik e Marco Biraghi, che testimoniano il significato del titolo.

«Per noi, lavorare in continuità significa mettere in evidenza l'unicità di un luogo, articolare un rapporto intimo con le specificità del sito, in modo che la nuova architettura risuoni con un particolare senso di appartenenza alle condizioni originali».

Come riconoscono i due architetti il concetto di continuità va oltre la sola imitazione; si basa su analogie con le «condizioni inespresse» dei luoghi che si traducono in una composizione architettonica «primordiale», profondamente radicata nell'ambiente ma con una propria autonomia formale. Gli schemi bidimensionali proposti dal catalogo ci accompagnano nel processo analogico di reinterpretazione delle opere di Barozzi Veiga, la cui forza evocativa risiede nell'effetto prodotto dal contrasto tra i principi di contestualizzazione e astrazione.

Un approccio al progetto, già mostrato alla Biennale di Venezia del 2016 nel loro manifesto «Una Monumentalità Sentimentale», capace di adattarsi ai diversi scenari, dalla città storica al paesaggio naturale, che stabilisce un senso di permanenza ed un nuovo dialogo tra architettura e spazio pubblico, dove l'oggetto architettonico diventa semplicemente «involucro dello spazio collettivo centrale».

On Continuity celebra due decenni di lavori e teorie maturate dallo studio catalano, offrendo una riflessione sul ruolo dell'architettura in continuità con il territorio, nel sottile equilibrio tra nuovo ed esistente, tra individuo e contesto, tra innovazione e tradizione.

Valerio Cerri



Milano - Mendrisio
I diplomi dell'Accademia di architettura della Svizzera Italiana 2023
 ISBN 97912596237133

Tratto distintivo dell'Accademia di architettura della Svizzera italiana, sin dalla sua fondazione nel 1996, è concentrare il lavoro degli studenti del diploma di laurea su un unico luogo o tema specifico per un intero semestre. A dirigere i lavori, accompagnando i vari atelier di progettazione, tutti tenuti da architetti e docenti di fama internazionale, è il Direttore del Diploma, ruolo svolto nell'anno 2023 da Riccardo Blumer, che ha selezionato come soggetto di studio la città di Milano.

Il catalogo, introdotto da un intervento di Walter Angonese, direttore dell'Accademia, offre una visione dettagliata dei progetti degli studenti, presentati in una mostra presso l'ADI Design Museum di Milano al termine del corso.

Dall'analisi approfondita di luoghi legati alla storia della città, all'abitare contemporaneo, da fantasie architettoniche di ispirazione settecentesca al confine tra realtà e immaginazione a progetti avveniristici, dal recupero di aree dismesse alla riprogettazione di ruderi e di involucri edilizi, sino a riflessioni sulla produzione, sull'inclusività e sulla sostenibilità, le proposte degli atelier Aires Mateus, Angonese, Arnaboldi, Bearth, Blumer, Bonnet, Collomb, Geers, Grafton, Mandrup, Miller, Atelier Mumbai, Nunes & Gomez, Olgiati, Petzet e Sergison affrontano una varietà di temi e sfide in un diversificato approccio, offrendo una ricca varietà di prospettive e soluzioni che riflettono la complessità e la diversità della metropoli lombarda.

Ciò che emerge con forza da questa raccolta di progetti è la capacità dei vari atelier di interpretare e reinterpretare Milano attraverso l'architettura. Le proposte non solo evidenziano le peculiarità storiche e culturali della città, ma offrono anche soluzioni innovative e sensibili alle esigenze contemporanee. Gli studenti dimostrano una competenza eccezionale nel tradurre concetti complessi in progetti tangibili e significativi. Proposte audaci e riflessioni illuminanti invitano i lettori ad esplorare ed apprezzare Milano nella sua interezza, riconoscendone le bellezze e le fragilità con pari merito.

Federico Gracola



Karim Basbous
Architecture & dignité
 Editions Conférence, Trocy-en-Multien 2022
 ISBN 9791097497415

Comunemente, il concetto di 'dignité' è associato all'essere umano, al rispetto che egli rivolge verso se stesso. L'ultimo libro dell'architetto e docente Karim Basbous aggiunge un contributo originale e ambizioso al dibattito circa i nuovi orizzonti dell'architettura, considerando quest'ultima, anzitutto, come una questione di dignità; un punto di vista che si evince fin dal titolo, in cui i sostantivi 'architettura' e 'dignité' sono uniti in maniera inscindibile tramite il logogramma '&'. Se la dignità della persona si basa sul fatto che un individuo è più della somma dei suoi organi, la dignità del progetto rivendica l'unità del pensiero di fronte al suo possibile smantellamento. Basbous definisce l'architettura come «l'art de se tenir, dans l'espace et dans le temps», l'arte di restare, nello spazio e nel tempo. Nello spazio, l'architettura ordina la materia, regola le misure, nobilita il quotidiano e stabilisce dei valori simbolici; nel tempo, essa traduce il desiderio di perdurare: si tratta della rivincita dell'uomo nei confronti della morte. Proprio quest'arte di restare, secondo Basbous, rende la categoria della dignità l'unico criterio di giudizio ancora valido per il progetto di architettura. Nei primi capitoli viene assunta una prospettiva storiografica, che si sofferma in particolare sul passaggio dalla polis greca all'urbs romana, sostenendo le ragioni di una dignità rivolta alla costruzione della città, e dunque della società. Viene poi affrontata la cosiddetta *maison du projet*, termine utilizzato da Basbous per definire quello spazio mentale in cui il progetto, come invenzione individuale, scende a compromessi con le tecniche costruttive, le tradizioni e gli usi di una collettività, mettendo in opera un sistema di valori propri di una data epoca. La 'casa del progetto' è andata in crisi con il primato dell'apparenza e della performance architettonica sulla costruzione. Se il saggio appare in certi passaggi piuttosto concettuale, si giunge infine a una domanda chiave: cosa motiva l'architettura oggi, al di là del suo scopo pratico? In una società sempre più individualista, a cosa può aggrapparsi la collettività? L'armonia, come paradigma estetico-politico, ha ormai perso il suo valore e l'architettura non sembra poter soddisfare l'impazienza di un mondo che esige un rapido rinnovamento di forme e idee. E allora, in nome di cosa dovremmo 'stare'?

In questo senso, il ruolo dell'architetto, fortemente in crisi, dovrebbe porsi controcorrente, per rivendicare una forma di resistenza come ricerca di unità, come difesa del costruito, come ripristino del tempo lungo della civiltà e del pianeta. L'edificio, dunque, non è soltanto ciò che ci protegge, ma soprattutto ciò che si protegge e che va protetto. E non è un caso che il libro si chiuda con un estratto da «La forma della città» di Pier Paolo Pasolini.

Eliana Martinelli



Francesca Mugnai
Un senso per l'architettura
 Libria, Melfi 2023
 ISBN 9788899836504

A un certo punto della vita appare necessario, e non solo per gli architetti, riscontrare la propria posizione all'interno delle insidiose lagune della teoria e della pratica del mestiere. Ciò non tanto con finalità autoreferenziali, che non sono proprie né dell'autrice né di questo suo lavoro, ma con l'idea del tutto autonoma di voler consolidare un punto di vista relativo al proprio posizionamento.

Emerge in questo modo l'aggregato di riferimenti, alcuni già nell'oblio del subconscio altri rinnovati continuamente, quali popolazioni di un entroterra culturale fruttato e origine di passioni, letture, teorie e modelli ideali in grado di riprodurre un recinto di garanzie tale da definire prima un ambito speculativo e poi anche operativo.

Francesca Mugnai con fare minuzioso apre qui una finestra analogica, in elegante formato CinemaScope, su almeno tre ambiti centrali e sinergicamente congegnati nei tratti dell'archetipo: monumento, rurale, interno. Vi è qualcosa di più toscano?

Questi argomenti sono indagati sul tavolo di lavoro con prospettiva strategica, schemi e immagini sono solo seconde battute rispetto ai testi dai quali i progetti si prevedono per poi, e solo poi, essere rinarrati nel disegno in una forma di riduzione quasi francescana e destinati a suggerire un panottico pronto per poter essere impiegato in un ambito caro all'autrice come quello della didattica.

In un mondo in cui ormai si mistifica quale principio di libertà la predilezione vuota e pericolosa per forme profane di creatività, le tracce lasciate per noi da Francesca Mugnai segnano a terra il suo percorso costituito da teoria del progetto e da pratica accurata, cresciute nel tempo attraverso la difficile e atletica applicazione dello studio quale principio del tutto. Così questo libro, dove testi e immagini si susseguono come impronte verso un orizzonte visibile ma ancora in buona parte da svelare, diviene annuncio e *retablo* programmatico del punto di osservazione dell'autrice, architetta e docente, in cui l'appassionata toscana rimanda a confortanti riflessioni sul «senso» italiano, appunto, per l'architettura.

Michelangelo Pivetta



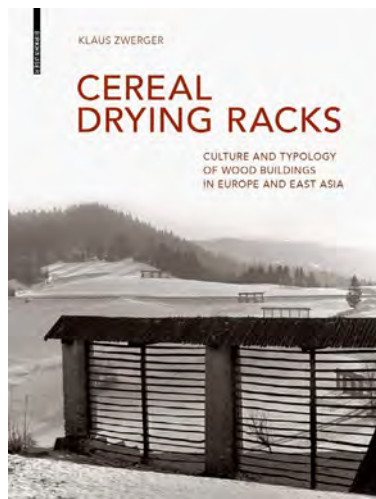
Gabriele Bartocci
Opere e Progetti
Alfion, Firenze 2023
ISBN 9791280723260

«La nuova architettura – scrive Gabriele Bartocci nel suo libro *Opere e progetti* – è il frutto di un metodo compositivo che nasce dalla lettura e si sviluppa con il commento dell'identità di un contesto sedimentato, ove il nuovo attinge dall'antico e l'antico, al contempo, riflette nel nuovo la propria specificità». È proprio così; l'Antico per chi, come Gabriele Bartocci, ne ha maturato una precisa e profonda concettualizzazione di significato, non è inteso come esito di un processo storico temporale lineare, dal passato alla contemporaneità dell'architettura, ma come eterna presenza di una ontologia dell'attualità. In tal senso, Bartocci dimostra, attraverso le sue opere realizzate, la capacità di porre in atto precisi espedienti interpretativi, di natura critico-relazionale, in grado di penetrare nei processi formativi delle aree di intervento, individuandone le radici, la genesi, i processi modificativi rilevabili, al fine di verificare, attraverso il progetto del nuovo, una possibile proiezione futura che recupera i valori riconosciuti e ne aggiunge degli altri.

Tutte le opere di Gabriele Bartocci, così come sottolineate nella presentazione di Paolo Zermani, si connotano per un'azione progettuale mirata e consapevole, con un forte senso di radicamento nel carattere e nelle specificità tipo-morfologiche ancora fortemente espresse da tutti i contesti oggetto della sua 'ricerca architettonica', interamente rintracciabili nell'Italia centrale e, principalmente, nel territorio marchigiano. Rispetto alle diverse condizioni fisiche di questi luoghi e dei temi affrontati (architetture esequiali, musei, abitazioni, scuola e centro sportivo, riqualificazione di spazi urbani), è costante, da parte di Bartocci, la capacità di confrontarsi, soprattutto in termini concettuali, con un tema complesso come quello dello 'scavo' e della 'sottrazione' in architettura, attraverso l'utilizzo della condizione fisica dei siti prescelti come principale materia formativa e strutturante della stessa idea di progetto. Idea riconoscibile in azioni progettuali e di processualità operative che, nella loro essenzialità, finiscono per richiamare antiche e ancestrali memorie insediative, con l'obiettivo di generare architetture 'silenziose', intrise di sublimi spazialità contemplative.

Progetti basati su una sensibilità tematica, linguistica indirizzata verso la dimensione sociale e osmotica esistente tra le pulsioni emotive di una 'terra' visceralmente 'terra', esito di millenari processi di antropizzazione, e quelle di un'Architettura, frutto dell'*inventio* di Bartocci, fondata più che mai sul valore corporeo e spirituale dei luoghi.

Giuseppe Di Benedetto



Klaus Zwerger
Cereals drying racks.
Culture and typology of wood buildings in Europe and East Asia
Birkhauser Verlag, Basel 2020
ISBN 9783035619300

Una delle domande centrali poste da Klaus Zwerger in *Cereals drying racks. Culture and typology of wood buildings in Europe and East Asia* è se le strutture oggetto dello studio siano o meno da considerarsi architetture. Zwerger sostiene di sì e tra le motivazioni esposte elenca tre requisiti che essendo a suo parere soddisfatti garantirebbero la positività della risposta. Tali strutture sarebbero da considerarsi architetture in quanto costruzioni: 1) stabili e permanenti; 2) idonee all'utilizzo e all'adattabilità inerente attività umane; 3) in quanto capaci di trasmettere, attraverso la loro forma, esperienze e idee.

Con la consapevolezza di quanto possano essere talvolta riduttivi – se non dubbi – esercizi d'assegnazione di definizioni così come di funzioni strettamente delimitate, le riflessioni suggerite da questa estesa ricerca portano la nostra attenzione sulla fondamentale importanza della percezione delle cose e dei loro significati, nella convinzione che l'acquisizione di consapevolezza del nostro sguardo su esse possa comportare dirette implicazioni nei processi culturali di una società. Con Zwerger, ci renderemo conto che la definizione, le funzioni e il significato degli essiccatoi per cereali non sono cose che esistono di per sé, ma sono invece cose che dipendono da noi e non sono pre-determinate, né permanenti.

Da qui allora il chiedersi: oggi che queste strutture non sono più utilizzate per l'essiccazione dei cereali, ovvero oggi che esse non servono più, a cosa servono? O meglio: cosa servono?

Perché nessuno in realtà vuole abatterle? O rimuoverle o smontarle per farne altro ora che hanno perso la loro funzione originaria? Potrebbe essere che magari, in quel terzo punto di Zwerger, in quella capacità cioè di trasmettere «esperienze e idee», si annidi la ragione della loro attuale lotta per la sopravvivenza? La loro attuale essenza di costruzioni ancora in qualche modo vive? Portatrici di senso?

Edoardo Cresci



Francesco Collotti (a cura di)
La preesistenza genera progetto
Il caso studio di Torri, Siena
Didapress, Firenze 2023
ISBN 9788833381800

Il titolo del volume non lascia dubbi. È l'affermazione convinta di chi si pone programmaticamente nel solco della consuetudine, del tutto italiana, di fare architettura in ascolto dei sussurri della terra: voci che dal profondo ci parlano dell'oggi dalla prospettiva lunga della storia e indicano ciò che, pur nella sua apparente invisibilità, impregna di senso le nostre vite rendendole meno effimere. Un modo, questo, di intendere l'architettura che, nonostante la superficialità dilagante e il provincialismo italiano di cercare altrove i modelli del futuro, trova seguaci in varie regioni del mondo, soprattutto tra coloro che sentono l'urgenza di opporsi alla barbarie dell'amnesia governativa.

Il libro corale curato da Francesco Collotti – davvero i diversi contributi 'cantano' insieme – è un richiamo alla consapevolezza e un appello alla responsabilità. Esito di una ricerca svolta dal Dipartimento di Architettura di Firenze in collaborazione col Comune di Sovicille, il volume raccoglie alcune esperienze di progetto condotte nel borgo di Torri sia in ambito didattico che professionale. Le ragioni del sodalizio, annoverabile nelle attività di «terza missione», cioè di trasferimento al territorio degli strumenti culturali messi a punto in campo accademico, sono spiegate con parole, che potremmo definire 'da architetto', nell'introduzione del sindaco di Sovicille, Giuseppe Gugliotti: «nel momento in cui si è avviato un percorso di recupero urbanistico, è stato possibile maturare la consapevolezza che lo studio e la rielaborazione condivisa del 'passato' rappresentano la precondizione essenziale e imprescindibile per generare una progettualità nuova, a misura delle esigenze del tempo di oggi».

Nel libro le diverse voci ricompongono un quadro metodologico di interpretazione e di intervento, dimostrando non solo che i due momenti, della conoscenza e del progetto, non sono disgiunti, ma che il progetto è essenzialmente strumento di conoscenza. Scrive infatti Collotti: «Con disegni rifatti a mano, schizzati grossi e poi sempre più fini, abbiamo ritrovato analogie e allineamenti che forse furono chiari solo agli antichi fattori di questo borgo in un tempo di cantiere che si perde nei secoli addietro». Nell'epoca del disegno automatico stupisce lo sforzo di continuare, controcorrente, a trasmettere ai propri allievi la cultura del disegno manuale. Non è né un vezzo né banale conservatorismo, ma fiducia ancora nei mezzi umani. Sappiamo che il curatore del libro, nonché responsabile della ricerca, a ragion veduta considera il disegno analogico un esercizio necessario ad afferrare, con gli occhi e con la mano, quel nesso peculiare tra le cose che dà forma allo spirito dei luoghi.

Francesca Mugnai

ISSN 1826-0772



9 771826 077002 >