

FIRENZE architettura

2.2024



luce

קנין
FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

Periodico semestrale
Anno XXVIII n.2
€ 14,00

In copertina:
Gustave Doré
La Creazione della Luce
da *La Sacra Bibbia, 1866*



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 XXVIII n. 2 - 2024

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

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997

Direttore Responsabile - Susanna Caccia Gherardini

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 (caporedattrice), 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 - Elisabetta Ermanni 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 dicembre 2024 - stampa Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (CZ)

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

FIRENZE architettura

2.2024

editoriale	Luce <i>Paolo Zermani</i>	3
luce	Architettura del buio e della luce <i>Antonio Moresco</i>	18
	La luce e la forma <i>Ettore Rocca</i>	22
	Luce e gravità <i>Mario Botta</i>	26
	Álvaro Siza Vieira – Cappella di Santo Ovidio a Lousada, Portogallo e Cappella a Miljana, Croazia <i>Caterina Lisini</i>	30
	Alberto Campo Baeza – Casa a Mojácar, Almería, Spagna <i>Francesca Mugnai</i>	42
	Elisa Valero Ramos – Parrocchia dello Spirito Santo, Granada, Spagna <i>Giulio Basili</i>	54
	Pablo Millán – Restauro e valorizzazione de La Calderona, Porcuna, Spagna <i>Mattia Gennari</i>	66
	Carmassi Studio di Architettura – Restauro del convento di San Frediano a Lucca <i>Chiara De Felice</i>	78
	Sthapotik – Mausoleo Shah Muhammad Mohshin Khan <i>Fabrizio Arrigoni</i>	90
	La luce di William Turner nell'architettura di James Wyatt <i>Gabriele Bartocci</i>	102
	La colonia di Calambrone nella lettura fotografica di Paolo Barbaro <i>Brunella Guerra</i>	110
	Sigurd Lewerentz – La luce nella chiesa di San Pietro a Klippan <i>Vitangelo Ardito</i>	122
	Inger e Johannes Exner – Luce austera: tre chiese in Danimarca <i>Andrea Innocenzo Volpe</i>	132
	La luce di Jacobsen <i>Emiliano Romagnoli</i>	142
	Roberto Menghi – La cappella di Capo Ceraso, Olbia-Tempio <i>Giuseppe Cosentino</i>	152
	Giovanni Muzio – La piramide per il mausoleo di Atatürk ad Ankara, Turchia <i>Leone Carlo Ghoddousi</i>	189
	Paolo Portoghesi e il rapporto tra spazio e luce in Borromini <i>Fabio Capanni</i>	172
L'ombra e la grazia nel fraseggio dell' <i>Essai</i> di Étienne-Louis Boullée <i>Raffaella Laezza</i>	182	
eventi	Due mostre. Due luci. Giovanni Chiaramonte e Luigi Ghirri <i>Edoardo Cresci</i>	188
letture	<i>Alberto Pireddu, Simone Barbi, Federico Gracola, Valerio Cerri, Giuseppe Cosentino</i>	198

Luce Light

Nel 425 a.C. Ictino, l'architetto del Partenone, progetta a Bassae al centro di una catena montuosa del Peloponneso, il tempio dedicato al dio Apollo.

La singolarità del piccolo tempio è nota soprattutto per il fatto che in esso, per la prima volta, sono contemporaneamente presenti i tre ordini classici: dorico, ionico, corinzio.

Ma il vero elemento caratterizzante questo tipo architettonico è altro: sul lato est, in corrispondenza della cella destinata a ospitare la statua della divinità, l'architetto apre una porta.

Da quel varco, al mattino, un raggio del sole che sorge illumina gradualmente la statua di Apollo.

Il principio di creazione, offerto dal sole nascente, si innesta nel corpo del tipo architettonico inducendo l'attivazione di un tema simbolico e psicologico di cui la luce è il *medium*.

Si tratta della medesima modalità con cui il Pantheon, diversi secoli dopo, si impianta al centro della città di Roma affidando al raggio di sole che, entrando dall'oculo posto in sommità della cupola aperta agli elementi, quotidianamente compie il proprio viaggio sulle pareti interne, il compito di raggiungere due volte all'anno, attraverso la grata posta sopra l'ingresso principale, il suolo di Roma.

In quel momento il cielo e la terra, l'elemento mentale e l'elemento materiale, si congiungono esplicitando e rinnovando il significato composito dell'architettura occidentale come continua incessante dialettica tra luce ed ombra.

Questa giustapposizione che cosa contiene e che cosa esprime? Anche se l'accostamento al tema è stato prevalentemente condotto a partire dalla luce piuttosto che dall'ombra vi sono precisi caposaldi di una teorizzazione, più o meno diretta, dalla

In 425 BC, the architect of the Parthenon, Ictinus, designed a temple dedicated to the god Apollo at Bassae, in the heart of a mountain range in the Peloponnese.

The distinct feature of this temple lies in the fact that it includes, for the first time, examples of all three of the classical orders: Doric, Ionic and Corinthian.

However, what truly sets this architectural type apart is something else: on the eastern side of the temple, in the chamber intended to accommodate the statue of the deity, the architect opens a door.

From that opening, in the morning, a ray of the rising sun gradually illuminates the statue of Apollo.

The principle of creation, epitomised by the rising sun, is incorporated into the body of the architectural type, thus triggering a symbolic and psychological theme in which light serves as the *medium*.

It is this same method that was used, centuries later, when building the Pantheon in the very heart of the city of Rome. In it, the ray of sunlight that enters through the *oculus* at the top of the dome – open to the elements – to complete its daily journey across the interior walls, is entrusted with the task of reaching the Roman soil twice a year, through the grating above the main entrance.

At that precise instant, heaven and earth, the mental and the material element, come together, both elucidating and renovating the composite meaning of western architecture as a continuous dialectic between light and shadow.

What does this juxtaposition contain and what does it express? Although the approach to the theme has mainly focused on light rather than shadow, there are specific, more or less explicit theoretical references, ranging from Plato's parable of the cave to Pliny the Elder, which symbolically link the shadow not only to

favola della caverna di Platone per giungere a Plinio il Vecchio, che lega in modo simbolico l’ombra all’anima dell’uomo oltre che alla sua figura.

Come è stato sottolineato «Se vi è qualcosa di veramente stupefacente nel ‘quadro’ creato da Platone che narra la vicenda della ‘caverna’ questo qualcosa sta nella evidenza riconosciuta all’attività visiva, considerata equivalente all’attività cognitiva». Esiste certamente un’altra scaturigine, più tarda e legata al fiorire dell’universo cristiano, da Oriente a Occidente, rinvenibile nella tradizione narrativa inerente il mistero dell’incarnazione proposta dagli Evangelii.

Nel Vangelo di Luca (1.26-38) il racconto dell’Incarnazione inizia con l’annuncio dell’angelo a Maria «ecco concepirai un figlio, lo darai alla luce e lo chiamerai Gesù»; trova Maria impreparata e sorpresa «Com’è possibile? Non conosco uomo». Ma l’angelo le risponde «Lo Spirito Santo scenderà su di te, su di te stenderà la sua ombra la potenza dell’Altissimo, Colui che nascerà sarà dunque santo e chiamato figlio di Dio».

Il carattere enigmatico della risposta di Gabriele a Maria — ha ricordato Victor I. Stoichita nella *Breve storia dell’ombra* — ha lasciato aperte diverse interpretazioni sulla funzione e ruolo dell’ombra stessa, ma certamente, come ha chiarito Jacopo da Varazze nella sua *Leggenda Aurea*, «L’ombra si genera dalla luce e da un corpo interposto» e quindi è possibile riconoscere la luce come primo artefice dell’atto fondativo, vera e propria allegoria dell’incarnazione, che si manifesta attraverso l’ombra. In tale direzione si sviluppa una consistente struttura narrativa che pervade tutta l’arte rinascimentale non soltanto italiana in cui il ruolo simbolico della luce è pienamente confermato.

Stoichita, a tal proposito, riporta, l’analisi del lavoro pittorico di Filippino Lippi e in particolare della sua *Annunciazione* custodita in S. Lorenzo a Firenze; qui la tradizionale scena dell’angelo inginocchiato davanti alla Vergine vede l’ombra dell’angelo stesso allungarsi verso la figura senza toccarla, conseguentemente che il concepimento era potuto avvenire per l’azione diretta della luce sul corpo di Maria. Si tratta dell’immagine, più consuetamente mediata dalla presenza di una colonna posta a separare le due figure, che caratterizzerà una moltitudine di esempi dipinti coevi e successivi.

Anche in questa visione dunque la luce non è solo luce.

Sarà Dante, camminando nel Purgatorio con la schiena esposta al sole, accompagnato da Virgilio, a far risaltare con chiarezza che l’ombra prodotta per proiezione è cosa legata alla vita.

Lo sol, che dietro fiammeggiava roggio,
rotto m’era dinanzi alla figura,
ch’aveva in me dei suoi raggi l’appoggio.

Io mi volsi da lato con paura,
d’esser abbandonato quand’io vidi
solo dinanzi a mè la terra oscura.

Dante non vede l’ombra portata di Virgilio, che è semplicemente ‘fatto’ d’ombra, ma solo la propria, derivata dalla corporeità terrena.

Se nel mistero bidimensionale della pittura la questione della dualità luce ombra si è prestata a innumerevoli interpretazioni, tuttavia governate dal graduale affermarsi di una dimensione cognitiva e simbolica che si può assumere come propria alla condizione occidentale, fino al lavoro sull’ombra di Warhol, in quello dell’architettura, che si manifesta a partire da una condizione di tridimensionalità, la questione interpretativa del rapporto sopracitato non è meno complesso.

man himself, but also to his soul.

As has been pointed out, “If there is something truly astonishing in the ‘picture’ created by Plato in his account of the episode of the ‘cave’, it lies in the recognition of visual activity as equivalent to cognitive activity”.

There is certainly another, later origin, linked to the flourishing of Christian culture, spanning East and West, which is found in the narrative tradition concerning the mystery of the incarnation as derived from the Gospels.

In the Gospel according to Luke (1.26-38), the story of the incarnation begins with the angel’s announcement to Mary: “You will conceive and give birth to a son, and you are to call him Jesus”. This surprises and bewilders Mary: “How will this be,” she asks the angel, “since I am a virgin?”. To this the angel answers: “The Holy Spirit will come on you, and the power of the Most High will overshadow you. So the holy one to be born will be called the Son of God”.

The enigmatic nature of Gabriel’s answer to Mary, Victor I. Stoichita reminds us in his *Short History of the Shadow*, allows for several different interpretations concerning the function and role of the shadow itself. However, as Jacobus de Voragine elucidates in his *Golden Legend*, “The shadow is generated by light and an interposed body”, allowing light to be recognised as the primary force behind the founding act, serving as a true allegory of incarnation, which is revealed through the shadow.

A solid narrative structure develops in this direction, throughout all of Renaissance art, and not just in Italy, in which the symbolic role of light is fully confirmed.

In this regard, Stoichita provides an analysis of Filippino Lippi’s pictorial work, in particular his *Annunciation*, which hangs in the Basilica di San Lorenzo in Florence. In this work, the traditional scene of the angel kneeling before the Virgin shows the angel’s shadow stretching towards the figure without touching it, suggesting that conception occurred through the direct action of light on Mary’s body. It is the image, more commonly represented with an interposed column separating the two figures, which will characterise numerous contemporary, as well as later depictions of the theme.

Also from this perspective, therefore, light is not only light.

It is Dante, as he is walking through Purgatory in the company of Virgil, with his back exposed to the sun, who will emphatically highlight the fact that the shadow produced by projection is a thing closely related to life.

Behind my back the sun was flaming red;
but there, ahead of me, its light was shattered
because its rays were resting on my body.

And when I saw the ground was dark in front
of me and me alone, afraid that I
had been abandoned, I turned to my side;¹

Dante does not see any shadow cast by Virgil, who is simply “made” of shadow, but only his own, which is derived from his earthly corporeity.

In the two-dimensional realm of painting, the duality of light and shadow has led to countless interpretations, all influenced by the gradual development of a cognitive and symbolic dimension typical of the Western tradition, up to Warhol’s exploration of shadow. However, in architecture, which arises from a three-dimensional context, the interpretive issue concerning this relationship is no less complex.

The fact that architecture is clearly “of flesh”, in other words, of

Che l’architettura sia palesemente ‘di carne’, cioè di materia, non rende infatti meno ambigui i ruoli degli elementi in campo e della loro reciprocità.

Lo svolgersi della vicenda umana, non solo di quella narrata, in forma di realtà, diviene la condizione d’ambiente indiscussa ove il fatto architettonico si manifesta: proprio il contesto, a questo punto, con le proprie molteplici sfumature, assume ogni volta il ruolo di sfondo e fondo psicologico per l’impaginazione del tipo architettonico.

Questa tradizione si colma infatti, ancora ricorrendo a Dante, con «la luce in sé» della presenza divina, che impone a tutte le creature e quindi a tutte le opere dell’uomo, comprese quelle di architettura, una luce altra, che solo ad alcuni è dato di vedere. Si tratta di un rapporto gerarchizzato e mediato dalla integrità ontologica di chi guarda.

Più in basso, sulla terra, l’architettura ha la sua propria luce che, tuttavia, ancora una volta non è soltanto quella prodotta dal sole. Nel 1979 ho incontrato, in un mattino padano, Jorge Luis Borges che, cieco da quando aveva trentacinque anni, si faceva accompagnare dalla sua compagna Maria Kodama e da Franco Maria Ricci, suo editore italiano, a vedere le sculture antelamichesche del Battistero di Parma.

Quale luce le illuminava?

Borges, sterminato lettore della Commedia dantesca, interpreta pienamente la condizione di una luce interiore, in una attitudine di scoperta non soltanto visiva.

È il modo di osservare e di vedere che ho ritrovato accompagnando Luigi Ghirri e Giovanni Chiaramonte nelle loro campagne fotografiche: la luce, contemporaneamente espressa, di un passato-futuro, derivata da un movimento del tempo che non richiede lo spostamento se non quello, tutto interiore, tra chi ha concepito l’opera e chi la osserva.

Un movimento per cui la luce cade – come direbbe Deleuze – e determina l’intensità, anche di fronte a un’espressione architettonica, a una pietra, consentendo in quella condizione d’ambiente alla luce luminosa di farsi luce numinosa.

Paolo Zermani

matter, does make the roles of the elements in play, and their reciprocity, any less ambiguous.

The course of human events, not only those narrated as reality, becomes the unquestioned environmental condition in which the architectural fact manifests itself. It is precisely the context, with its many nuances, which every time takes on the role of background and psychological foundation for the composition of the architectural type.

This tradition is, in fact, brimming over, recurring once more to Dante, with “the light in itself” of the divine presence, which imposes on all creatures, and therefore on all human works, including those of architecture, another, different light, which only some are able to see.

It is, ultimately, a hierarchical relationship mediated by the ontological integrity of the observer.

Lower down, on earth, architecture has its own light, which, however, is once again not only the one produced by the sun.

One morning in the Po valley in 1979 I met Jorge Luis Borges. Having become blind at the age of thirty-five, he was being accompanied by his life partner, Maria Kodama, and by his Italian publisher, Franco Maria Ricci, in his visit to see Antelami’s sculptures at the Parma Baptistery.

What light illuminated them?

Borges, an avid and reader of Dante’s *Divine Comedy*, fully grasped the condition of an inner light, through an attitude of discovery that goes beyond the merely visual.

It is the same way of observing and seeing that I came across while accompanying Luigi Ghirri and Giovanni Chiaramonte during their photographic campaigns: the light, simultaneously expressed, of a past-future, derived from a movement of time that requires no displacement other than the purely interior one between the creator of the work and the observer.

A movement in which light falls – as Deleuze would say – and determines the intensity, even in the presence of an architectural object, or a stone, thus allowing, in those conditions, the luminous light to become a numinous light.

Paolo Zermani

Translation by Luis Gatt

¹ Mandelbaum translation, at <https://digitaldante.columbia.edu/text/>



Nino Migliori, Serie Lumen
Metope del Duomo di Modena, Gli antipodi, 2015
© Nino Migliori



Serie Lumen
Metope del Duomo di Modena, L'essere a tre braccia, 2015
© Nino Migliori



Serie Lumen
Lo Zooforo del Battistero di Parma, Protome leonina con anello, 2006
© Nino Migliori



Serie Lumen
Lo Zooforo del Battistero di Parma, Idra, 2006
© Nino Migliori



Serie Lumen
Ilaria del Carretto, 2015
© Nino Migliori



Serie Lumen
Ilaria del Carretto, 2015
© Nino Migliori



Serie Lumen
Cristo velato, 2016
© Nino Migliori



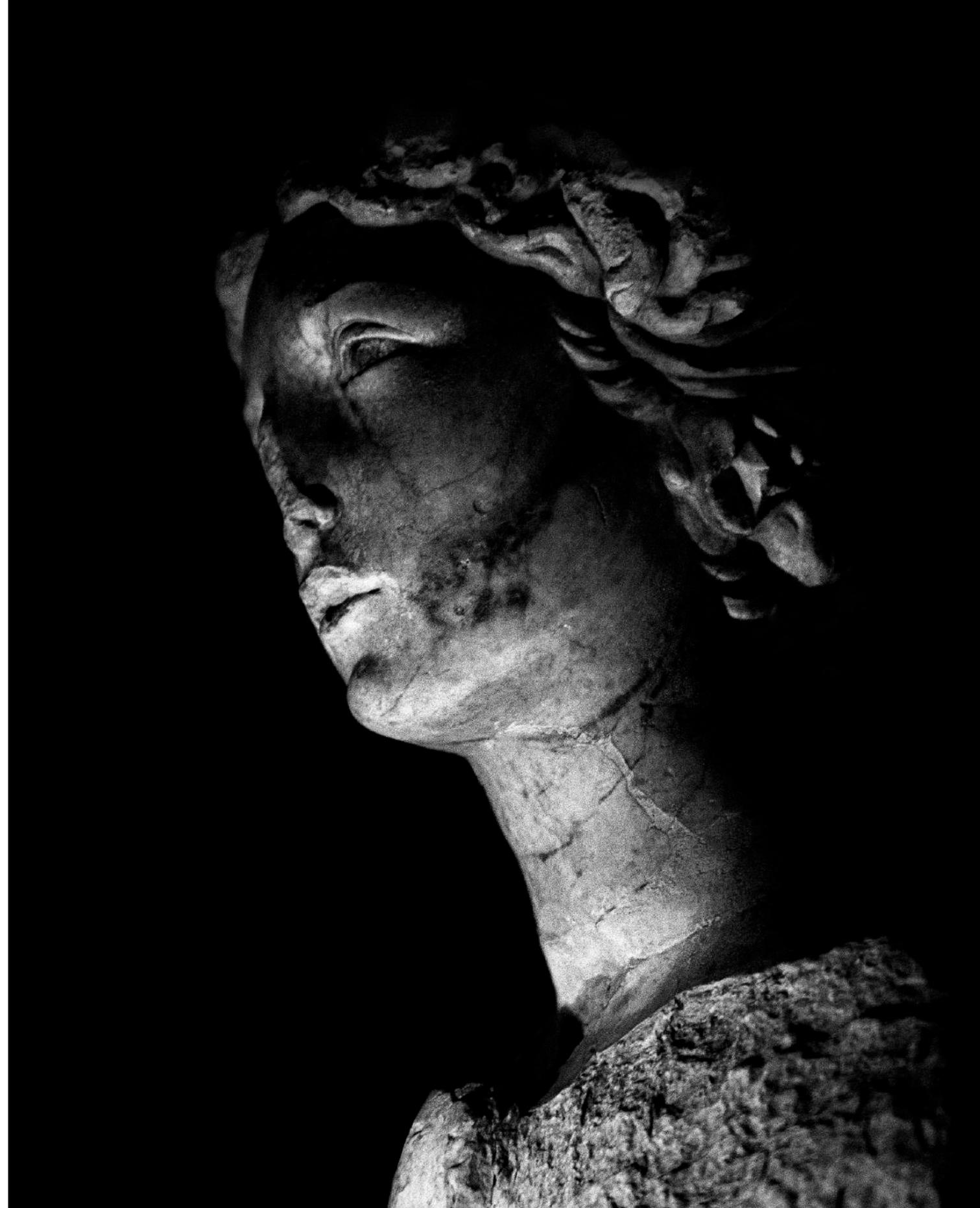
Serie Lumen
Cristo velato, 2016
© Nino Migliori



pp.14-15
Serie Lumen
Il Compianto di Niccolò dell'Arca, San Giovanni, 2006
Il Compianto di Niccolò dell'Arca, Maria di Cleofa, 2006
© Nino Migliori



pp.16-17
Serie Lumen
Fonte Gaia, Temperanza, 2023
Fonte Gaia, Giustizia, 2023
© Nino Migliori



The essay gives an idea of the close relationship, of the battle and inextricable embrace between light and darkness, which is best observed on the moving surface of water, which is where these trails form fabulous liquid cathedrals that rest on the horizon. Therefore, some questions rise: could darkness ever materialise and take on an architectural form? Could architecture exist in a world completely submerged in darkness? And, if this were the case, what would these architectures look like?

Architettura del buio e della luce Architecture of darkness and light

Antonio Moresco

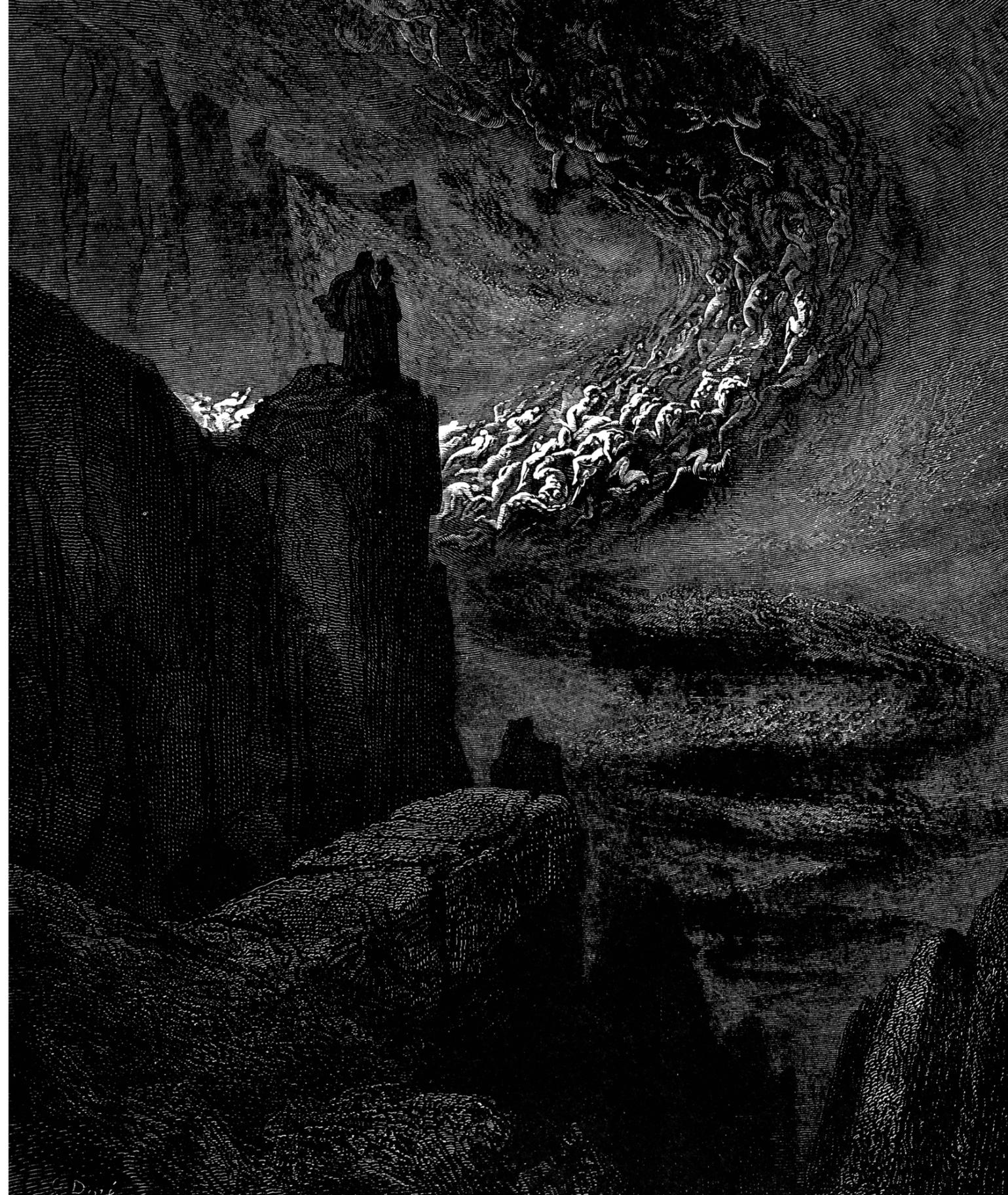
Nel mio ultimo romanzo, *Canto del buio e della luce*, immagino che tutto il mondo venga inghiottito dal buio. Se poi è solo un'immaginazione, se il nostro mondo non è stato veramente inghiottito dal buio e io non ho fatto altro che attuare questo scarto poetico e di conoscenza per poterlo rendere dicibile.

In questo azzardo in forma di libro metto in tensione molti dei nostri saperi, che credono di derivare la loro esistenza dal tempo invece che dalla luce, mentre se non ci fosse stata e non ci fosse la luce non sarebbero stati possibili, fin dall'inizio. Così mi confronto con pittori, matematici, fisici, musicisti, ballerine, maghi, ipnotisti, persone che operano nel campo della pubblicità, della moda... E sono presenti anche infermiere, bancarie, educatrici, responsabili di reparto di grandi magazzini, calciatori, pugilatori, filosofi, teologi, storici e appartenenti ad altre discipline umane. Per non parlare di Papa Francesco, di Putin, di Jeff Bezos, di Gesù... Però – me ne rendo conto soltanto adesso – non è presente un solo architetto e non si parla di architettura. Forse semplicemente perché, tra le varie persone che il caso o l'intenzionalità mi hanno fatto incontrare, non c'è stato un architetto. Ma adesso, che un architetto ha letto questo libro e si è fatto avanti chiedendomi qualche pagina per la sua splendida rivista, provo a riempire questo vuoto con una piccola riflessione estrema che mi stupisco non mi sia offerta alla mente mentre scrivevo il libro.

Infatti, se di tante manifestazioni o invenzioni umane si può dire che dipendono e provengono dalla luce, questo lo si può dire al massimo grado dell'architettura, perché senza la luce non avrebbero potuto essere non solo costruite ma

In my last novel, *Canto del buio e della luce* (*Song of Darkness and Light*), I imagine a world engulfed by darkness. If it is just a figment of my imagination, if our world has not truly been engulfed by darkness, then I have done nothing but enact this poetic and cognitive leap in order to render it utterable. In this gamble in the form of a book I challenge many of our beliefs, which we are convinced derive their existence from time, rather than from light. However, without light, none of these things would have been possible from the very beginning. In writing it, I engaged with painters, mathematicians, physicists, musicians, dancers, magicians, hypnotists, people working in the fields of advertising and fashion, and so on. As well as with nurses, bankers, teachers, department store managers, football players, boxers, philosophers, theologians, historians and people involved in other disciplines. Not to mention Pope Francis, Putin, Jeff Bezos, and even Jesus. Yet – I realise this only now – not a single architect was involved, and there is no mention of architecture. Perhaps simply because, among the various people that I came across, either intentionally or by chance, there were no architects. But now that an architect has read my book and asked me to write a few pages for his splendid magazine, I will attempt to fill this gap with a last small reflection which, I am surprised, did not occur to me while I was writing the book.

In fact, while many human inventions or creations can be said to depend on, or be derived from light, this is especially true of architecture. Without light, certain architectural forms, in which thought and vision come together as one, could never have been constructed, or even conceived: from the ancient Egyptian pyramids



Gustave Doré, *Divina Commedia, Inferno, tavola XIV, Canto V, vv. 31-32, 1857*

neppure concepite certe apparizioni sotto forma di strutture architettoniche dove pensiero e visione sono una cosa sola: dalle antiche piramidi egizie alla Piazza dei Miracoli di Pisa fino al Museo Guggenheim di Bilbao. Come avrebbero potuto degli architetti nel buio e del buio concepirle, se non avessero visto in un lampo luminoso cerebrale i loro futuri contorni stagliarsi nella luce? Come avrebbero potuto concepirne la bellezza matematica e geometrica se non avessero avuto una visione del mondo in grado di contenerla? Come avrebbero potuto le schiere di schiavi e operai trascinare massi sempre più in alto e fin sopra la cima, disporre mattoni e marmi appena tagliati dalle viscere delle montagne muovendosi su impalcature invisibili legate da corde invisibili, stendere piastre di titanio buie invece che luccicanti nella luce del sole? Oppure, forse, chi può dire, sarebbero state possibili come sogni, visioni cerebrali tattili, come è in fondo tutta l'architettura, se vogliamo andare al suo cuore. Forse le loro forme si sarebbero divincolate e scagliate all'interno del buio come le scie luminose sull'acqua di cui parlo in un brano di questo libro:

Certe volte, di notte, quando c'era ancora la luce, mi fermavo a guardare le scie luminose sull'acqua, sulle coste dei mari, dei laghi, dove la terra faceva delle anse e c'erano, allineate lungo le rive, file ininterrotte di locali dalle insegne accese che si riflettevano nell'acqua buia e nera. E le scie erano così definite e sbalzavano così tanto dal buio che sembrava ci si potesse camminare sopra per andare chissà dove, forse all'origine della luce. E, se l'acqua si muoveva, anche la luce si muoveva, c'erano quelle strisce di luce che si muovevano e che ansimavano come se stessero divincolandosi per scaturire dal buio, mentre quel movimento liquido buio si trasformava in un movimento liquido luminoso. E io allora mi domandavo, seduto per ore a guardarle fino a perdere la nozione del tempo: «Da dove verrà questo combattimento chimico che ha assunto la forma di luce e di buio? Cosa ne sarà di queste luci colorate quando le insegne luminose verranno spente e anche loro scompariranno, verranno inghiottite dal buio della notte e poi dalla luce accecante del giorno? Cosa ne sarà di queste scie luminose che forse i pesci vedranno dal fondo buio, e che andranno a toccare e a bucare con i loro musi boccheggianti affiorando in superficie per cercare di capire di che materia è fatto quel bagliore che attraversa dall'alto al basso le tenebre in cui sono immersi? Perché il mondo è attraversato da tutte queste passatoie di luce? Dove andranno a finire questi tappeti luminosi gettati sul mare nero? Ci sarà un posto dove andranno a finire tutte le luci che vengono cancellate non solo dal buio ma anche da una luce più grande, che cancella il buio, che cancella la luce?». Forse, mi dico adesso, allora non stavo guardando le scie di luce nel buio ma le scie di buio che si stavano cominciando a divincolare dentro la luce, che si stavano preparando a emergere dalla luce per poi cancellarla. Forse, anche se mi sembrava di guardare e di contemplare la luce che stava ingaggiando un combattimento chimico con il buio, stavo anche, nello stesso tempo e senza rendermene conto, contemplando il buio che stava ingaggiando un combattimento chimico con la luce, il buio che stava cominciando per la prima volta a mostrare il suo volto in un mondo devastato e accecato dalla luce. E le scie di buio erano così nitide e dense che sembrava ci si potesse camminare sopra per andare chissà dove, forse all'origine del buio, dove siamo adesso che possiamo sapere dove ci stavano portando fin da allora quelle scie di buio fatte sbalzare e scontornate dalla luce.

Ho cercato così di dare un'idea del rapporto stretto, del combattimento e dell'inestricabile abbraccio tra la luce e il buio,

to the Piazza dei Miracoli in Pisa, or the Guggenheim Museum in Bilbao. How could architects, in the dark and from darkness, have conceived them had they not envisioned, in a flash of mental illumination, their future outlines taking shape in the light? How could they have conceived their mathematical and geometric beauty if they did not first had a world view that encompassed it? How could the legions of slaves and labourers have hauled boulders higher and higher to the top, placed bricks and marble freshly cut from the bowels of the mountains on unseen scaffolding secured by invisible ropes, and laid dark titanium plates instead of those shining in the sunlight?

Or maybe, who is to say, they would have been possible as dreams, as tactile cerebral visions, since all architecture is this way after all, when we reach into its heart. Perhaps their forms would have detached and hurled themselves into the darkness, just like the luminous reflections on the water that I write about in a passage of this book:

Sometimes, at night, when there was still some light, I would stop and look at the luminous reflections on the water, on the coasts of seas and lakes, where the land formed coves and you could see continuous rows of brightly lit bars and restaurants whose shining signs were reflected in the dark, black water. The luminous trails were so clear and well-defined, and rose so from the darkness that it seemed one could walk on them to go who knows where, perhaps to the origin of light. And if water moved, so did the light. There were streaks of light shifting and gasping, as though they were struggling to emerge from the darkness, while that dark, liquid movement turned into a bright, flowing motion.

And I would ask myself, as I sat for hours looking at them until I lost all track of time: “From where does this chemical battle that has taken the form of light and darkness come from? What will happen to these colourful lights once the luminous signs are switched off? Will they be swallowed by the darkness of night, and then again by the blinding light of day? What will become of these luminous trails which, perhaps, fish will see from the dark depths? Will the fish swim towards them, touching and piercing the light with their snouts, gasping as they surface, trying to understand what that light may be that descends through the darkness that envelops them? Why is the world traversed by all these streams of light? Where do these luminous tapestries thrown over the black sea end up? Is there a place where all the lights that are erased, not just by darkness, but also by a greater light that cancels both darkness and light, ultimately go?”.

Maybe, I tell myself now, I was not really watching the trails of light, but rather the trails of darkness which were being formed within the light, which were getting ready to emerge from the light before erasing it. Perhaps, even though it felt like I was seeing and contemplating the light as it waged a chemical battle with darkness, I was also, at the same time and unawares, contemplating darkness as it fought in chemical combat with the light – a darkness that was beginning to reveal itself, for the first time, in a world devastated and blinded by the light. And the streaks of darkness were so clear and consistent that it felt like one could walk on them to go who knows where, perhaps toward the source of darkness, which is where we are now that we can understand where those shimmering trails were leading us from the very beginning.

In this way, I have tried to give an idea of the close relationship, of the battle and inextricable embrace between light and darkness, which is best observed on the moving surface of water, which is where these trails form fabulous liquid cathedrals that rest on the horizon. And so now – as I am reflecting and speculating on the relationship between architecture and light, as well as between architecture and darkness – I ask myself: “Why is it that we cannot talk about light without talking about darkness? Why can we not

che si vede al massimo grado sulla superficie in movimento dell'acqua, dove queste scie vengono a formare cattedrali fiabesche e liquide coricate sulla linea dell'orizzonte. E allora adesso – mentre sto ragionando e fantasticando sul rapporto tra l'architettura e la luce e l'architettura e il buio – mi viene da domandarmi: «Perché non si può parlare della luce senza parlare del buio? Perché non si può vedere la luce se non in presenza del buio che la circonda? Potrebbe esistere e materializzarsi una qualche visione nel buio? Il buio potrebbe materializzarsi e assumere forme architettoniche? Potrebbero esistere delle architetture in un mondo completamente buio? E, nel caso, come sarebbero queste architetture? Scaturirebbero dalla vicinanza, dall'aderenza e dall'incombenza dei corpi dei loro artefici e sarebbero come modellate a colpi di pollice e d'anima? Sarebbero evocate e configurate dalle loro mani, dalle loro braccia, dalle loro bocche e persino dai loro morsi? Oppure, forse, queste architetture nel buio e del buio potrebbero essere come quelle scie luminose sull'acqua buia che mi incantavo a guardare? O forse, al contrario, potrebbero essere come quelle scie buie che si divincolavano dentro la luce? Potrebbero essere le prime guglie liquide di un'architettura nuova e impensata, a venire, un'architettura tattile, quasi indistinguibile dalle forme e dai corpi che l'hanno evocata e inventata?».

E allora, se questo fosse possibile, l'architettura non sarebbe come le scie luminose nel buio ma come le scie buie dentro la luce. Forse ci potrebbe essere, potrebbe nascere una nuova inconcepibile architettura pensata, sognata, modellata e percepita da dentro il buio invece che da dentro la luce e, forse, per vederla o immaginarla o presagirla con la mente gli umani dovrebbero tastarla e palparla nel buio più profondo e senza contorni. Un'architettura prensile che, forse, dobbiamo cominciare a pensare e a inventare e a sognare nel nostro periglioso futuro, in cui già siamo immersi anche se facciamo di tutto per non vederlo. E intorno a questo tastare, palpare, prefigurare e inventare e sognare si potrebbe costruire un'architettura diversa, e intorno a questa architettura diversa un'umanità diversa e, forse, addirittura, una specie diversa e impensata.

Ma, forse, l'architettura è stata sempre questo, fin dall'inizio. Forse per poter vedere e comprendere cos'è veramente l'architettura dentro la luce dobbiamo vederla, immaginarla e concepirla da dentro il buio. Forse l'architettura ha sempre avuto una simile risonanza nelle nostre anime perché è stata concepita, inventata ed edificata nel buio, anche se credevamo o sognavamo di vederla ergersi dentro la luce.

see the light if not against the darkness that surrounds it? Could a vision exist and materialise in darkness? Could darkness ever materialise and take on an architectural form? Could architecture exist in a world completely submerged in darkness? And, if this were the case, what would these architectures look like? Would they spring from the proximity, adherence and obedience to the bodies of their creators, would they be moulded with the thumbs and the soul? Would they be evoked and configured by their hands, arms, mouths or even their sinking teeth? Or else, could these architectures of darkness, within darkness, resemble the shimmering trails on the dark water that I gazed at, spellbound? Or maybe, on the contrary, they could be the first liquid spires of a new unthought-of architecture, a tactile architecture of the future, almost indistinguishable from the forms and bodies that evoked and invented it?”.

If this turned out to be possible, then architecture would not be so much like luminous trails in the dark, but rather like dark trails in the light. Perhaps it could be possible. Maybe a new, inconceivable architecture could be born, could be thought of, dreamed, modelled and perceived from within the darkness instead of from the light. And perhaps, in order to see it, to imagine it, or even to predict it with the mind, humans would have to feel and touch it in a darkness so deep it would be without outlines. A prehensile architecture that we may have to begin to think of, to invent and dream in our perilous future – in which we are already immersed, even though we are doing all we can to ignore it. And through this feeling, touching, predicting, inventing and dreaming, a different architecture could be constructed, and around this other architecture a new humanity and, perhaps, even a different and unimagined species could evolve.

Yet, perhaps this is what architecture has always been, from the very beginning. Maybe, in order to see and understand what architecture really is in the light, we must first see it, imagine it, and conceive it from within the darkness. Perhaps architecture has always resonated so deeply in our souls precisely because it was conceived, invented, and constructed in the darkness, although we always believed, or dreamed, of seeing it as it rose within the light.

Translation by Luis Gatt

For Nicholas of Cusa's, the light is in the visible thing not as "other" from the thing itself, but rather as "non-other" than the thing. "Non-other", like "light" and "posse ipse", is one of the names of God. From Alberti's point of view the beautiful form is not illuminated by an external source of light; it is, on the contrary, the form itself of beauty which shines as a result of the said principle. Without forcing Alberti's ideas onto Nicholas of Cusa's, yet the points raised suggest that Alberti's idea of concinnitas as splendour can be further explored and developed within Nicholas of Cusa's theory.

La luce e la forma Light and form

Ettore Rocca

Immaginiamo una notte buia in cui è impossibile distinguere una forma da un'altra. Irrompe la luce, le forme si animano e la nostra vista può percepirle. La luce investe 'dall'esterno' le cose e ci permette di afferrarne le forme, sentendone la bellezza o la bruttezza. 'La luce rivela la forma'. Tuttavia non è questa la concezione della luce e della bellezza in molti pensatori medievali. Immaginiamo la stessa notte nera, in cui le forme sono indistinguibili. Sebbene non illuminate e dunque invisibili per l'occhio umano, sono le forme stesse a irradiare luce, splendore, per il semplice fatto di essere forme, 'dal loro interno', seppure nel buio più pesto. È questa, per noi controintuitiva, la concezione del bello e della luce, per esempio, in Niccolò Cusano, alle porte della modernità. Lo splendore della forma è inteso come genitivo soggettivo: la forma splende, emana luce. 'La forma rivela la luce'.

Leonard Cohen cantava in *Anthem*: «There is a crack, a crack in everything / That's how the light gets in»; 'c'è una crepa, una crepa in ogni cosa, è così che entra la luce'. La frase va ribaltata: c'è una crepa, una crepa in ogni cosa, è così che erompe la luce.

Mi faranno da guida alcune delle opere di Cusano, pubblicate negli ultimi anni prima della sua morte, avvenuta nel 1464.

Il visibile è il 'poter' essere visto, e la vista è il 'poter' vedere. Si potrebbe dire che la luce è tra il visibile e la vista, è un terzo che permette a questi due poteri di diventare 'attualità', di diventare l'essere visto e il vedere in atto. No, la luce non è il reagente che, esterno ai due poteri, fa passare il potere in atto, bensì è il 'potere stesso', il *posse ipsum*, tanto del visibile quanto della vista. La luce, come potere stesso, è uno dei nomi di Dio. Ma questa

Let us imagine a night so dark that it is impossible to distinguish one shape from another. Suddenly light bursts in, shapes begin to come alive and we can perceive them with our sense of sight. Light comes "from the outside", allowing us to grasp the forms of things, to feel their beauty or their ugliness. "Light reveals form". This, however, was not the conception of light and beauty held by many Mediaeval thinkers.

Let us imagine the same dark night, in which it is impossible to distinguish one shape from another. Although not illuminated, and therefore invisible to the human eye, the forms themselves radiate light, shine, quite simply because they are forms. It is a light that comes "from within", which shines even in the deepest darkness. As paradoxical as it may seem to us, this is the notion of beauty and light as seen, for example, in Nicholas of Cusa, at the dawn of modernity. The splendour of form is understood as a subjective genitive: the form shines, it emanates light. "Form reveals light".

In *Anthem*, Leonard Cohen sung that: "There is a crack, a crack in everything / That's how the light gets in". We will slightly modify the sentence so it says: there is a crack, a crack in everything, that is how light bursts out.

I will let some of Nicholas of Cusa's works, published a few years before his death, in 1464, guide me.

Visibility is the "power" to be seen, and sight is the "power" to see. It could be said that light lies somewhere between visibility and sight; it is a third element that enables these two powers to become "actualised", to become the *being seen*, on the one hand, and the *act of seeing*, on the other. No, light is not an external reagent which brings the power into being, but is rather



Giovanni Chiaramonte, Chiostro della Scuola Europea, Parma, 2017
(Progetto di Paolo Zermani ed Eugenio Tesson)
© Archivi Giovanni Chiaramonte

luce non è né la luce dell'apprensione sensibile, né la luce della comprensione razionale, è la luce come potere stesso, che tutte le cose 'possono' tralucere, 'possono' manifestare. La luce si manifesta nelle cose come il 'potere' che esse hanno di manifestarsi. Tuttavia lo stesso potere non si manifesta, non è visibile. Il potere di manifestarsi si manifesta, paradossalmente, come 'invisibile'. Scrive Cusano: «E la luce non si manifesta nelle cose visibili per rendersi visibile, ma piuttosto per manifestarsi come invisibile, dal momento che nelle cose visibili la sua chiarezza [*claritas*] non può essere colta. Chi, infatti, nelle cose visibili vede la chiarezza della luce come invisibile, la vede nel modo più vero»¹. Nelle cose visibili la *claritas lucis* è invisibile, incoglibile, inafferrabile, tanto per i sensi, quanto per l'intelletto. La luce è invisibile alla vista dei nostri occhi e «inaccessibile a ogni visione dell'intelletto», è «incomprensibile»². La *claritas lucis* è oscurità. Vediamo una cosa, comprendiamo le sue forme, ma la luce nella cosa, nelle forme della cosa, non la vediamo né la comprendiamo.

Ha commentato Giovanni Santinello: «il *posse*, come la luce, è quella potenza manifestativa di sé in altro che è Dio»³. Dio, in quanto luce e mero potere, è la potenza manifestativa di sé nella cosa che è altro da Dio. Arriviamo così alla questione dell'immanenza e della trascendenza. La luce, che fuoriesce dalle crepe della cosa, per dirla con Leonard Cohen, è la invisibile manifestazione di Dio 'nella' cosa. In questo senso la luce è immanente alla cosa, è dentro la cosa, come scritto all'inizio, non investe la cosa dall'esterno. E tuttavia Dio, la luce, il potere stesso, è nella cosa come altro dalla cosa stessa. Se la cosa è visibile per la luce dei sensi e comprensibile per la luce dell'intelletto, la luce divina è nella cosa come invisibile per i sensi e incomprensibile per l'intelletto. In questo senso la luce divina, il potere stesso, è nella cosa come 'altro' dalla cosa, come invisibile e incomprensibile nella cosa visibile e comprensibile. Se tuttavia è altro dalla cosa, la luce sarà trascendente alla cosa. L'alternativa tra immanenza e trascendenza sembra indecidibile.

Qui c'è la geniale intuizione di Cusano. Dio, la luce, è nella cosa visibile non come 'altro' dalla cosa, come detto finora, bensì come 'non altro' dalla cosa. 'Non-altro', così come 'luce' e '*posse ipse*', è uno dei nomi di Dio. Non l'appellativo di 'altro', bensì quello di 'non-altro' si addice a Dio. Ogni cosa è altra da ciascun'altra; ha forme altre da ciascun'altra; ha una luce sensibile altra da ciascun'altra. L'identità di una cosa è definita dalla sua alterità rispetto alle altre, dal suo carattere relativo e oppositivo rispetto alle altre. Solo Dio è definito per il suo essere non-altro rispetto a ciascuna cosa. Se l'identità è definita attraverso l'alterità e l'opposizione rispetto ad altro, Dio non ha identità propria. Dio è la non-identità in ciascuna cosa, è ciò che in ciascuna cosa sfugge all'identità. Ma se Dio è non altro da te, da me, da loro, da noi, da questa o quella cosa, allora Dio sarà 'immanente' a ciascuno. Eppure, d'altro canto, è 'trascendente' rispetto a ciascuno e ciascuna cosa proprio perché è l'unico a essere definito come 'non-altro', in un universo dove invece tutto definisce la propria identità come 'altro-rispetto-a'.

Possiamo ripetere la non-alterità per la luce. La luce divina è non-altro rispetto alla luce sensibile e alla luce intellegibile. Eppure, proprio per essere non altro dalla luce sensibile e intellegibile è totalmente altro da esse. La luce è la crepa che dall'interno fa saltare l'identità della cosa e l'accomuna alle altre. Ogni forma risplende perché in ogni forma c'è il non-altro, c'è la luce divina come non altro dalla cosa.

Tutto ciò non sembra riguardare l'architettura, che ha a che fare con il gioco dei volumi investiti dalla luce. La cosa architettonica è penetrata dalla luce esterna ad essa. Eppure è necessario

the "power itself", the *posse ipsum*, both of the visible and of sight. Light, as a power in itself, is one of the names of God. Yet this light is not the light of perception through the senses, and neither is it the light of rational understanding: it is the light as a power in itself, which has the "power" to shine through all things, which all things have the "power" to manifest. Light manifests itself in things as the "power" they have of manifesting themselves. However, power itself does not manifest itself, it is not visible. The power to be manifested manifests itself, paradoxically, as "invisible". As Nicholas of Cusa writes: "And light does not manifest itself in visible things to become visible, but rather to manifest itself as invisible, since its clarity [*claritas*] cannot be grasped in visible things. In fact, whoever perceives the clarity of light as invisible within visible things, sees it in its truest form"¹. *Claritas lucis* is invisible in visible things, ungraspable, unfathomable, both for the senses and the intellect. This light is invisible to the sight of our eyes and "inaccessible to any vision of the intellect", it is "incomprehensible"². *Claritas lucis* is darkness. We see a thing, understand its shape, yet we cannot see, nor understand, the light in the thing, in the shape of the thing.

Giovanni Santinello remarked: "the *posse*, like light, is that power which manifests itself in something else that is God"³. God, as light and pure power, is the manifesting power of itself in something that is other than God. In this way we arrive at the question of immanence and transcendence. Light, which seeps through the cracks of the thing, paraphrasing Leonard Cohen, is the invisible manifestation of God in the thing. In this sense, light is immanent to the thing, it is within the thing, and does not, as I wrote earlier, come to it from outside. And yet God, light, the power itself, is in the thing as something "other" than the thing itself. Whereas the thing is visible for the light of the senses and understandable for the light of the intellect, the divine light in the thing is invisible for the senses and incomprehensible for the intellect. In this sense divine light, the power itself, is in the thing as something "other" than the thing, something invisible and incomprehensible within the visible and comprehensible thing. If it is distinct from the thing, however, light will be transcendent to the thing. The alternative between immanence and transcendence seems to be an undecidable proposition.

This is Nicholas of Cusa's brilliant insight. God, the light, is in the visible thing not as "other" from the thing itself, as said earlier, but rather as "non-other" than the thing. "Non-other", like "light" and "*posse ipse*", is one of the names of God. Not the appellative of "other", but that of "non-other" is appropriate to God. Every thing is an "other" in relation to everything else; it has a perceptible light which is different from every other. The identity of a thing is defined by its difference from others, by its being relative and in opposition to other things. Only God is defined by its being non-other with respect to every thing. If identity is defined through otherness and opposition, God has no identity of its own. God is the non-identity in every thing, and that which eludes identity. Consequently, if God is not other than you, me, them, us, this thing or that thing, then God is "immanent" to each. And yet, conversely, it is "transcendent" with respect to everyone and everything, precisely because it is the only entity that is defined as "non-other", in a universe where everything describes its own identity as "other-in relation-to". We can apply this concept of non-otherness to the light. Divine light is "non-other" with respect to perceptible and intelligible light. And yet, precisely because it is non-other than them it is something completely "other". Light is the crack which, from within, shatters the identity of the thing, uniting it to others. Every form shines because there is in it the "non-other", the divine light as

riprendere in mano il *De re aedificatoria* di Alberti e la sua teoria della *concinnitas*, «la legge fondamentale della natura» che sta all'architetto ricostruire. Ogni organismo, per essere bello, ha un determinato e corretto 'numero' di parti che non va variato, una determinata e corretta 'delimitazione' delle parti in rapporto tra loro che non vanno aumentate né diminuite, una determinata e corretta 'collocazione' delle parti che non vanno spostate. Sono queste le componenti della bellezza di un organismo che l'architetto deve riprodurre nell'edificio.

Tuttavia la *concinnitas* non è semplicemente la somma di queste tre componenti. La *concinnitas* è '*amplius quippiam*', 'qualcosa in più' delle tre componenti. «Ma vi è qualcosa in più risultante dall'unione e connessione di tutti questi elementi [il numero, la delimitazione e la collocazione]: in esso risplende mirabilmente [*mirifice collucescat*] tutta la forma della bellezza; e noi la chiameremo *concinnitas*, e diremo che essa è veramente nutrice di ogni grazia e bellezza». La *concinnitas* è il principio di connessione dei tre elementi e dunque ne è la condizione di possibilità. È in questo principio, non riducibile alla somma dei tre elementi connessi, che 'riluce' la bellezza delle forme. Si noti: la forma bella non viene illuminata da una luce esterna; al contrario, è la forma stessa della bellezza a rilucere grazie a quel principio, la *concinnitas*, che dà alle forme la possibilità di rilucere e di manifestarsi come bellezza. La forma rivela la luce. In secondo luogo, Alberti sottolinea che la bellezza non è interamente ricostruibile intellettualmente, sebbene possa essere colta immediatamente da una «facoltà innata dell'animo». Alberti rinuncia senz'altro a indagare «dove questa sensibilità dell'animo tragga origine e stimolo»⁴. L'origine di questa facoltà dell'animo permane sconosciuta.

Certo, non si tratta di schiacciare Alberti su Cusano, e tuttavia gli spunti indicati dimostrano che la riflessione di Alberti sulla *concinnitas* come splendore può trovare il suo approfondimento teorico in Cusano.

Forse rifacendosi anche a questa eredità di pensiero, Paolo Zermani ha scritto che «la sorgente della luce è sempre interiore»; e, commentando un paesaggio di Giorgio Morandi, ha aggiunto che la «precisa determinata luce» di una cosa, tanto quanto la sua «altrettanto precisa determinata ombra [...] non 'provieni' dall'esterno»⁵.

Dovremmo allora pensare le forme architettoniche concinne come quelle che più rivelano il non-altro, la luce interna alle forme stesse: una luce invisibile, una luce che è oscurità per i nostri occhi, una luce che erompendo dalle forme ne mina perfino l'identità.

non-other than the thing itself.

All of this does not seem to concern architecture, which has to do with the interplay of volumes illuminated by light. The architectural thing is pervaded by light coming from outside of it. It is necessary, however, to return to Alberti's *De re aedificatoria* and his theory of *concinnitas*, "the fundamental law of nature", to which every architect must abide when building. Every organism, in order to be beautiful, has a certain and correct "number" of parts that should not be varied, a certain and correct "demarcation" of the parts in relation to each other that should neither be increased nor decreased, a certain and correct "location" of the parts that should not be changed. These are the components of the beauty of an organism that the architect must reproduce in a building. However, *concinnitas* is not simply the sum of these three components. *Concinnitas* is "*amplius quippiam*", "something more" than these three components: "But there is something more resulting from the union and connection of all these elements [number, demarcation and location]: in it all the form of beauty shines wonderfully [*mirifice collucescat*]; and we shall call it *concinnitas*, and say that it is truly the sustenance of all grace and beauty". *Concinnitas* is the principle that connects the three elements, and is therefore their condition of possibility. It is in this principle, which is not reducible to the sum of the three connected elements, that the beauty of forms "shines". It is worth noting that the beautiful form is not illuminated by an external source of light; it is, on the contrary, the form itself of beauty which shines as a result of the said principle, *concinnitas*, which allows, or makes it possible, for forms to shine and to manifest themselves as beauty. Form reveals light. Then again, Alberti underlines the fact that beauty cannot be entirely reconstructed by the intellect, although it can be grasped immediately by an "innate ability of the soul". Alberti foregoes inquiring into "where this sentence of the soul derives its origin and stimulus"⁴. The origin of this ability of the soul remains unknown.

Of course we do not wish to force Alberti's ideas onto Nicholas of Cusa's, yet the points raised suggest that Alberti's idea of *concinnitas* as splendour can be further explored and developed within Nicholas of Cusa's theory.

Perhaps also referring to this tradition of thought, Paolo Zermani wrote that "the source of light is always interior"; and, with reference to a landscape painting by Giorgio Morandi, he went on to add that the "precise and determinate light" of a thing, as well as its "equally precise and determinate shadow, [...] does not 'come' from the outside"⁵.

We should, therefore, think of architectural forms which possess the quality of *concinnitas* as those that better reveal the non-other, the inner-light of the forms themselves: an invisible light, a light that appears as darkness to our eyes, a light that bursts through the forms, even to the point of undermining their identity.

Translation by Luis Gatt

¹ N. Cusano, *De apice theoriae*, in E. Peroli (a cura di), *Opere filosofiche, teologiche e matematiche*, Bompiani, Milano 2017, p. 1977.

² Ivi, p. 1941.

³ G. Santinello, *Il pensiero di Nicolò Cusano nella sua prospettiva estetica*, Liviana, Padova 1958, p. 166.

⁴ L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, IX, 5, in G. Orlandi (a cura di), *L'architettura*, Il Polifilo, Milano 1966, pp. 810-816.

⁵ P. Zermani, *Architettura: luogo, tempo, terra, luce, silenzio*, Electa, Milano 2015, pp. 65-74.

¹ N. Cusano, *De apice theoriae*, in E. Peroli (ed.), *Opere filosofiche, teologiche e matematiche*, Bompiani, Milan 2017, p. 1977.

² *Ibid.*, p. 1941.

³ G. Santinello, *Il pensiero di Nicolò Cusano nella sua prospettiva estetica*, Liviana, Padua 1958, p. 166.

⁴ L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, IX, 5, in G. Orlandi (ed.), *L'architettura*, Il Polifilo, Milan 1966, pp. 810-816.

⁵ P. Zermani, *Architettura: luogo, tempo, terra, luce, silenzio*, Electa, Milan 2015, pp. 65-74.

First of all, I came to understand how light, in architecture, is the true generator of space. If we tried to imagine an architecture without light, we would come to realise how space, as we know it, disappears. Light, together with matter and gravity, is one of the primary elements of the art of building. Due to its abstract, ethereal, intangible and indefinite nature, light needs matter to manifest itself.

Luce e gravità Light and gravity

Mario Botta

I temi della luce e della gravità sono congeniali al lavoro di un architetto, perché connotano alcune delle condizioni attraverso le quali è possibile operare nell'intento di costruire e organizzare lo spazio di vita dell'uomo.

Lo spazio che viviamo è infatti il risultato dell'interdipendenza fra l'opera disegnata dall'uomo e il paesaggio che la circonda. Nel nomadismo culturale proprio della globalizzazione, dove i confini dei generi e delle arti vengono continuamente erosi, l'architettura può ancora generare un senso di appartenenza a un territorio.

Nonostante questa premessa, sono convinto che non sia l'architetto a scegliere i temi su cui lavorare; al contrario sembrerebbe che siano propri essi a presentarsi inaspettatamente, sembrerebbe che sia la vita stessa a offrire, di volta in volta, occasioni e possibilità. È stato grazie a questa 'casualità' che ho potuto confrontarmi con lo spazio sacro, che mi ha portato a intraprendere un percorso che, partendo dai limiti finiti di una funzione, è approdato alla riscoperta delle ragioni primarie del costruire. Innanzitutto, ho compreso come nell'opera di architettura sia la luce la vera generatrice dello spazio. Se provassimo a immaginare un'architettura senza luce, ci renderemmo conto che lo spazio, così come lo intendiamo, scomparirebbe. La luce, assieme alla materia e alla gravità, è un elemento primario dell'arte del costruire. Per sua natura astratta, eterea, immateriale, indefinita, la luce ha bisogno della materia per palesarsi. Per dirla con Le Corbusier «L'architettura è il gioco sapiente rigoroso e magnifico dei volumi sotto la luce».

La luce configura lo spazio attraverso un discorso dinamico,

The themes of light and gravity are closely related to an architect's work, since they represent key elements that enable the design and organisation of human living spaces.

The space in which we live is, in fact, the result of the interdependence between the work designed by man and the landscape that surrounds it. In the cultural nomadism typical of globalisation, where the lines between genres and arts are constantly blurred, architecture still has the power to foster a sense of belonging to a specific place.

In spite of this premise, I am convinced that it is not the architect who selects the themes to work on, but rather that these themes present themselves unexpectedly, as if it were life itself which provided, from time to time, opportunities and possibilities. It was thanks to this 'fortuitousness' that I had the opportunity to explore sacred space, which in turn led me to embark on a journey that, beginning with the finite boundaries of a function, ultimately resulted in the rediscovery of the fundamental reasons for building. First of all, I came to understand how light, in architecture, is the true generator of space. If we tried to imagine an architecture without light, we would come to realise how space, as we know it, disappears. Light, together with matter and gravity, is one of the primary elements of the art of building. Due to its abstract, ethereal, intangible and indefinite nature, light needs matter to manifest itself. In the words of Le Corbusier: "Architecture is the skilful, rigorous and magnificent play of volumes under the light". Light configures space using a dynamic language which follows the flow of time, the solar cycle, without interruptions or repetitions because intensity and chromaticism vary according to the time of



Mario Botta, Chiesa di Mogno, 1986-1992
foto © Enrico Cano

che segue il fluire del tempo, il ciclo solare, senza interruzioni né ripetizioni perché l'intensità e il cromatismo variano con le ore del giorno e con i giorni dell'anno: possono essere simili, ma mai uguali.

Costruire significa segnare un limite, una separazione tra un 'di qua' e un 'di là', ma è la luce a configurare lo spazio demarcato da queste divisioni, rimandando quindi all'infinito, perché la luce è sempre 'altro' rispetto alla materialità dell'oggetto. Si pensi all'orientamento delle chiese antiche in direzione est-ovest di modo che sia l'abside a ricevere la luce del sole nascente. I raggi del sole che investono l'altare sono simbolo del divino e collegamento fra il finito dello spazio interno della chiesa e l'infinito. Questo bisogno di infinito è presente da sempre nella storia dell'uomo. E l'architetto, al di là delle risposte tecnico-funzionali, insegue spazi e segni capaci di parlare allo spirito dei valori presenti.

Naturalmente, la luce evoca anche il suo opposto: l'ombra, che ha il pregio di metterla in evidenza per contrasto. L'alternanza luce-ombra veicola il senso della profondità e della gravità. La luce indaga i tracciati geometrici della composizione tettonica; può essere tangente, zenitale, soffusa, diffusa a seconda dell'inclinazione dei piani, dei materiali o delle tessiture e rende riconoscibili le forme e comprensibili le relazioni tra i singoli elementi. Nelle forme geometriche pure, la magia della luce permette di cogliere il tutto attraverso la percezione di una parte. Ne è un esempio il Pantheon, nel quale la perfezione della forma planimetrica circolare permette di comprendere l'insieme da qualsiasi parte ci si trovi all'interno di esso.

Il rapporto tra architettura e luce è ancora una volta efficacemente espresso da Le Corbusier «è ora di lasciare riaffiorare un'intuizione memore di esperienze acquisite, assimilate, forse dimenticate e riemerse in forma incosciente. Lo spazio è dentro di noi, l'opera può evocarlo ed esso può rivolgersi a coloro che lo meritano, a chi entra in sintonia con il mondo creato dell'opera [...] Si spalanca allora un'immensa profondità che cancella i muri, scaccia le presenze contingenti, compie il miracolo dello spazio indicibile». Se la luce crea lo spazio, la gravità è la forza che lega l'opera di architettura alla terra, costituisce la ragione d'essere del principio costruttivo nella ricerca dell'equilibrio per trasmettere i carichi al suolo. Ogni costruzione, per sua natura è peso, materia che lavora a gravità. È un dato di fatto dal quale non si sfugge, anche le architetture più avveniristiche, alla fine, trovano la loro logica nello scaricare i carichi al suolo.

Louis Kahn ha espresso concetti meravigliosi sull'origine del progetto «Amo gli inizi [...] amo lo spirito insito nell'inizio, è un momento meraviglioso per qualsiasi evento, in qualunque momento, perché nell'inizio si trova il seme per tutte le cose che devono seguire. Una cosa non può partire a meno che non comprenda già in sé tutto ciò che essa può offrire».

Con questa intuizione intendeva dire che se la carica – anche ideale – di un'opera da costruire manca dall'inizio, allora si tratta di un falso inizio. Quindi, mette in guardia sulla forza statica e la forza intrinseca dicendo che, se chiedessimo al mattone cosa vuole essere, risponderebbe che brama di diventare arco. E si ritorna ancora alla gravità: il lavorare dei mattoni l'uno contro l'altro per diventare un arco. È un insegnamento filosofico di una grande forza.

Il primo gesto del costruire è quello di posare una pietra sulla terra. Tutte le architetture portano nel loro grembo questa condizione assoluta di essere parte del suolo. Attraverso l'opera costruita l'uomo perpetua il confronto con la terra-madre e compie un'azione che trasforma una condizione di natura in una condizione di cultura. Nell'immensità della crosta terrestre

day and to the days of the year: they can be similar, but never exactly the same.

To build means to set a boundary, a separation between 'on this side' and 'on that side'. However, it is light that configures the space determined by these limits, thus pointing to the infinite, because light is always something 'other' than the materiality of the object. Consider the east-west orientation of ancient churches, built that way so that the apse may receive the light of the rising sun. The rays of the sun illuminating the altar are a symbol of the divine, as well as a connection between the finite nature of the inner space of the church and the infinite beyond. This need for the infinite has always been present in the history of mankind. And the architect, beyond technical and functional issues, seeks spaces and signs that are capable of speaking to the spirit of the values present.

Naturally, light also evokes its opposite, the shadow which has the virtue of highlighting it through contrast. This alternation of light and shadow conveys a sense of depth and gravity. Light explores the geometric traces of the tectonic composition; it can be tangential, zenithal, or diffuse, depending on the angle of the planes, materials or textures, and makes forms recognisable, as well as the relationships between individual elements understandable. In pure geometrical forms, the magic of light makes it possible to grasp the whole through the perception of one part. A good example of this is the Pantheon, where the perfection of the circular form of the plan allows us to understand the whole from any place within it.

The relationship between architecture and light is, once again, clearly expressed by Le Corbusier: "it is time to allow an insight to resurface, mindful of experiences that have been acquired, assimilated, perhaps even forgotten, and which have then unconsciously re-emerged. Space is within us; the completed work can evoke it, and it can thus speak to those who are worthy of understanding, to those who are attuned to the world created by the work [...]. An immense depth opens up that cancels walls, eliminates contingent presences and performs the miracle of ineffable space".

While light generates space, gravity is the force that binds the work of architecture to the earth, which constitutes the *raison d'être* of the building principle in the pursuit of the necessary equilibrium for transmitting loads to the ground. Every construction, by nature, is weight and matter performing under the pull of gravity. It is a fact that cannot be avoided, even the most futuristic architectures must ultimately take into consideration the process of transferring loads to the ground.

Louis Kahn had wonderful insights into the origin of the project: "I love beginnings [...] The spirit of the start is the most marvellous moment at any time for anything. Because in the start lies the seed for all things that must follow. A thing is unable to start unless it can contain all that will ever come from it".

By this insight he meant that if the load – even an ideal one - of a work to be constructed is missing since the beginning, then it is a false beginning. He then warns us about static force and intrinsic force by telling us that if we asked the brick what it would like to be, it would answer that it yearns to become an arch. And thus we return once again to gravity: to bricks working against one another to become an arch. It is a great philosophical teaching.

The first act of constructing is laying a stone on the earth. All architectures share this absolute condition of being part of the soil. Through the built work, man carries out his interaction with mother-earth and performs an action that transforms a natural condition into a cultural one. In the immensity of the Earth's crust, every architecture becomes an unrepeatable *unicum*, since it is

ogni architettura diviene un *unicum* irripetibile poiché appartiene inscindibilmente a quel particolare sito, a quella particolare configurazione geografica, a quella storia, a quella luce...

La cultura architettonica contemporanea attraverso sperimentazioni, nuove linee di tendenza o mode culturali e interessi funzionali sembra allontanarsi da un confronto con questi due aspetti primari del costruire, quasi che l'opera architettonica ne possa fare a meno. Ho l'impressione che, oggi, siano altre le preoccupazioni degli operatori, non più indirizzate all'opera costruita, ma rivolte soprattutto agli aspetti virtuali, alle componenti epidermiche, agli aspetti ludici, i soli, pare, che riescano a catalizzare l'interesse del dibattito disciplinare. Sembra che l'impegno civile e sociale che ha sorretto per millenni la speranza dell'architettura stia scomparendo; le nuove forme espressive si piegano alle leggi suggerite dall'omologazione, ai *diktat* della moda e del mercato. Di fronte a questo quadro disarmante, sussistono comunque ancora margini per realizzare opere capaci di proporsi come espressioni positive e di assumere le responsabilità e le grandi potenzialità del nostro tempo. Nell'attuale confusione ambientale, causata dalle rapide trasformazioni, un ancoraggio per una possibile resistenza critica può forse passare attraverso la rilettura della città, ancora oggi la forma di artificio più bella, più performante, più funzionale che l'uomo abbia costruito per la propria vita sociale e collettiva.

In particolare, la città europea resta un modello di aggregazione straordinario, la sua millenaria stratificazione la rende baluardo di qualità in alternativa ai 'non luoghi' che oggi si invocano quasi fossero veri 'valori'. Gli anticorpi maturati nel 'locale' delle differenti culture, trovano uno spazio privilegiato e possono fungere da antidoti per far crescere un pensiero critico capace di affrontare la contraddittorietà del nostro vivere.

Leggere, oggi, alcune architetture attraverso il filtro della luce e della gravità vuole essere un modo per riaffermare le speranze proprie della disciplina e permettere all'architetto di riconciliarsi con la città vista come espressione massima della vita collettiva, come forma suprema di intelligenza, come segno di creatività che, in taluni casi, sa essere poesia.

Godere del paesaggio e della luce, accompagnare il variare delle stagioni, modellare materiali capaci di dialogare con l'intorno, far sì che le nuove forme siano in grado di evocare presenze ancestrali sono alcuni degli obiettivi che possono trasformarsi in diritti abitativi per i cittadini. Il linguaggio dell'architetto non può ridursi a forme astratte, a scelte formali o immagini pre-costituite; la forza dell'architettura risiede nella sua capacità di ri-definire la qualità dei rapporti spaziali e non ridursi a semplici volumi costruiti. La qualità del fatto architettonico risiede nella sua capacità di realizzare una migliore organizzazione degli spazi nel continuo rapporto tra il manufatto dell'uomo e il territorio. Lo spazio che gli architetti modellano con il loro operare diviene immagine costruita del nostro tempo; carica di attese, di speranze e anche di drammi; in altre parole, diviene specchio veritiero (anche se impietoso) in grado di trasmettere bellezza e gioia, o preoccupazione e dolore.

In quest'ottica si configura e prende forza, oggi più di ieri, un 'territorio della memoria' – «*J'existe car je me souviens*» – che ci permette di considerare «il passato come un amico» (Kahn) e nel quale l'architetto è chiamato a essere interprete e testimone di una realtà progettuale di grande attualità che sorregga le ragioni del nostro essere uomini sulla terra. Il territorio dei popoli estinti ci ha lasciato un'eredità sulla quale costruire il nostro vivere!

inseparably tied to that particular site, that specific geographical location, that history, that light...

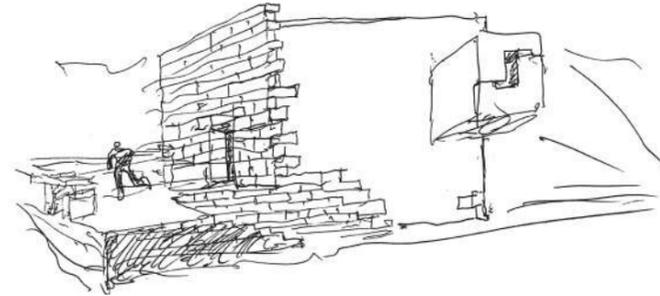
Contemporary architectural culture, through experimentation, new trends, cultural fashions and functional interests, seems to move away from a dialogue with these two primary aspects of building, as if the architectural work could do without them. I have the feeling that the concerns of professional operators today are different, no longer aimed at the built work, but rather oriented to virtual aspects, superficial components, and playful elements. These are the only ones, it would appear, that are able to captivate the interest of the disciplinary debate. It seems that the civil and social commitment that has sustained the hope of architecture for thousands of years is now disappearing; new forms of expression are giving in to laws imposed by standardisation, to the *diktats* of fashion and of the market. In view of this dismal scenario, however, there is still some room for creating works that result in positive expressions which take on the responsibilities, as well as the great potential, of our time. In our current state of environmental turmoil, caused by swift transformations, a potential anchorage for possible critical resistance may lie in reinterpreting the city – still, to this day, the most beautiful, efficient and functional form of artifice that humanity has constructed for its social and collective life. The European city, in particular, remains an extraordinary model of social aggregation, with its centuries-old stratification acting as a stronghold of quality, in contrast of those 'non-places' which are often hailed today are invoked as if they represented 'true values'. The antibodies developed on site by different cultures find fertile ground and can serve as antidotes to foster critical thinking capable of dealing with the contradictions of our way of life. To interpret some architectures today from the perspective of light and gravity is a way of reaffirming the discipline's own hopes, and of allowing the architect to be reconciled with the city, understood as the maximum expression of collective life, as supreme form of intelligence, as a sign of creativity and even, in some cases, as poetry. To enjoy the landscape and the light, to flow with the changes of season, to model materials that are capable of interacting with the surroundings, and ensure that the new shapes are capable of evoking ancestral presences, are a few of the objectives that can translate into dwelling rights for citizens. The language of the architect cannot be reduced to abstract forms, to formal choices or predetermined images. The force of architecture lies in its capacity to redefine the quality of spatial relationships, without being reduced to simple built structure. The quality of the architectural fact lies in its capacity to produce a better organisation of spaces through the constant interaction between the result of man's building and the territory.

The space that the architects shape through their actions becomes a built image of our time, full of expectations, hopes and also passion. In other words, it becomes a truthful (though merciless) mirror which can convey beauty and joy, but also concern and sorrow.

From this perspective, today more than in the past, a "territory of memory" – "J'existe car je me souviens" – comes into being and gains strength, allowing us to consider "the past as a friend" (Kahn). The architect is called upon to be both an interpreter and a witness to a highly relevant design context that sustains the reasons for our being human beings on Earth. The lands of extinct civilisations have left us a legacy on which to construct our lives!

Translation by Luis Gatt

Each of Álvaro Siza's religious architectures bears imprinted in its forms a sacredness that is both secular and transcendent, where the particular modulation of light seems to condense, in an exciting atmospheric complexity, profound knowledge of the context and figurative and symbolic wisdom. A close reading of two small oratories, the chapels of Lousada in Portugal and Miljana in Croatia, comparable yet profoundly different, demonstrates the Portuguese architect's extraordinary evocative and poetic capacity.



Álvaro Siza Vieira

Cappella di Santo Ovidio a Lousada, Portogallo e Cappella a Miljana, Croazia
St. Ovídio Chapel in Lousada, Portugal and Chapel in Miljana, Croatia

Caterina Lisini

Le ombre delle piccole cose

Nel 2016 Álvaro Siza viene chiamato a disegnare l'allestimento per la propria mostra di architettura al Maxxi di Roma dove, nell'esplorare il tema del Sacro, egli mette in scena una sequenza articolata di setti, tavoli e teche in cui sono composti una decina di suoi lavori, riprodotti a scale diverse e con diverse tecniche rappresentative, alla maniera quasi di un'autobiografia interiore.

Nell'esposizione, una croce rossa di luce, presente fin dai primi schizzi di progetto, è impressa sul pavimento e, quasi al centro della composizione, risale lungo una delle pareti dell'allestimento. La croce, simbolo che connota innegabilmente la spazialità cattolica è anche, al tempo stesso, un segno arcaico e primigenio, fondativo di numerosi insediamenti antichi, tanto che, suggerisce espressamente Siza, «forse esiste un segreto rapporto tra queste cose, il sacro, la chiesa e la città»¹.

Il 'sacro' che Siza dispiega nel suo racconto espositivo infatti non è prerogativa propria dei soli temi progettuali di carattere religioso, ma è concezione molto più sottile e profonda che si relaziona strettamente con l' 'autenticità' del progetto architettonico, il suo essere lentissima decantazione di molteplici segni, figure e accidenti, lontani e vicini nel tempo, secondo «un viaggio lungo e zigzagante, in progressioni che si avvicinano, convergono, cancellano le tracce della strada percorsa, e raggiungono infine la condizione di un'illuminazione improvvisa»².

Un percorso, quello del progetto, racconta ancora Siza, che «attraversa tutta la storia, sia locale che straniera, e la geografia; storie di persone ed esperienze successive, cose nuove intravi-

The shadow of small things

In 2016, Álvaro Siza was invited to design the layout for his own architectural exhibition at the MAXXI National Museum of 21st Century Art in Rome. In his exploration of theme of the Sacred, he creates a structured sequence of partitions, tables, and display cases, in which he presents around ten of his projects, at varying scales and through the use of a variety of techniques, almost in the manner of an inner autobiography.

In the layout, a red cross of light, already present in the early design sketches, is drawn on the floor and, almost in the centre of the composition, extends upwards along one of the walls. The cross, an undeniable symbol of Catholic spatiality, is at the same time an archaic and original sign that lies at the basis of many ancient settlements. To such an extent that, as Siza explicitly suggests, "perhaps there is a secret relationship between these things: the sacred, the church and the city"¹.

The "sacred" that Siza presents within the narrative of his exhibition is, in fact, not only a prerogative of religious design themes, but involves a much more subtle and deep conception that is closely related to the "authenticity" of the architectural project, to its being the result of a very slow settling of a wide variety of signs, figures and accidents, both far removed and close in time, which follow "a long and zigzagging journey, through progressions that draw near, converge, erase the traces of the path travelled, and finally arrive at the condition of a sudden enlightenment"².

The project, Siza explains, is a journey that "traverses the whole of history, both local and foreign, and is interwoven with geography: stories of people, experiences that follow one another, insights,



ste, musica, letteratura, successi e fallimenti, impressioni, odori e rumori, incontri casuali. Una pellicola a velocità accelerata che si ferma qua e là, in nitidi fotogrammi. Un grande viaggio a spirale senza inizio né fine, nel quale si entra quasi per caso»³. Così, a Roma, architetture e manufatti di carattere religioso, come le chiese di Santa Maria a Canaveses e di Saint Jacques de la Lande a Rennes, la ricostruzione della Chiesa Madre di Salemi e la Cappella di Santo Ovidio, i paramenti sacri disegnati per Papa Francesco e Papa Benedetto XVI e perfino un piccolo modello della Cappella a Saya Park sospeso enigmaticamente su una parete nuda, stanno accanto a progetti, laici e civili, particolarmente significativi per l'autore, come la Facoltà di Architettura di Porto, la Piscina a Leça de Palmeira, il padiglione portoghese all'Expo '98 di Lisbona, il Museo della Fondazione Iberé Camargo, la metropolitana di Napoli.

E, parallelamente, ogni architettura di carattere religioso di Siza porta impressa nelle sue forme anche una propria sacralità laica, come apparizione rivelatrice di una profonda coscienza e conoscenza del luogo geografico e storico a cui appartiene. Alla metà degli anni Novanta, nel periodo in cui elabora il denso progetto della Chiesa di Santa Maria a Canaveses, Siza lavora anche al disegno della Cappella di Santo Ovidio, una piccola costruzione religiosa a carattere privato che sarà edificata qualche anno più tardi, ultimo tassello di una serie di interventi operati sugli edifici della omonima *quinta*, a Lousada, poco distante da Porto. Sorta per volere dei proprietari al posto di un'antica cappella ormai scomparsa, l'architettura, dalle dimensioni quasi domestiche – un parallelepipedo di m 5x7,7x7,7 –, è collocata fin dai primi schizzi in posizione isolata ed elevata rispetto alla quota della tenuta agricola, in continuità con la tradizione antica degli oratori o delle cinquecentesche *ermidas* portoghesi, solitarie costruzioni immerse nel paesaggio e destinate alla meditazione.

La lettura del luogo e la tradizionale postura della cappella sono immediatamente trasformati da Siza in pretesti per condensare, anche in questo progetto dalle dimensioni minime, una particolare complessità e ricchezza spaziale distillate in essenziali forme geometriche, secondo il personalissimo dialogo critico che egli è capace di intrattenere con le figure architettoniche della storia.

Vista dal basso, dal piano di ingresso alla proprietà, la cappella si presenta di spigolo, lievemente ruotata, in maniera da nascondere completamente la facciata principale e il portale di accesso che in questo modo non sono posti, come di consuetudine, frontalmente rispetto al percorso di ascesa ma ribaltati nel lato più nascosto e segreto. Così chi si accinge al cammino verso la cappella scorge in un primo momento il lato posteriore del tempio, uno stereometrico e enigmatico parallelepipedo imbiancato che porta appeso, su di un lato, un piccolo volume a sbalzo, nel cui interno è contenuto lo spazio della sagrestia. Proprio questo elemento, estraneo ed eterogeneo rispetto ai canoni tradizionali, costituisce il fulcro della rimeditazione di Siza: un blocco lasciato sospeso per via di togliere, stretto dalla vegetazione attorno al percorso, che contrassegna in maniera intellegibile la soglia dell'area sacra, quasi astratta reminiscenza della canonica figura del portico. Oltrepassata questa soglia, una breve scalinata conduce al sagrato vero e proprio della cappella, una sorta di basamento scolpito in grandi blocchi di granito e arricchito da una lunga seduta, che restituisce al luogo l'impressione di una quieta monumentalità e una percepibile aura sacrale. L'architettura, dalle forme severe e silenziose, semplicemente intonacata di bianco, mostra la facciata principale nobilitata dalla costruzione in pietra a spacco, come è

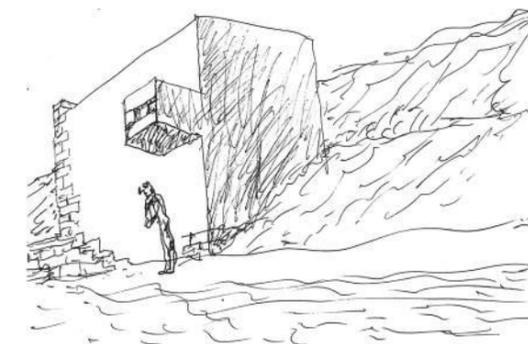
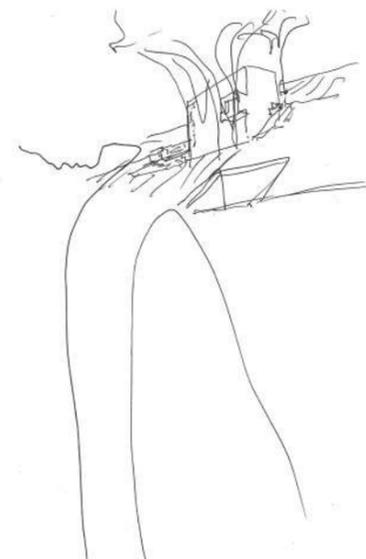
music, literature, successes and failures, impressions, smells, sounds, and chance encounters". A time-lapse film that stops here and there to show a clear still image. A great spiral voyage, without beginning or end, which one enters almost by chance»³.

Thus, in Rome, architecture and artefacts of a religious character find space alongside secular and civil works, in an exhibition that reflects the variety and depth of Siza's career. Sacred works on display include the churches of Santa Maria in Canaveses and Saint-Jacques-de-la-Lande in Rennes, the reconstruction of the Mother Church in Salemi, the Capela de Santo Ovídio in Lousada, as well as the liturgical vestments designed for Pope Francis and Pope Benedict XVI, and even a small model of the chapel at Saya Park, enigmatically suspended on a bare wall. Next to these are displayed secular and civic projects of particular significance to the author, such as the Faculty of Architecture in Porto, the Swimming Pool in Leça de Palmeira, the Portuguese pavilion for Expo '98 in Lisbon, the Museum of the Iberé Camargo Foundation and the Naples Metro.

At the same time, each of Siza's religious architectures contains within itself a secular sacredness, inscribed in its forms as a revealing manifestation of a deep understanding of the geographical and historical context to which it belongs.

In the mid-Nineties, when he was working on the complex project for the Church of Santa Maria in Canaveses, Siza was also actively involved in the project for the Chapel of Saint Ovid, a small private religious construction which would be built a few years later, the last of a series of interventions carried out at the *quinta* of the same name in Lousada, not far from Porto. Commissioned by the owners to replace an old chapel that had long disappeared, the structure has almost domestic proportions: a parallelepiped measuring 5 x 7.7 x 7.7 metres. It was conceived from the earliest sketches to stand in an isolated, elevated position with respect to the rest of the agricultural estate, in keeping with the tradition of ancient oratories and 16th century Portuguese *ermidas*, solitary constructions immersed in the landscape and designed for meditation. The interpretation of the site and the traditional location of the chapel become an opportunity for Siza to concentrate a surprising amount of complexity and spatial richness into this small project, in which everything is distilled into essential geometric forms, according to that very personal critical dialogue that the author is capable of establishing with the architectural figures of history.

Seen from below, from the level of the entrance to the property, the chapel appears at an angle, slightly rotated, so as to completely conceal the main facade and the gateway which, contrary to tradition, do not appear face the ascending path, but are placed instead on the more secluded and hidden side of the structure. In this way, whoever climbs the path to the chapel is initially presented with the rear side of the building: a whitewashed parallelepiped, stereometric and enigmatic, from which protrudes, on one side, a small cantilevered volume that houses the sacristy. It is precisely this element, extraneous and heterogeneous with respect to traditional canons, that represents the core of Siza's reinterpretation: a suspended volume, obtained by subtraction, bordered by the vegetation that grows along the pathway, which clearly marks the threshold of the sacred space - almost an abstract reminiscence of the canonical figure of the portico. Once this threshold has been traversed, a brief flight of steps leads to the true and proper atrium of the chapel: a sort of platform made of large granite blocks and featuring a long bench, which gives the place a sense of quiet monumentality and a tangible sacred aura. The architecture, sober and quiet in its forms, is simply plastered in white. The main facade is embellished with split stone masonry, in keeping with the tradition of noble chapels attached to ancient





pp. 30-31
 Schizzo della facciata principale della Cappella di Sant'Ovidio con il sagrato e il volume a sbalzo della sagrestia, © Alvaro Siza Vieira arquitecto
 La Cappella di Sant'Ovidio vista dal basso con la scalinata che conduce al sagrato, foto © Fernando Guerra | FG+SG
 p. 33
 Vista della Cappella di Sant'Ovidio dall'accesso, foto © Fernando Guerra | FG+SG
 Schizzi di studio per la posizione della Cappella di Sant'Ovidio all'interno della tenuta, © Alvaro Siza Vieira arquitecto
 pp. 34-35
 Interni della Cappella di Sant'Ovidio, foto © Fernando Guerra | FG+SG
 Dettaglio delle panche con la collocazione delle statue lignee
 foto © Fernando Guerra | FG+SG
 p. 39
 Vista della stereometria della cappella a Miljana e del sagrato, foto © Damir Fabijanić
 pp. 40-41
 Interni della cappella a Miljana, foto © Damir Fabijanić
 La croce lignea posata sul pavimento, foto © Damir Fabijanić
 Schizzi di studio della cappella e dei particolari interni, © Alvaro Siza Vieira arquitecto

tradizione per una cappella gentilizia presso un’antica dimora, di cui vengono dettagliati minuziosamente, negli elaborati esecutivi, lo spessore dei ricorsi e le misure delle diverse pezzature, e dove è ritagliata la disadorna porta di ingresso, appena messa in risalto da un architrave in pietra lavorata munito di una minuscola apertura ogivale.

Come spesso accade nelle opere di Siza, ad un esterno dove la ricerca progettuale sembra tendere ad un linguaggio essenziale e purificato corrisponde invece un interno denso di contenuti e di elementi simbolici, dotato di una straordinaria complessità atmosferica, dovuta alla sapienza figurativa degli intagli di luce che marcano la semplicità dell’aula di preghiera.

Lo spazio interno della cappella, per tutta l’altezza di circa 6 metri, è qualificato dalla scabra materialità del calcestruzzo a vista, appena scavato dai segni delle casseforme, accostato alle calde tonalità del legno degli arredi e alla sottile spartitura del pavimento in pietra e stuoia.

Nel suo ultimo visionario e imponderabile romanzo *Canto del buio e della luce*, Antonio Moresco fa intervenire, tra una moltitudine di personaggi, il pittore contemporaneo Nicola Samorì che, interrogato sull’estremo confine tra la luce e il buio nelle raffigurazioni pittoriche, spiega:

Caravaggio gettava la luce – in forma di bianco di piombo – sul buio. Che poi non era un vero buio ma un guado bruno/rossiccio, quel mezzo tono che per secoli ha fatto da cuscinetto fra la luce e il buio nella pittura, proprio a partire da artisti come Caravaggio. Prima invece era il buio a farsi largo nelle luminose imprimiture di tele e tavole, e quella che percepiamo come luce era un po’ il bianco della carta, era il chiarore ‘a risparmio’, da qui il senso di sottile impalpabile luminosità [...] di Beato Angelico. In Caravaggio la luce comincia a diventare un fenomeno tattile, una pista per ciechi, tanto che in Ribera, suo illustre seguace spagnolo di stanza a Napoli, la luce dei corpi è sempre in rilievo e potresti sentirla con le dita. C’è un passaggio da una sorta di spiritualità della luce a una materialità della stessa. Prima si rabbiuava un tutto luce, poi si cominciò a illuminare una stanza buia⁴.

Una simile densa materialità della luce sembra spandersi all’interno della cappella disegnata da Siza: solo una scarna apertura semicircolare, posta in alto, a 3,5 metri da terra, perfora il fondale dell’altare, costituito da un muro piatto e privo di abside come a Santa Maria a Canaveses, divenendo un’incisione di luce mistica e trascendente, che segna contemporaneamente il tradizionale asse basilicale. Più in basso, ad altezza umana, la mensa dell’altare e l’intera aula sono invece pervase dall’alta croce di luce che taglia la parete laterale sinistra, filtrata da una lastra di alabastro posata a filo dell’intonaco esterno. La luce che promana dalla croce, diafana e variegata nei toni dell’oro, rende così più corpose le ombre dei pochi arredi –l’altare, una mensola, due sedie con inginocchiatoio, anch’essi su disegno di Siza– e delle antiche statue lignee, poste ad altezza di seduta a presidiare le lunghe panche laterali. Complice l’esecuzione di una lieve incurvatura della parete interna in cemento, la stessa sagoma luminosa dell’apertura a forma di croce, vista in prospettiva da chi accede all’interno, appare mobile e incerta, contrapposta al netto taglio scuro dell’accesso alla sagrestia sul lato a fronte.

Una singolare coincidenza tra opposti sembra unire Siza a Caravaggio proprio nell’atto di ‘gettare la luce sul buio’: con questo gesto Caravaggio arriva ad infrangere l’ordine della raffigurazione pittorica rispetto ai limiti perimetrali della tela e ad assumere la sola luce come unico avvertimento della realtà e della forma; Siza invece, attraverso il meditato disegno

residences. The thickness of the stonework and the dimensions of the various pieces are precisely detailed in the executive drawings. At the centre, there is an unadorned entrance door, barely highlighted by a carved stone lintel, which incorporates a small ogival opening.

As is often the case in Siza’s work, an exterior aesthetic characterised by a plain and rarefied language is counterbalanced by an interior abounding in meaning and symbolism. The space for prayer, apparently simple, is in fact pervaded by an extraordinary atmospheric complexity, created by the skilful articulation of light. The interior space of the chapel, which is approximately six metres in height, is characterised by the rough texture of the exposed concrete, lightly marked by the traces of the formwork. This austere background interacts with the warm wood tones of the furnishings and the subtle rhythm of the floor, which is composed of both stone and matting.

In his latest visionary and imponderable novel, *Canto del buio e della luce*, Antonio Moresco introduces, among numerous characters, the contemporary painter Nicola Samorì who, when questioned about the ultimate boundary between light and darkness in pictorial depictions, explains:

Caravaggio projected light – in the form of lead white – into darkness. A darkness that, in reality, was never absolute, but a reddish-brown ford, that half-tone which, starting precisely with Caravaggio himself, served as a buffer between light and darkness in painting for centuries. Prior to that, it was darkness which infiltrated the luminous priming of canvases and panels, and what we perceived as light was actually the white of the background left intact – a “sparing” glow that resulted, for example, in that subtle, impalpable luminosity [...] which we find in Fra Angelico. With Caravaggio, light starts to become an almost tactile phenomenon, like a trace for the blind, to such an extent that in Ribera, his illustrious Spanish disciple, who was active in Naples, the light is always embossed and can be felt with the fingers. Thus a decisive shift takes place from a sort of spirituality of light to its materiality. First a world of light was obscured, then a dark room began to be illuminated⁴.

A similar dense material quality of light seems to spread throughout the interior of the chapel designed by Siza. A single, meagre semicircular opening, placed at a height of 3.5 metres above the ground pierces the altar – which consists of a flat wall without an apse, as in the church of Santa Maria in Canaveses – becoming a luminous, mystical and transcendent incision, that also marks the traditional basilical axis. Further down, at eye level, the altar table and the rest of the hall are permeated by the light from the high cross that cuts through the left side wall, which is filtered by an alabaster slab placed in line with the outer layer of plaster. The light that emanates from the cross, diaphanous and in a variety of golden hues, adds substance to the shadows cast by the sparse furnishings – the altar, a shelf, two chairs with kneelers, also designed by Siza – and by the ancient wooden statues placed alongside the lateral benches. Thanks to the slight curvature of the inner concrete wall, the luminous silhouette of the cross-shaped opening, as seen in perspective by those entering the hall, appears mutable and undefined. This is contrasted by the sharp, dark cut of the entrance to the sacristy, which is located on the opposite side.

A curious coincidence of opposites seems to link Siza and Caravaggio in the act of “throwing light onto darkness”. For Caravaggio, this act signifies breaking the order of pictorial representation, thus going beyond the limits of the canvas. In this way, light becomes the only revealing sign of both reality and form. Siza, on the other hand, achieves a similar result through the

delle bucature, ottiene l’effetto di fratturare⁵ lo spazio interno in variegati eventi luminosi «come presenza del contingente, come allusione continua a quella mutevolezza che dà luogo alla successione temporale»⁶, nello sforzo, sempre dichiarato dall’autore, di catturare nella sua architettura l’istante.

«[...] Gli istanti, e i millimetri, e le ombre delle piccole cose, ancora più umili delle cose stesse», nel senso del farsi e dissolversi delle cose nel tempo, sono alcune delle parole di Ferdinando Pessoa, spesso accostato alla figura dell’architetto portoghese, che Moneo cita per circostanziare la particolare attitudine evocatrice del progetto di architettura in Siza, il fatto che «l’architettura nelle sue mani, si trasforma in qualcosa di prossimo alla poesia»⁷.

Attraverso la particolare atmosfera materica di luce ed ombre apparecchiata nella cappella di Santo Ovidio è possibile leggerne, per genealogia, la vicinanza con le antiche architetture manieriste e barocche di Porto e del Portogallo settentrionale. Scrive Siza, straordinario osservatore, nel tratteggiare la geografia d’affezione della propria città:

Attraverso il ponte. Dal fiume si alza una fitta nebbia. La città diventa un velo grigio, come in un acquerello di António Cruz. La Torre dos Clérigos si staglia contro la penombra quasi illuminata del cielo, polvere d’oro. E i Grilos. E la forma quadrata dell’amato palazzo di Nasoni, bianco, come un buco al contrario, o forse il cubo del Teatro São João⁸.

La città di Porto, dal granito «a volte, d’oro antico, altre volte, bluastro»⁹ secondo le parole di Eugénio de Andrade, sembra rispecchiarsi nell’architettura della piccola cappella, nella luce intarsiata d’alabastro, mobile e quasi barocca, e nelle sfumature pastose delle geometrie di cemento, dove «c’è sempre del blu / nell’esitazione del grigio»¹⁰.

Una decina di anni più tardi, nel 2008, viene commissionato a Siza il progetto di una nuova cappella privata da costruirsi nella tenuta del castello di Miljana, nella regione montuosa dello Zagorje croato, a nord di Zagabria, terra di bellezze naturali solcata da medievali vie di pellegrinaggio.

Nell’immaginare la cappella alla sommità di un pendio erboso, a ridosso di un folto bosco e affacciata sul paesaggio da una posizione predominante, Siza saggia nei primi schizzi la figura archetipa di una casa dal tetto a falde circondata da un recinto sacro che, nei progressivi affinamenti del progetto, tramuta in un blocco parallelepipedo stereometrico e introverso, quasi ascetico nel suo integrale rivestimento in pietra calcarea bianca. La versione finale, dove il primitivo recinto si è trasformato in un piccolo sagrato slittato su di un lato, sembra percorrere la stessa ricerca della cappella a Lousada: anche qui tornano la perentorietà astratta di un volume puro, il sagrato modellato come un basamento da cui sorge l’architettura, il trattamento uniforme interno della cappella in cemento a vista, l’esiguità delle buca- ture, ma con esiti figurativi sorprendentemente diversi.

Lo spostamento del portale di ingresso sul lato lungo della costruzione, per alloggiare la sagrestia ed altri ambienti di servizio, è l’occasione per Siza di introdurre, all’interno della cappella, alcuni essenziali elementi plastici in cemento che mettono in tensione lo spazio altrimenti governato dalle geometria classica del rapporto aureo.

Annota ancora Siza: «Come nella musica, nell’architettura o nel cinema esiste la stessa relazione armonia-contrappunto. Eredità del barocco italiano»¹¹.

Per non interrompere la continuità dello spazio dell’assemblea, infatti, il portale è schermato da scultorei setti, sapien-

precise design of the openings, which fracture⁵ the interior space into multiple luminous events “as the presence of the contingent, as a continuous allusion to that shifting quality that gives rise to temporal succession”⁶, in the attempt, always openly avowed by the author, of capturing the moment in his architecture.

“[...] The instants, and the millimetres, and the shadows of small things, even more humble than the things themselves”, wrote Fernando Pessoa, evoking the flowing and dissolving of things in time. Words that Rafael Moneo recalls to underline the singular evocative capacity of Siza’s architecture, often compared to the Portuguese poet. “In his hands”, Moneo observes, “architecture is transformed into something close to poetry”⁷.

The particular atmosphere of light and shadow that pervades the chapel of Saint Ovid reveals, by genealogical affinity, a deep connection with the ancient Mannerist and Baroque architecture of Porto and the rest of northern Portugal. Siza, who is an exceptional observer, thus describes the beloved geography of his own city:

I cross the bridge. A thick fog rises from the river. The city becomes a grey veil, as in a watercolour by António Cruz. The Torre dos Clérigos stands out against the glowing semi-darkness of the sky, like gold dust. Then the Grilos. And the square shape of Nasoni’s beloved palace, white, like a hole in reverse, or perhaps the cube of the Teatro São João⁸.

The city of Porto, whose granite is, in the words of Eugénio de Andrade, “at times like ancient gold, at others, bluish”⁹, seems to be reflected in the architecture of the small chapel. This can be perceived in the alabaster-inlaid light, shifting and almost baroque, as well as in the dense tones of the concrete shapes, where “there is always blue / in the hesitation of grey”¹⁰.

Approximately a decade later, in 2008, Siza was commissioned with the project for another private chapel to be built in the castle of Miljana, in the mountainous region of Croatian Zagorje, just north of Zagreb, a land of natural beauty traversed by Mediaeval pilgrimage routes.

In conceiving the chapel at the top of a grassy slope, at the edge of a dense wood and in a dominant position over the landscape, Siza sketches in the first few drawings the archetypal figure of a house with a pitched roof, surrounded by a sacred enclosure. As the project developed, this image was transformed into a stereometric and introverted parallelepiped block, clad entirely in white limestone, almost ascetic in its simplicity. The final version, in which the primitive enclosure has been transformed into a small churchyard, displaced laterally from the main structure, recalls Siza’s research carried out for the chapel in Lousada: once again we recognise the rigorous abstraction of a pure volume, with the churchyard conceived as a base from which the architecture rises, the material uniformity of exposed concrete in the interior surfaces, and the slimness of the openings, yet with surprisingly different figurative outcomes.

The displacement of the gateway to the long side of the construction, so as to accommodate the sacristy and other service areas, gives Siza the opportunity to introduce some simple concrete elements into the chapel, which create a sense of tension in a space otherwise governed by the classical geometry of the golden ratio. As Siza points out: “As in music, the same harmony-counterpoint relationship exists in architecture and cinema. It is a legacy from the Italian Baroque”¹¹.

To preserve the continuity of the congregation space, the doorway is shielded by skilfully arranged partitions that prevent light from entering directly into the architecture. These partitions extend to

temente composti, che impediscono alla luce di penetrare direttamente l'architettura e si prolungano in una lunga seduta sospesa ad enfatizzare la profondità dell'aula. L'intera cappella risulta così avvolta nell'ombra che è rotta solamente da una feritoia orizzontale ritagliata a filo pavimento, esattamente dietro la sagoma dell'altare, in maniera da posizionare la mensa in controluce. La grande croce lignea semplicemente posata sul pavimento come a Santa Maria a Canavesas, il tabernacolo per l'eucarestia, il leggio e gli altri scarni arredi che popolano la cappella, tutti su disegno di Siza, sono animati dalla sola luce riflessa, ugualmente diffusa, a trascendere l'intero spazio insieme umano e divino.

Una luce aurorale, che sembra germinare dal suolo, proprio come fioriscono dalla terra, lungo le strade della regione di Zagorje, i molteplici crocifissi lignei piantati al suolo a segnare gli antichi percorsi della cristianità. Sembra quasi precipitare nel progetto, in un estremo esercizio di concisione, un sentore di terra croata, l'essenziale sostanza della realtà del luogo, in un'invenzione improvvisa dove è possibile riscoprire, con le parole di Siza «la magica stranezza, la singolarità delle cose evidenti»¹².

form a long hovering bench that accentuates the depth of the hall. The whole chapel is bathed in an enveloping shadow, interrupted only by a horizontal slit which opens at the ground level, just behind the altar, so that the chancel table is backlit. The large wooden cross, simply placed on the floor, as in the church of Santa Maria in Canaveses, together with the tabernacle, the lectern and other essential furnishings designed by Siza, is illuminated solely by an evenly diffused, reflected light. A light that transcends space, merging the realms of the human and the divine.

An auroral light that seems to spring from the earth itself, like the many wooden crucifixes that sprout from the ground along the trails of the region of Zagorje region, marking the ancient paths of Christianity. In this exceptional exercise in conciseness, a trace of the Croatian land seems to emerge within the project: the raw, tangible essence of the place. A spontaneous invention where it is possible to rediscover, in the words of Siza himself, "the magical strangeness, the singularity of evident things"¹².

Translation by Luis Gatt

¹ A. D'Onofrio, *Álvaro Siza Conversazione*, in A. D'Onofrio (a cura di), *Alvaro Siza: Sacro*, MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Roma 2016, catalogo della mostra, 9 novembre 2016 - 26 marzo 2017, p. 26.

² Á. Siza, *O Tempo desenha a Arquitectura*, in Á. Siza, *02 Textos*, Parceria A. M. Pereira, Lisboa 2018, p. 21. Nel testo originale Siza utilizza il termine «relâmpago», lett. «lampo, fulmine».

³ Á. Siza, *Projectar*, in Á. Siza, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto 2009, p. 317.

⁴ A. Moresco, *Canto del buio e della luce*, Feltrinelli, Milano 2024, pp. 22-23.

⁵ Sul tema della "fratturazione" dello spazio in buio e luce si veda il saggio di L. Moretti, *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, in «Spazio» n. 5 luglio agosto 1951, pp. 1-8.

⁶ R. Moneo, *Álvaro Siza*, in R. Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano 2005, p. 170.

⁷ M., p. 168. Le parole di Pessoa sono tratte da F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 251.

⁸ Á. Siza, *Porto*, in Á. Siza, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto 2009, p. 203.

⁹ E. de Andrade, *Daqui houve nome Portugal*, Editorial Inova, Porto 1968, p. 16.

¹⁰ Á. Siza, *Hesitação do cinzento*, in Á. Siza, *03 Textos*, Parceria A. M. Pereira, Lisboa, 2019, p. 78.

¹¹ Á. Siza, *Testo 068 28/02/2019*, in Á. Siza, *04 Textos*, Parceria A. M. Pereira, Lisboa, 2022, p. 76.

¹² Á. Siza, *Oito pontos*, in Á. Siza, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto 2009, p. 29.

¹ A. D'Orazio, "Álvaro Siza Conversazione", in A. D'Onofrio (ed.), *Alvaro Siza: Sacro*, MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Roma 2016, Catalogue of the exhibition, November 9, 2016 - March 26, 2017, p. 26.

² Á. Siza, "O Tempo desenha a Arquitectura", in Á. Siza, *02 Textos*, Parceria A. M. Pereira, Lisbon 2018, p. 21. In the original text, Siza uses the term "relâmpago", meaning "lightning".

³ Á. Siza, "Projectar", in Á. Siza, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto 2009, p. 317.

⁴ A. Moresco, *Canto del buio e della luce*, Feltrinelli, Milan 2024, pp. 22-23.

⁵ On the theme of the "fracturing" of space into darkness and light, see the essay by L. Moretti, "Discontinuità dello spazio in Caravaggio", in *Spazio* n. 5, July-August 1951, pp. 1-8.

⁶ R. Moneo, "Álvaro Siza", in R. Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milan 2005, p. 170.

⁷ *Ibid.*, p. 168. Pessoa's words are taken from F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 251.

⁸ Á. Siza, "Porto", in Á. Siza, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto 2009, p. 203.

⁹ E. de Andrade, *Daqui houve nome Portugal*, Editorial Inova, Porto 1968, p. 16.

¹⁰ Á. Siza, "Hesitação do cinzento", in Á. Siza, *03 Textos*, Parceria A. M. Pereira, Lisboa, 2019, p. 78.

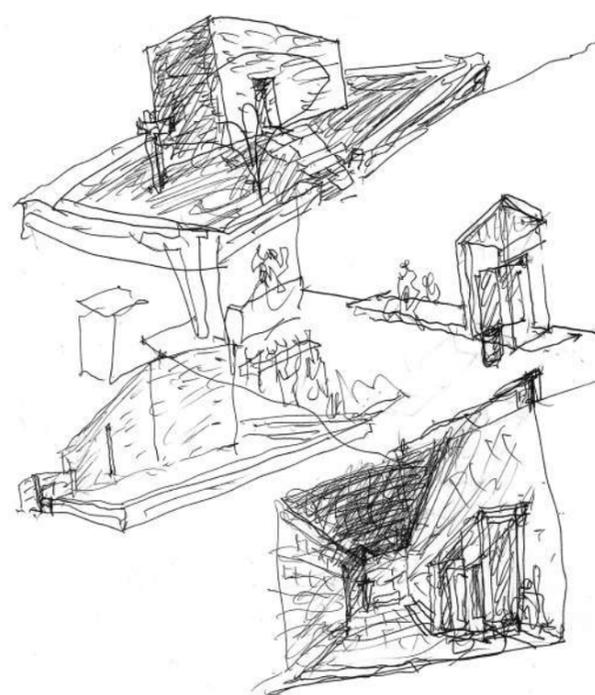
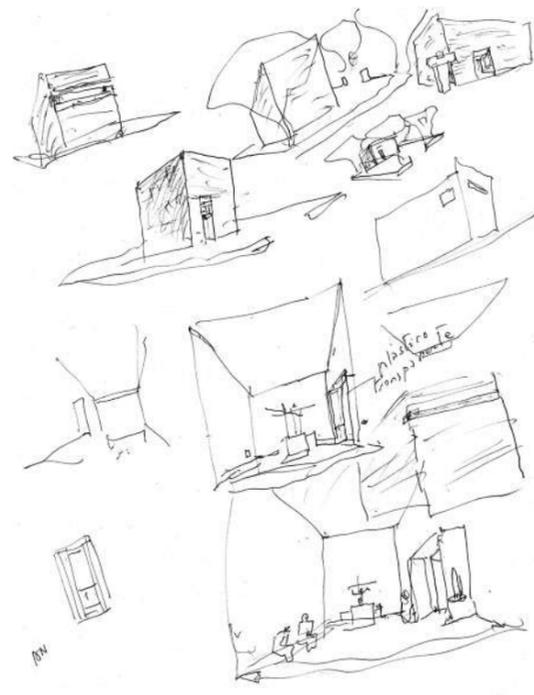
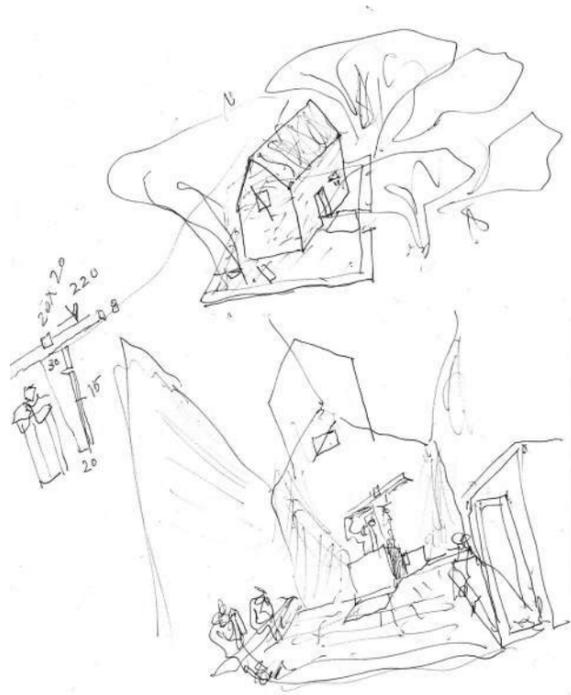
¹¹ Á. Siza, "Testo 068 28/02/2019", in Á. Siza, *04 Textos*, Parceria A. M. Pereira, Lisboa, 2022, p. 76.

¹² Á. Siza, "Oito pontos", in Á. Siza, *01 Textos*, Civilização Editora, Porto 2009, p. 29.

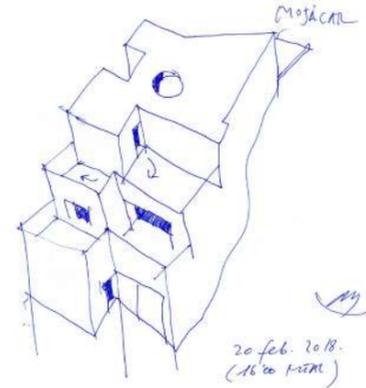


Cappella di Sant'Ovidio, Quinta de St. Ovidio, Lousada, Portogallo
 Progetto: Álvaro Siza Vieira
 Disegni: © Álvaro Siza Vieira arquitecto
 Fotografie: Fernando Guerra | FG+SG
 Cronologia: 1989-2001

Cappella, Mijana, Croazia
 Progetto: Álvaro Siza Vieira
 Disegni: © Álvaro Siza Vieira arquitecto
 Costruzione: KAMGRAD Ltd.
 Cronologia: 2008-2021
 Fotografie: Damir Fabijanić



Alberto Campo Baeza considers light to be one of the foundations of architecture, alongside constructive or conceptual elements. For the Spanish architect, light and gravity, in particular, are the two opposing forces within which the act of composition unfolds. The house built in Mojácar, Andalusia, is a remarkable example of consistency between theory and practice, in which space is literally sculpted as a result of a well-pondered section design.



Alberto Campo Baeza

Casa a Mojácar, Almería, Spagna
House at Mojácar, Almería, Spain

Francesca Mugnai

Al tema della luce, Alberto Campo Baeza ha dedicato, com'è noto, limpide e profonde riflessioni che sono ormai parte essenziale della dotazione culturale dell'architetto contemporaneo. Senza toccare questioni di natura tecnica, demandate all'esempio concreto delle sue opere, Campo Baeza tratta l'argomento da una prospettiva prettamente filosofica che pone la luce tra le ragioni fondanti dell'architettura al pari delle ragioni costruttive o concettuali. In particolare luce e gravità sono, per l'architetto spagnolo, i termini opposti tra i quali si dispiega l'atto compositivo: entrambi principi cosmici «inevitabili» dal cui reciproco e ponderato rapporto nasce l'unico vero spazio: lo spazio poetico.

Se la lotta per dominare la gravità continua a essere un dialogo da cui nasce la costruzione materiale dell'architettura, è con l'aggiunta della ricerca della luce, e con il relativo confronto, che tale dialogo raggiunge i livelli più sublimi. Si scopre allora, proprio per coincidenza, la verità essenziale, ossia che solo la luce e la luce sola può veramente superare e vincere la gravità. Di conseguenza, quando l'architetto riesce a intrappolare la luce del sole, che così penetra nello spazio formato da strutture più o meno massicce, che devono essere radicate al suolo per trasmettere la forza primigenia della gravità, è proprio quella luce a rompere l'incantesimo, facendo fluttuare, levitare e volare lo spazio¹.

Per Campo Baeza lo spazio poetico è in grado di «volare» non per leggerezza fisica, ma grazie al preciso equilibrio di spirito e materia che lo informa. Da tale prospettiva, l'uso sa-

As is widely known, Alberto Campo Baeza has reflected with clarity and depth on the theme of light, providing insights which have now become an essential part of the cultural repertoire of the contemporary architect. Without addressing questions of a technical nature, which he leaves to the concrete example of his works, Campo Baeza deals with the subject from a purely philosophical perspective, placing light among the foundations of architecture, alongside constructive or conceptual elements. For the Spanish architect, light and gravity are opposing forces that define the act of composition: both are “inevitable” cosmic principles, and it is through their reciprocal and pondered relationship that the only true space emerges - the poetic space.

If the struggle to master gravity continues to be a dialogue, from which the material construction of architecture is born, it is with the addition of the search for light, and the corresponding discourse, that this dialogue reaches the most sublime levels. It is then that one discovers the essential truth that only light and light alone can truly overcome and conquer gravity. So, when the architect manages to trap sunlight, thus penetrating the space formed by structures of greater or lesser mass which need to be rooted to the ground to transmit the primitive strength of gravity, it is that very light that breaks the spell, making the space float, levitate and soar¹.

For Campo Baeza, the poetic space is capable of “soaring”, not as a result of material lightness, but because of the perfect balance between spirit and matter that conforms it. From that perspective, the skilful use of light serves as a discriminant:



piante della luce è un discrimine: «*architectura sine luce nulla architectura est*»² – recita il suo celebre motto – e soprattutto riconduce la disciplina nell’ambito dell’antica *Techne*, che non contempla separazione di tecnica e arte. I suoi scritti, nella costante ricerca dei fondamenti attraverso l’esplorazione dei molteplici ambiti del sapere e l’esplicitazione dei principi³ in forma sistematica, poggiano saldi sulla tradizione trattatistica della cultura mediterranea. Proprio il tema della luce, che da sempre attiene alla sfera simbolico-narrativa dello spazio, compare infatti in alcuni trattati quattro-seicenteschi orientati a recuperare soluzioni di illuminazione dagli esempi superstiti del mondo classico, senza tuttavia trascurare le fondamentali ‘speculazioni’ della scolastica medievale⁴. Nell’*Idea della architettura universale*, Vincenzo Scamozzi elenca, ad esempio, differenti tipi di luce originati tutti dall’unico «lume naturale», che «per vari accidenti [...] può esser alterato non poco: [...] luce amplissimo, o celeste; lume vivo perpendicolare; lume vivo orizzontale; lume terminato; lume di lume» e «lume minimo», ovvero «lume riflesso» o «refratto»⁵. Un simile approccio classificatorio è presente negli scritti di Campo Baeza quando distingue tra «luce solida» e «luce traslucida» o ancora «luce solida su spazio traslucido»⁶, per esprimere le qualità costruttive del più prezioso dei materiali. Si tratta di un’assonanza con ogni probabilità spontanea ma non casuale, che testimonia l’impegno dell’architetto e accademico spagnolo nel trasmettere e vivificare l’immensa eredità culturale premoderna, quale fonte imprescindibile del sapere e del ‘pensare’.

La casa realizzata nel 2022 a Mojácar, in Andalusia, è un saggio di coerenza fra teoria e prassi, al pari peraltro di tutta l’opera costruita di Alberto Campo Baeza. L’edificio è incastonato nel denso tessuto bianco del paese che avvolge interamente la collina un tempo detta Mons Sacrum, dalla cui sommità la vista spazia verso le coste algerine e le ultime propaggini della Sierra Cabrera. Guardando alla struttura urbana del borgo e all’esempio di Roberto Puig che per questo luogo progettò negli anni sessanta un insediamento a gradoni rivolto verso il mare⁷, la casa di Mojácar si sviluppa su quattro piani, tre dei quali digradanti, occupando un lotto di circa 10x15 m delimitato sui lati nord e sud da altre case e sui lati est e ovest da due strade poste a quote diverse. Ulteriore motivo di complessità geometrica è dato dallo sfalsamento dei volumi terrazzati lungo l’asse est-ovest, utile anche ad assecondare la curva della strada inferiore. Il già potente effetto plastico derivante dalla reiterazione del terrazzamento risulta poi accentuato dal candore dell’intonaco. Questa soluzione insediativa si traduce in un’articolata disposizione degli ambienti interni che, tenendo conto della disponibilità di luce e delle visuali libere, prevede gli spazi di servizio – tra cui il garage – al piano terra, le camere al primo piano, cucina e soggiorno al secondo, le zone di studio al terzo. Il cuore della casa è rappresentato dagli ultimi due livelli, dove il soggiorno, parzialmente a doppia altezza, forma una sorta di ‘patio’ coperto sul quale si affacciano gli ambienti del piano superiore. Lo spazio è letteralmente scolpito da uno studiato disegno in sezione che richiama precedenti esperienze di Campo Baeza – si pensi, ad esempio, alla Domus Aurea a Monterrey – e conferma l’ascendenza loosiana di una tale ricerca⁸. Ma rispetto al Raumplan di Adolf Loos, dove l’articolazione tridimensionale è pensata in funzione di un percorso lungo il quale si mostrano via via prospettive diverse sui vari ambienti, qui lo spazio è soprattutto dimora di luce e teatro della sua mutevolezza. Così, in quella luminosa cavità che è il patio-soggiorno, la luce penetra da più fonti poste a differenti

“*architectura sine luce nulla architectura est*”² – is his well-known motto – and in particular brings back the discipline to the field of the ancient *Techne*, which did not contemplate a separation between technique and art. His writings, which reflected a constant research into fundamentals through the exploration of multiple fields of knowledge and the elucidation of principles³ in a systematic form, are firmly rooted in the Mediterranean tradition of the theoretical literature. It is precisely the theme of light, that has always been a part of the symbolic-narrative sphere of space, which appears in a series of 15th- and 17th-century treatises. These works sought to salvage lighting solutions from surviving examples from the classical world, while still considering the fundamental “speculations” of Mediaeval scholasticism⁴. In his *Idea della architettura universale*, Vincenzo Scamozzi, for example, offers a list of various types of light, all of which originate from a single “natural light”, which “for several reasons [...] can be significantly altered: [...] ample, or celestial light; perpendicular live light; horizontal live light; terminated light; light of light”, as well as “minimal light”, also known as “reflex light”, or “refracted light”⁵. A similar classificatory approach can be found in Campo Baeza’s writings, where he makes a distinction between “solid light” and “translucent light”, or even “solid light on translucent space”⁶, to convey the constructive qualities of the most valuable materials. This concordance is in all likelihood both spontaneous and purposeful, reflecting the Spanish architect and scholar’s commitment to transmitting and revitalising the vast pre-modern cultural heritage as an essential source of knowledge and thought. The house built in 2022 in Mojácar, Andalusia, is a remarkable example of consistency between theory and practice, as is, for that matter, all of Alberto Campo Baeza’s work. The house is situated within the dense white fabric of the town, which entirely covers the hill once known as Mons Sacrum. From its summit, the view extends towards the Algerian coast and the distant foothills of the Sierra Cabrera. Bearing in mind the urban structure of the town and drawing inspiration from Roberto Puig’s example, who in the 1960s designed a terraced complex facing the sea in this location⁷, the house in Mojácar develops over four levels, three of which are stepped. It occupies a plot of approximately 10x15 meters, bordered to the north and south by other houses, and to the east and west by two streets situated at different elevations. An additional reason for its geometric complexity is the staggered arrangement of the terraced volumes along the east-west axis, which also serves the purpose of following the curve of the road at its lower elevation. The already striking visual impact created by the repetition of the terracing is enhanced by the sheer whiteness of the plaster. This spatial layout leads to a well-structured distribution of interior areas which, taking into consideration the availability of light and unobstructed views, locates the service spaces – including the garage – on the ground floor, the bedrooms on the first floor, the kitchen and living room on the second, and the study areas on the third. The core of the house consists of the last two levels, where the living room, with its partial double-height, creates a sort of covered “courtyard” overlook by the rooms on the upper floor. The space is literally sculpted using a well-pondered section design which recalls previous works by Campo Baeza – consider, for example, the Domus Aurea in Monterrey – and confirms the influence of Adolf Loos⁸. However, in contrast to Loos’s *Raumplan*, where three-dimensional articulation is designed as a path that gradually unveils different perspectives of the rooms, here space serves primarily as an abode of light and the stage for its ever-changing nature. In the luminous cavity of the courtyard-living room, light penetrates from several sources placed at different elevations and each with a specific quality, whether they are openings onto the exterior or

quote e ognuna con specifica qualità, a seconda che si tratti di aperture rivolte verso l’esterno o comunicanti con altri ambienti illuminati a loro volta. Dunque, nello svolgersi del quotidiano rito solare, l’aula domestica a questo consacrata viene ora trafitta da lame di «luce solida», ora rischiarata da morbidi bagliori di luce indiretta, ricreando un simbolico microcosmo che riproduce i fenomeni del cielo o, per citare Lucrezio, replica in terra «l’eterno agitarsi dei primi principi delle cose nel vuoto immenso»⁹.

Non secondario è il colore bianco delle pareti che concorre all’immagine eterea di questo spazio nell’aiutare la luce a sconfiggere la gravità. Ma il bianco non è tanto uno strumento di astrazione, quanto uno strumento ‘pittorico’: «una base firme y segura, eficaz, para resolver problemas de Luz: para atraparla, para reflejarla, para hacerla incidir, para hacerla resbalar»¹⁰. Potrà sembrare scontato rintracciare nella tradizione mediterranea l’origine della componente luministica propria della casa di Mojácar, ma seguendo il filo sottile e ramificato delle ricorrenze spontanee, troviamo un uso altrettanto consapevole della luce domestica sulla sponda algerina del Mare Nostrum e precisamente nell’abitazione dei Cabili che, come racconta Pierre Bourdieu, è un microcosmo fondato su contrasti e omologie, nel quale il dosaggio simbolico della luce definisce gli spazi della casa e il loro significato¹¹.

Se il Mediterraneo rappresenta l’orizzonte culturale al quale guarda la casa di Mojácar, esso è anche l’orizzonte fisico che domina la vista dai terrazzi ed entra nelle inquadrature delle finestre come semplice linea astratta, corroborando l’esattezza geometrica dell’intera composizione. Diversi schizzi della sezione illustrano bene il valore di questo sguardo insistito al mare attraverso inquadrature selezionate che rendono gli ambienti luoghi di contemplazione. Funzione contemplativa hanno certamente gli studioli dell’ultimo piano, concepiti come intimi recessi affacciati sul paesaggio e su quella candida ‘meridiana’ che è lo spazio a doppia altezza nel cuore della casa. Vitruvio chiama *lumen* l’ampiezza della porta nel tempio, che è fonte di luce per il sacellum e soglia del divino. Da architetto e intellettuale in ascolto degli Antichi, Alberto Campo Baeza intaglia *lumina* nel corpo dell’architettura per farne misura e strumento di intensità poetica.

connecting to other illuminated spaces. Thus, during the course of the daily solar ritual, the domestic space devoted to it is at different moments pierced by beams of “solid light”, or by the soft glow of indirect light. This creates a symbolic microcosm that mimics the phenomena of the sky or, to quote Lucretius, replicates on earth, “The eternal turmoil of the primal principles of things in the immense void” (*Primordia rerum quale sit in magno iactari semper inani*)⁹. Equally important is the white colour of the walls, which adds to the ethereal quality of the space, helping light to overcome gravity. The colour white, however, is not so much a tool for abstraction, but rather a “pictorial” device: “una base firme y segura, eficaz, para resolver problemas de Luz: para atraparla, para reflejarla, para hacerla incidir, para hacerla resbalar”¹⁰. It may seem self-evident to trace the origin of the light component in the house at Mojácar to the Mediterranean tradition, however, by following the subtle and ramified thread of spontaneous recurrences, we also find an equally deliberate use of domestic light on the Algerian shores of the Mare Nostrum. Specifically, in the homes of the Kabyle people which, as described by Pierre Bourdieu, are microcosms founded on contrasts and analogies, the measured radiation of light plays a symbolic role in defining the spaces of the house and their meaning¹¹.

If the Mediterranean represents the cultural horizon that inspires the house at Mojácar, it is also the physical horizon that dominates the view from the terraces, entering the frames of windows like a simple abstract line, thus enhancing the geometric precision of the entire composition. Several section sketches perfectly illustrate the value of this unrelenting gaze directed at the sea through selected framings, which turn the spaces into places for contemplation. The small studios on the top floor, conceived as intimate havens overlooking the landscape and the white “meridian” – the double-height space at the core of the house – certainly have a contemplative function.

Vitruvius defines *lumen* as the breadth of the doorway to the temple, which serves both as a source of light for the *sacellum* and as the threshold to the divine. As both an architect and an intellectual who is attentive to the wisdom of the Ancients, Alberto Campo Baeza carves *lumina* onto the body of the architecture, turning it into a measure and an instrument of poetic intensity.

Translation by Luis Gatt

¹ A. Campo Baeza, *Luce. Architectura sine luce nulla architectura est*, in M. Zambelli (ed.), *Otto meditazioni di architettura*, FUP, Florence 2024, p. 215. English version in <https://www.campobaeza.com/wp-content/uploads/1992/01/1992-Architectura-sine-luce-nulla-architectura-est.pdf> (28.11.2024)

² *Ibid.*, pp. 215-233.

³ Please refer to the book: A. Campo Baeza, *Principia architectonica*, Christian Marinotti Edizioni, Milan 2018, published in Spain by Mairea Libros, Madrid 2012.

⁴ See S. Bettini, “Ricerche sulla luce in architettura: Vitruvio e Alberti”, in *Annali di architettura - Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura ‘Andrea Palladio’*, vol. 22, 2010, pp. 21-44.

⁵ V. Scamozzi, *Idea dell’architettura universale*, Giorgio Valentino, Venezia 1615, disponibile sul sito Internet Archive <<https://archive.org/details/Ideadellaarchit00scam/mode/2up>> (29.11.2024). Per approfondimenti si veda C. Davis, *Vincenzo Scamozzi architetto della luce*, in F. Barbieri, G. Beltramini (a cura di), *Vincenzo Scamozzi, 1548-1616*, Marsilio Editori, Venezia 2003, pp. 33-45.

⁶ A. Campo Baeza, *Principia Architectonica*, cit., pp. 31-39.

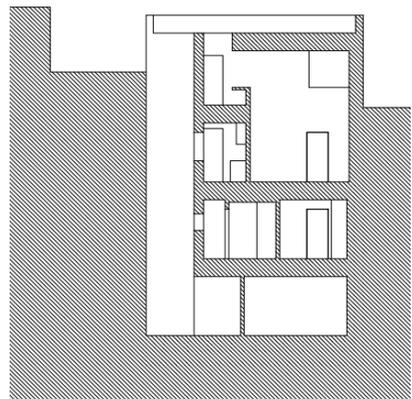
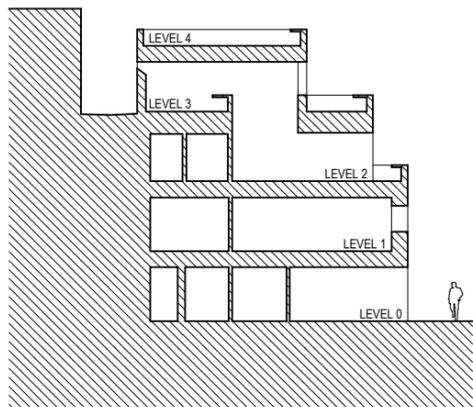
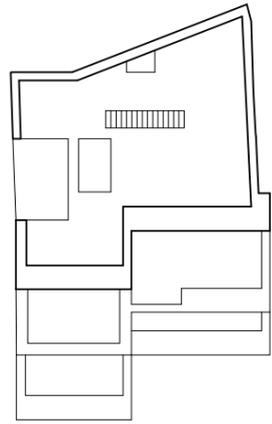
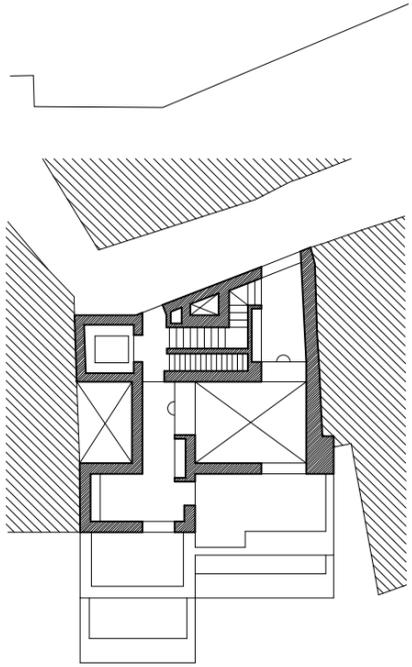
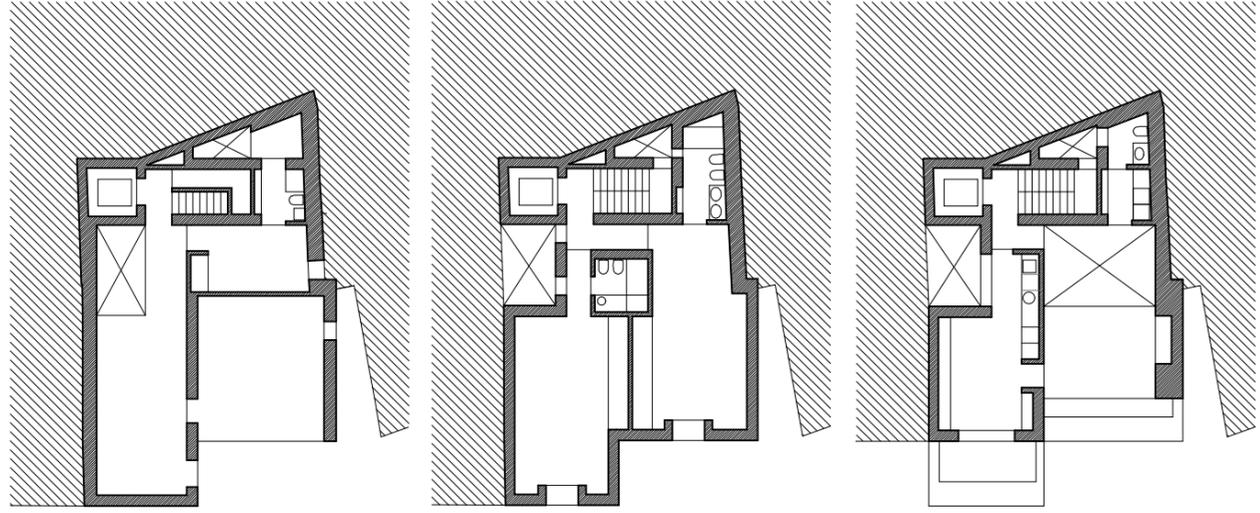
⁷ Si veda la relazione tecnica pubblicata sul sito <<https://www.campobaeza.com/2022-mojacar/>> (28.11.2024). L’albergo di Puig è pubblicato in Red., *Hotel de turismo en Mojácar*, in «Arquitectura», n. 131, 1969, pp. 40-46.

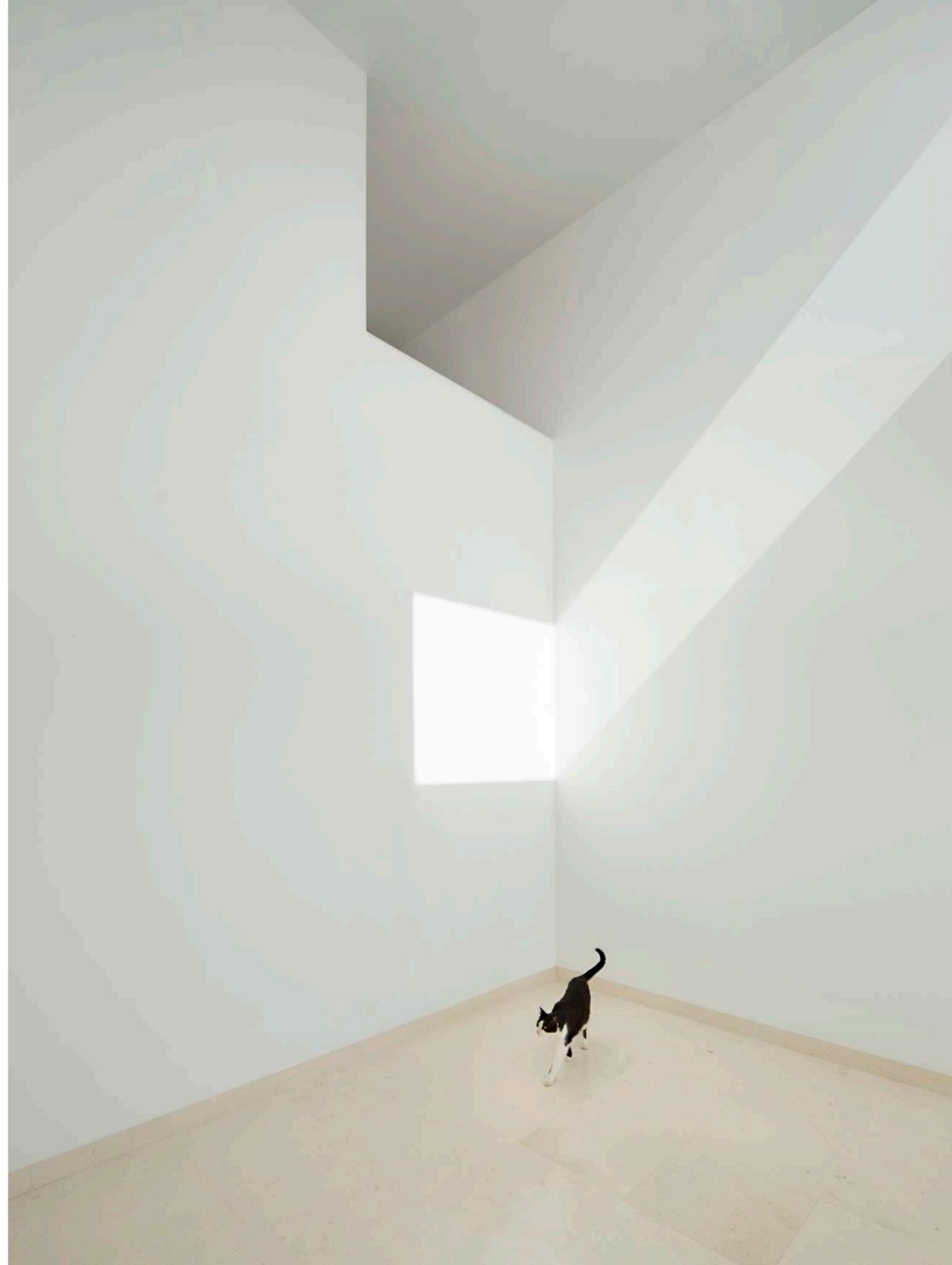
⁸ La lezione di Loos riaffiora sia nel modo di concepire lo spazio interno, sia nell’impianto a gradoni: si vedano i progetti per un’unità di abitazione a Vienna (1923), per un complesso di venti ville in Costa Azzurra (1923) e per una casa a tre terrazzi (1924), a loro volta ispirati alla tradizione mediterranea.

⁹ T. Lucrezio Caro, *De rerum natura*, II, (121-122), UTET/De Agostini, Novara, 2013. Trad. italiana di A. Fellin.

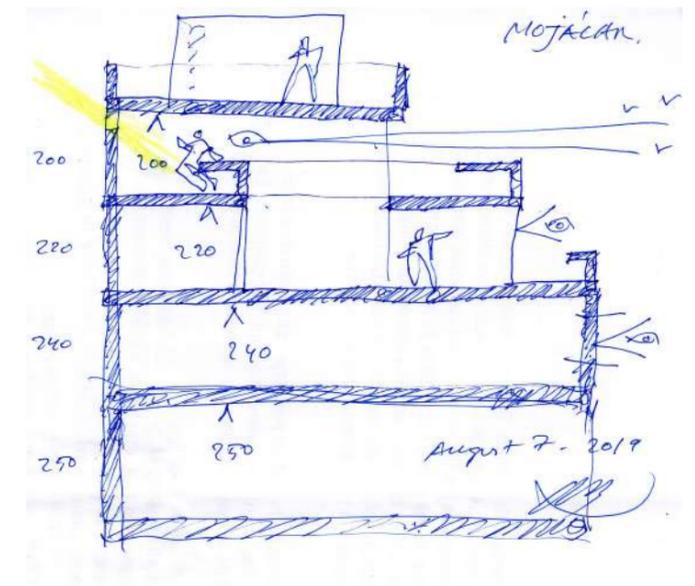
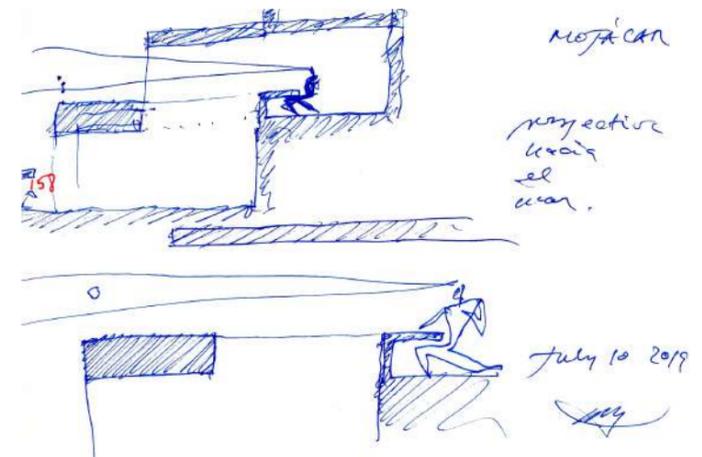
¹⁰ A. Campo Baeza, *La idea construida. La arquitectura a la luz de las palabras*, Biblioteca Nueva, Madrid 2006, p. 31.

¹¹ Si veda P. Bourdieu, *Per una teoria della pratica. Tre studi di etnologia cabila*, Raffaello Cortina, Milano 2003. Lo studio è ripreso da M. Aymard, *Spazi*, in F. Braudel, *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*, Bompiani, Milano 2023 (1987), pp. 143-145.





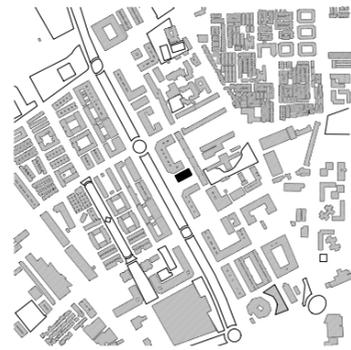




Progetto: Alberto Campo Baeza con Modesto Sánchez Morales
 Collaboratori: Alejandro Cervilla García, Ignacio Aguirre López,
 Tommaso Campiotti, Alfonso Guajardo-Fajardo Cruz, María Pérez de
 Camino Díez, Sara Fernández de Trucios, Joan Suñé, David Vera García
 Strutture: Andrés Rubio Morán
 Ingegneria: Francisco Armesto
 Computi: José Manuel Lobo Rull
 Impresa: Grupo Albaida (Manuela García, capo cantiere)
 Cronologia: 2018-2022
 Fotografie: Javier Callejas

pp. 42-43
 Schizzo assonometrico
 La casa nel contesto urbano
 pp. 46-47
 Pianta e sezioni
 Foto zenitale
 pp. 48-49
 Viste dello spazio a doppia altezza penetrato dalla luce
 pp. 50-51
 La relazione spaziale e luministica fra il secondo e il terzo piano
 pp. 52-53
 Vista da uno degli studioli e schizzi della sezione

The true essence of this sacred space devised by Elisa Valero Ramos undoubtedly lies in the contemplation of the journey that the light, a changing and intangible material, undertakes within the worship hall, rhythmically marking the passage of time throughout the day. A space illuminated by nuanced coloured lines, and a light that emanates from above, a shifting light, a light that connects heaven and earth, bringing together the sacred and the profane.



Elisa Valero Ramos

Parrocchia dello Spirito Santo, Granada, Spagna

Parish church of the Holy Ghost in Granada, Spain

Giulio Basili

In un suo saggio Elisa Valero paragona il mestiere dell'architetto a quello del tagliatore di diamanti sostenendo, con questa 'teoria', come l'opera di modellazione della parte pura di un diamante, ottenuta dando forma alla pietra grezza attraverso il taglio, sia simile all'attività dell'architetto che, affrontando la complessità della realtà, cerca di dare forma allo spazio e di ottenere attraverso questo processo di razionalizzazione una preziosa e vera essenzialità, tutto il contrario di certe architetture spettacolari che ingannano con la loro autoreferenzialità e indifferenza al contesto e alla necessità.

L'architettura è necessaria come l'acqua, mentre i diamanti non lo sono: la ragion d'essere di un diamante è la bellezza e in architettura questa non è fine a se stessa, ma è la conseguenza di un buon agire, dell'aver risolto con precisione il problema affrontato. Ci sono però alcune architetture, alcuni spazi, che, senza smettere di essere funzionalmente essenziali, raggiungono una qualità che li rende particolarmente preziosi¹.

Nel lavoro della progettista spagnola riflessione teorica e attività progettuale convivono traducendosi nella volontà di ottenere uno spazio misurato e funzionale per l'uomo, definito da una approfondita ricerca sulle tecniche e i materiali della costruzione e sulla luce naturale che ha il compito di rendere il mondo fisico, in un certo senso, vivo. Ogni necessità ha bisogno di una luce differente che metta in relazione uomo e architettura, ogni latitudine ha la propria luce che da forma e consistenza allo spazio e i propri colori che ne arricchiscono le diversità.

In one of her essays, Elisa Valero compares the craft of the architect with that of the diamond cutter, affirming in this 'theory' of hers that the moulding of the purest part of a diamond, obtained by shaping the rough stone through a process of cutting, is similar to the activity of an architect who, addressing the complexity of reality, attempts to shape space and to achieve through this process of rationalisation a precious and true simplicity, quite the opposite of certain spectacular architectures that deceive with their self-referentiality and indifference to both context and necessity.

Architecture is as necessary as water, while diamonds are not: the *raison d'être* of a diamond is its beauty, and in architecture beauty is not an end in itself, but rather the consequence of sound action, of having solved the problems faced with precision. There are some architectures, however, some spaces which, without ceasing to be simple in functional terms, achieve a quality that renders them especially precious¹.

In the work of the Spanish architect, theoretical reflection and design activity come together, translating into the desire to achieve a measured and functional space for man, characterised by in-depth research into construction techniques and materials, as well as into the use of natural light, which in turn has the task, in a certain sense, of bringing the physical world alive. Every necessity requires a different light to relate man and architecture, every latitude has its own light that gives shape and texture to space and its own colours that add to the diversity.

An approach that is respectful of the place and of the available resources, ethically sober, a sort of 'diminutive'² which is nothing



Un atteggiamento rispettoso del luogo e delle risorse a disposizione, eticamente sobrio, una sorta di ‘diminutivo’² che altro non è che una propensione alla precisione intesa come esattezza nelle qualità e quantità spaziali e all’autenticità del fare architettura attraverso un processo di sintesi tra tradizione e innovazione, come ci ricorda Antoine de Saint-Exupéry nel suo più celebre romanzo: «sembra che la perfezione sia raggiunta non quando non c’è più niente da aggiungere, ma quando non c’è più nulla da togliere»³.

All’ombra della Sierra Nevada e delle straordinarie fortificazioni dell’Alhambra, la città di Granada ha accolto numerosi scrittori e poeti che ne hanno colto la natura aspra e introversa, accentuata dalla potente luce andalusa che definisce i contorni di un paesaggio costruito nei secoli da numerose culture e tra tutti Federico García Lorca ne fissa il carattere:

Granada sarà sempre più plastica che filosofica. Più lirica che drammatica. La sostanza piacevole della sua personalità si nasconde negli interni delle case e dei paesaggi. La sua voce è una voce che scende da un piccolo *mirador* o sale da una finestra oscura. Voce impersonale, acuta, piena di una ineffabile malinconia aristocratica [...] Comprendendo l’anima intima e raccolta della città anima di interno e piccolo giardino, si spiegano anche l’estetica dei nostri artisti più rappresentativi e i loro caratteristici procedimenti. Tutto ha dal di fuori una dolce aria domestica, ma chi penetra veramente questa intimità? Perciò, quando nel seicento un poeta granadino, don Pedro Soto de Rojas, di ritorno da Madrid, pieno di noia e delusioni, scrive sul frontespizio di un suo libro queste parole: ‘Paradiso chiuso per molti, giardini aperti per pochi’, dà, a mio modo di vedere, la più esatta definizione di Granada: Paradiso chiuso per molti⁴.

Lavorare a Granada, nella sua città, per la Valero significa riscoprire quelle tracce che, sovrapponendosi, rendono il tessuto urbano un organismo vivo in continua mutazione, dove architettura nuova ed antica instaurano un dialogo complesso per rispondere alle inquietudini e alle necessità dei suoi abitanti, non rinunciando ad una certa innovazione tecnica e ad una studiata ridefinizione tipologica che permette all’architetto di dare una risposta precisa per un luogo, un tempo e un problema⁵.

Un lotto rettangolare affacciato su una grande e larga via, circondato da alti edifici residenziali nel quartiere popolare di Almanjayar, nella periferia nord della città, è il luogo in cui sorge la Parrocchia dello Spirito Santo. Un progetto che ha impegnato la Valero per più di un decennio, da realizzarsi con scarsità di risorse economiche che ha spinto la progettista spagnola a una razionalizzazione delle scelte compositive e materiche tra cui la struttura metallica portante, basata su un modulo di 1,2 m, per ridurre al minimo tagli e giunti, formata da doppi pilastri perimetrali collegati tra loro a metà altezza da traversi che consentono l’utilizzo di profilati più esili a sostegno delle travi reticolari della copertura; o come l’utilizzo di elementi prefabbricati per il rivestimento esterno, caratterizzato da pannelli in cemento alveolare, montati in verticale a tutta altezza, che scandiscono il ritmo modulare e consentono una maggiore astrazione del volume architettonico.

Non è la prima volta che la progettista spagnola si misura con la costruzione di uno spazio sacro e quello che colpisce in questi progetti della Valero è l’essenzialità della composizione e l’equilibrio e la gerarchizzazione degli elementi che costituiscono il complesso, oltre che ad una precisa e riuscita adesione alle regole tipologiche.

All’esterno il volume della chiesa è caratterizzato dal disegno frammentato della copertura che riprende idealmente il profilo

other than a penchant for precision, understood as accuracy in terms of spatial quality and quantity, and as authenticity in the practice of architecture through a process that combines tradition and innovation, as Antoine de Saint-Exupéry reminds us in the most famous of his novels: “Perfection is achieved, not when there is nothing more to add, but when there is nothing left to take away”³. At the foot of the Sierra Nevada and the shadow of the extraordinary fortifications of the Alhambra, the city of Granada has been host to a great number of writers and poets who have grasped its rough and introverted nature, enhanced by the powerful Andalusian light that determines the contours of a landscape built over centuries by succeeding cultures. Among them, Federico García Lorca accurately describes the city’s character:

Granada will always be more figurative than philosophical. More lyrical than dramatic. The endearing substance of its personality is concealed in the interiors of its houses and landscapes. Its voice is a voice that descends from a small mirador or rises from a dark window. An impersonal, high-pitched voice, full of an ineffable aristocratic melancholy. [...] Understanding the intimate and demure soul of the city, the soul of the interior and of the small garden, also explains the aesthetics of many of our most representative artists and their distinctive procedures. Everything inevitably has a sweet domestic air about it, but who can truly penetrate this intimacy? That is why the 17th century poet from Granada, Don Pedro Soto de Rojas, upon his return from Madrid, full of sorrow and disillusionment, wrote on the title page of one of his books the following words: “Closed paradise for the many, open gardens for the few”, he gave, in my opinion, the most accurate definition of Granada: a closed paradise for the many⁴.

For Valero, working in Granada, her own city, means to rediscover those traces which, overlapping, turn the urban fabric into a living organism in a constant state of transformation, where new and old architecture enter into a complex dialogue in order to answer the concerns and needs of the inhabitants, never renouncing to a certain degree of technical innovation and to a carefully pondered typological redefinition that allows the architect to provide a precise answer to a place, a time and an issue⁵.

The Parish of the Holy Ghost (Parroquia del Espíritu Santo) stands in a rectangular plot of land overlooking a great and wide avenue, and surrounded by high residential buildings in the working-class district of Almanjayar, in the northern outskirts of the city. This was a project in which Valero was involved for over a decade. Limited economic resources led the Spanish architect to a rationalisation of design and material choices, including the load-bearing metallic structure, based on a 1.2 metre module aimed at reducing the number of cuts and joints, consisting of double perimeter pillars connected to each other at mid-height by cross-pieces that permit the use of thinner section bars to support the roof trusses. Another device is the use of prefabricated elements for the exterior cladding, such as full-height, vertically mounted honeycomb concrete slabs, mounted vertically at full height, which determine the modular rhythm, allowing for a greater abstraction of the architectural volume.

This is not the first time that the Spanish architect has tackled the construction of a sacred space, and what is striking in these projects by Valero is the simplicity of the composition and the balance and hierarchical organisation of the elements that make up the complex, as well as a rigorous and skilful adherence to typological rules.

On the exterior, the church is characterised by the fragmented design of its roof, which symbolically mirrors the outline of the seven peaks of Los Alamos ridge, and by the high belfry that seems to serve as an urban landmark in scale with the surrounding resi-

dei sette picchi montuosi dell’Alayos e dall’alto campanile che sembra funzionare come richiamo urbano in scala con le costruzioni residenziali dell’intorno. Il centro parrocchiale, composto dalla chiesa feriale, dalla sagrestia e da altri spazi dedicati alla comunità, è costruito in continuità con il corpo principale ma con un’altezza inferiore chiudendo la composizione come un’ideale abside.

All’interno l’aula è a sua volta uno spazio essenziale di forma rettangolare di 21x29 m e alto 12 m, dove il presbiterio è messo in evidenza attraverso un salto di quota di pochi gradini. L’ingresso, posto sulla piazza-sagrato avviene da un varco, di modeste dimensioni, scavato al centro della facciata principale, pensato come una soglia, sormontata dalla cantoria che si affaccia sul volume a doppia altezza dell’aula, e che segna il passaggio attraverso una compressione alla dilatazione dello spazio interno. Un secondo ingresso di dimensioni maggiori è posto sul lato vicino al campanile e consente lo svolgimento delle processioni pasquali e di altre cerimonie.

L’articolazione volumetrica della copertura permette alla luce naturale di entrare all’interno attraverso un vetro dicroico che la scompone in tanti rivoli colorati, che si riverberano per contrasto sui candidi setti verticali della navata, richiamando alla memoria le tessere colorate delle vetrate nelle antiche cattedrali. Le pareti interne si staccano dalle murature esterne e si piegano seguendo la geometria della copertura e segnando idealmente delle cappelle laterali intagliate da quattordici croci simboleggianti le stazioni della *via crucis*.

È la stessa Valero a sottolineare come nell’opera di Borromini la complessità delle trame e il ruolo della luce siano degli strumenti matematici di armonia e astrazione:

Borromini utilizza la minima quantità di materiale, plasmandolo attraverso la luce per dare forma a un’opera caratterizzata da una forte unità plastica. Si potrebbe dire che la singola parte perde la sua identità per essere integrata nell’insieme e allo stesso tempo si distingue per il suo rapporto con la luce e la raffinatezza dei dettagli. Il risultato non è quindi semplice, ma coerente, unitario e complesso allo stesso tempo. L’ornamento non è qualcosa di aggiunto, ma è il modo di modellare con la luce i limiti di uno spazio unico, particolare e sublime⁶.

È per questo che la vera essenza di questo spazio sacro, pensato da Elisa Valero Ramos, è sicuramente rappresentata dalla contemplazione del viaggio che la luce, materiale mutevole ed impalpabile, compie all’interno dell’aula destinata al culto, scandendo il tempo del giorno; uno spazio acceso da sfumate linee colorate, una luce che proviene dall’alto, una luce in movimento, una luce che unisce terra e cielo, sacro e profano.

dential buildings. The parish centre, which includes the weekday chapel, the sacristy, and other spaces for the use of the community, is connected to the main body of the church, yet is lower in height, thus completing the composition as a sort of ideal apse. The interior of the hall is an austere rectangular space measuring 21 by 29 metres and 12 metres in height, while the presbytery is highlighted by a short flight of steps. The entrance, located on the church courtyard, is through a small gap carved out of the main facade and devised as a threshold, while above it the choir loft overlooks the double-height volume of the hall, which marks the passage through a compression to the expanded interior space. A second, larger entrance is located on the side nearest the belfry and allows the performance of Easter processions and other ceremonies. The spatial articulation of the roof allows the flow of natural light to the interior of the church through a dichroic glass, which splits light into many coloured streams that reverberate in contrast against the white vertical walls of the nave, evoking the colourful stained glass panels of ancient cathedral windows. The interior walls detach from the exterior ones and fold, following the shape of the roof, ideally marking lateral chapels which bear 14 carved crosses that represent the Stations of the Cross.

Valero herself underlines how in Borromini’s work the complexity of textures and the role of light are mathematical instruments of harmony and abstraction:

Borromini uses the minimum amount of material, moulding it through light to shape a work characterised by a strong plastic unity. It could be said that the single part loses its identity as it is integrated into the whole and at the same time is distinguished by way of its relationship with light and the sophistication of the details. The result is thus not simple, but rather coherent, uniform and complex at the same time. Ornamentation is not something that has been added, but the way in which the limits of a unique, special and sublime space are moulded with light⁶.

This is why the true essence of this sacred space devised by Elisa Valero Ramos undoubtedly lies in the contemplation of the journey that the light, a changing and intangible material, undertakes within the worship hall, rhythmically marking the passage of time throughout the day. A space illuminated by nuanced coloured lines, and a light that emanates from above, a shifting light, a light that connects heaven and earth, bringing together the sacred and the profane.

Translation by Luis Gatt

^[1] E. V. Ramos, *La teoria del diamante e il progetto di architettura*, LettaraVentidue Edizioni, Siracusa 2021, pp. 10-11.

^[2] Il concetto di ‘diminutivo’ è presente nella poetica dell’autore granadino Federico García Lorca per significare un linguaggio privo di eccessi, asciutto, molto popolare nei territori andalusi, carattere che, come scrive lo stesso autore, comprende l’anima intima e raccolta della città armonizzando sobriamente le architetture d’interni con le vivaci architetture della città.

^[3] A. De Saint-Exupéry, *Terra degli uomini*, Edizioni San Paolo, 2019, p. 52.

^[4] F. G. Lorca, *Granata Paradiso chiuso per molti*, in: C. Bo (a cura di), *Federico García Lorca. Impressioni e paesaggi*, Passigli Editore, Firenze 1993, pp. 82-83.

^[5] Sul rapporto tra Elisa Valero e la città di Granada sono emblematiche le parole che la stessa scrive in: E. V. Ramos, *Elogio della precisione*, in: «Casabella» n. 744, 2006, p. 34.

^[6] E. V. Ramos, Op. cit., p. 62.

^[1] E. V. Ramos, *La teoria del diamante e il progetto di architettura*, LettaraVentidue Edizioni, Siracuse 2021, pp. 10-11.

^[2] The concept of the ‘minute’ is present in the poetics of the poet from Granada Federico García Lorca, who uses a language that is free of excess, dry, very typical of Andalusia. A character that, as the author himself writes, encompasses the intimate and collected soul of the city, soberly harmonising the interior architecture with the vibrant exterior architecture of the city.

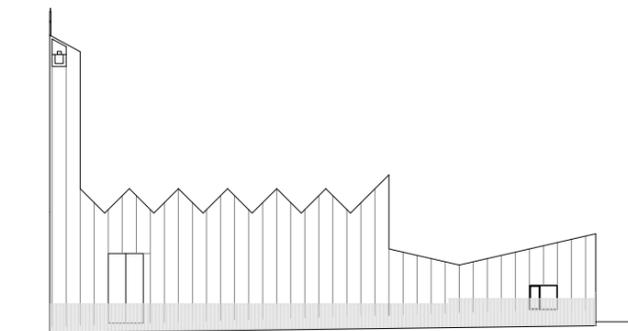
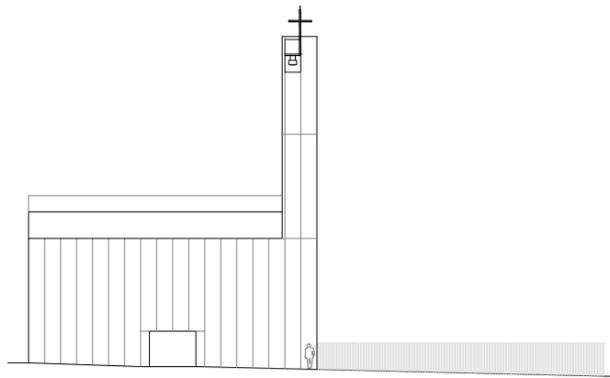
^[3] A. De Saint-Exupéry, *Terra degli uomini*, Edizioni San Paolo, Milan 2019, p. 52.

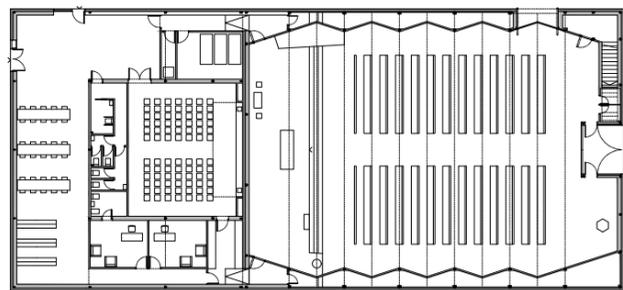
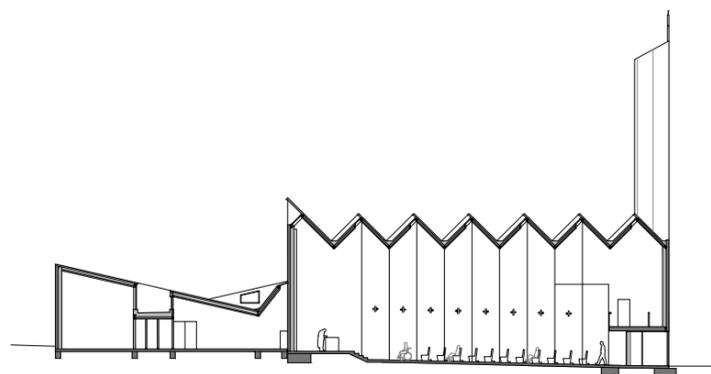
^[4] F. G. Lorca, *Granata Paradiso chiuso per molti*, in C. Bo (ed.) F. G. Lorca, *Impressioni e Paesaggi*, Passigli Editori, Florence 1993, pp. 82-83.

^[5] On the relationship between Elisa Valero and the city of Granada it is worth referring to her own significant words in: E. V. Ramos, “Elogio della precisione”, in Casabella n. 744, 2006, p. 34.

^[6] E. V. Ramos, Op. cit., p. 62.

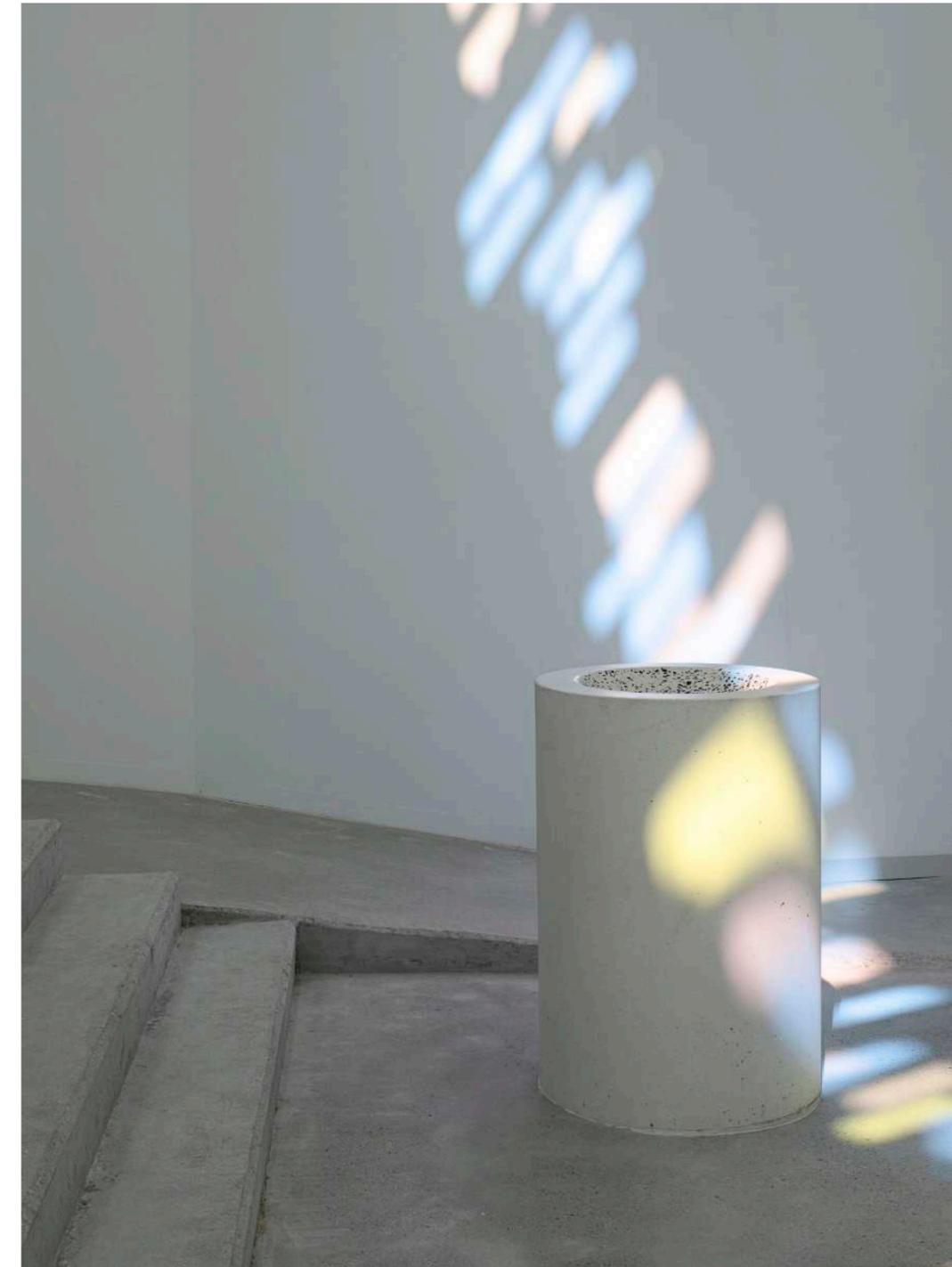
Progetto: Elisa Valero Ramos
Cliente: Parroquia del Espíritu Santo
Direzione dei lavori: Elisa Valero Ramos, Leonardo Tapiz Buzarra,
María López Olid, Francisco Torres Ramírez.
Progettista della luce: Ignacio Valero Ubierna
Impresa costruttrice: Construcciones Calderón S.L.
Calcestruzzo prefabbricato: Prefabricados Lecrín S.A.
Fotografie: Fernando Alda
Cronologia: 2022-2023





pp. 54-55
 Planimetria
 Esterno, ingresso laterale e campanile, foto © Fernando Alda
 pp. 58-59
 Prospetto frontale e laterale
 Fronte principale, foto © Fernando Alda
 pp. 60-61
 Interno, foto © Fernando Alda
 Sezione e pianta
 pp. 62-63
 Interno Aula, foto © Fernando Alda
 pp. 64-65
 Presbiterio, foto © Fernando Alda
 Scala di risalita verso l'esterno, foto © Fernando Alda





Seven years after the first draft of the project, Pablo Millán completed the restoration and enhancement of the Roman cistern of La Calderona in Porcuna, Jaén, in central-southern Spain. A large, empty crepidoma, anchored to the hillside, extends from the limits of the city centre to safeguard Roman archaeological remains, enclosing them within solid concrete walls. The truth of history is revealed in the spiral pathway of a large suspended ramp which, from the light that filters in from a new reception portico, leads toward the darkness of an ancient stone cistern.

Pablo Millán

Restauro e valorizzazione de La Calderona, Porcuna, Spagna
Restoration and enhancement of La Calderona, Porcuna, Spain

Mattia Gennari

A dispetto dell'attuale depopolamento che la investe, la piccola cittadina di Porcuna nella provincia di Jaén era un importante centro noto come Obulco del dominio romano nella regione dell'Andalusia, che continua però a dover dare ragione della sua fortuna ad importanti giacimenti rocciosi dai quali si estrae ancora oggi e a distanza di secoli la stessa *pedra dorada*. Nel tipico paesaggio dell'entroterra spagnolo centro-meridionale, caratterizzato da dolci colline punteggiate di olivi strette tra i parchi mediterranei a mezza montagna della Sierra Morena de l'Andujar a nord e le risalite meridionali verso la più alta Sierra Nevada, perfettamente a metà della strada provinciale che collega il predetto capoluogo con Cordoba, Porcuna domina le assolate vallate circostanti da un piccolo poggio. Rinvenuta in modo casuale nel corso del XX secolo durante la guerra civile spagnola, quando per mettersi al riparo dai bombardamenti la popolazione scendeva negli anfratti del sottosuolo, la cisterna della Calderona venne scambiata per un semplice serbatoio d'acqua al quale si ritenne collegato il sistema dei pozzi che avrebbe dovuto alimentare il quartiere di San Benito. In realtà, sparite le tracce in epoca moderna del complesso sia dalla geografia, sotto nove metri di terreno e recenti costruzioni, sia dalla memoria collettiva, la cisterna si ipotizza oggi fosse un deposito di acqua connesso al complesso pubblico del Municipium, probabilmente delle terme pubbliche. In età imperiale per sovvenire all'aumento di popolazione e la conseguente richiesta di espansione della città, la cisterna fu puntellata da robusti piloni allo scopo di sostenere il nuovo edificato che tutt'ora la sovrasta. Lungo la strada che segna il margine consolidato della cit-

Despite currently undergoing a depopulation process, the small town of Porcuna, in the province of Jaén, was an important Roman centre in the region of Andalusia, once known as Obulco. The town, however, continues to owe its fortune to the important rock deposits from which the same *pedra dorada* is still extracted today, as it has been for centuries. Porcuna is located in the typical landscape of the central-southern Spanish inland, characterised by rolling hills dotted with olive groves. It sits halfway along the provincial road that connects Jaén with Córdoba, overlooking the sunlit valleys from a small hill, nestled between the Andújar section of the Sierra Morena, to the north, and the southern ascents toward the Sierra Nevada. Discovered by chance during the Spanish Civil War when the local population would descend into the underground recesses to seek protection from bombardments, La Calderona cistern was originally mistaken for a simple water reservoir connected to the system of wells that served the neighbourhood of San Benito. Traces of the complex had disappeared in modern times, not only from geography, concealed as it was under nine metres of soil and recent constructions, but also from the collective memory, yet it is assumed today that the cistern was in fact a water deposit connected to the public complex of the Municipium, probably the public baths. During the imperial age, in order to accommodate the increase in population and the city's consequent need for expansion, the cistern was shored up with strong pillars to support the new building that still stands over it today. Along the road that marks the edge of the town on the western hillside, the structures designed by Pablo Millán to provide access to the Roman ruins rise from the earth,



tadina sul versante collinare occidentale, le volumetrie disegnate da Pablo Millán per consentire l'accesso ai ruderi romani avanzano dalla terra anticipando, fuori dal perimetro urbano, l'imposta del primo livello dell'edificato minore del borgo retrostante. Il dislivello tra questa trasposizione della misura sull'altro lato della strada e il fianco in discesa della collina è saldato da un grande basamento ancorato al suolo. Sopra questo alto crepidoma di grigio cemento liscio, che sui tre lati scoperti dalla terra non lascia adito a nessuna apertura di interferire con il proprio solido involucro scatolare, è appoggiato un colonnato bianco. Esso sospende sopra i resti archeologici una grande copertura piana quadrata del medesimo chiarissimo tono arretrandola rispetto al bordo dello stilobate, così da lasciare ad una lunga loggia conclusiva lo spazio e il privilegio di un generoso panorama sul paesaggio circostante. Il contatto con la viabilità esistente è risolto con uno slargo della strada, solo su questo fronte il peristilio perimetrale è interrotto dalle partiture sorde dei locali serventi che, disposti simmetricamente agli angoli, inquadrano centralmente il varco di accesso. Oltrepassato quest'ultimo, prima ancora che i reperti, è la luce, che dalla campagna permea all'interno filtrata dal portico, la prima protagonista dell'unica sala al piano terra. Mediante la piastra di copertura ed il solaio flottante sui reperti affioranti dal terreno, è inquadrato un tratto d'orizzonte andaluso. Benché figurabile nelle parti mancanti nascoste dai pieni della filigrana, preziosa e severa al contempo, che realizzano le colonne evocate in prismi quadrangolari, la completezza della veduta è poi affidata alla terrazza terminale affacciata sul lento pendio. Nell'esplorazione del volume coperto ma lasciato freddo, dove l'aria liberamente circola da fuori a dentro sotto la grande pergola, quanto è intuibile fuori è chiarito all'interno: un preciso ordine governa lo spazio. La struttura è impostata secondo le direttrici ortogonali che dispongono le colonne, il cui interesse è rivelatore del modulo a cui è sottoposta la composizione. Tale misura dimensionale nel rapporto di uno a sette l'apertura al centro della sala, nel piano di calpestio, di un grande occhio quadrato. Si tratta di un affaccio su un vuoto, di una lente rivolta verso il basso alle archeologie che secondo precedenti direzioni emergono, più e meno compiutamente, dalla terra: geometrie di storie sovrapposte, nella cui negazione di coincidenza è contenuta la verità dei propri tempi, nella cui rievocazione di significato e di spazi è affidata l'interpretazione di una contemporanea adesione a secolari sintagmi. Emblematicamente, nel cuore del progetto, tra le antiche murature consolidate, alcune colonne originali avvalorano la loro recente trasposizione al perimetro esterno. Avvolta a spirale lungo i piani verticali concentrici prima dell'incisione centrale del solaio, poi della scatola perimetrale, una lenta rampa sospesa si addentra tra alcuni ruderi superstiti dell'antica Obulco fino a condurre ai recessi della Calderona. Allora l'immagine estraniante e cristallina del colonnato opposta al più ordinario abitato di Porcuna, si necessita quale propileo di accesso ad una parte della città sotterranea romana. Eppure la paratatticità della composizione ottenuta per sovrapposizione di stereometrie opposte, alta e cieca la prima, bassa e diafana la seconda, costruisce anche nella sua totalità l'immagine unitaria di una teca e del suo necessario robusto sostegno che icasticamente custodisce e allude, senza svelare, ad un fortunato rinvenimento. I materiali e le finiture ribadiscono le intenzioni narrative degli elementi architettonici. La rampa metallica prima scende bianca nell'innesto con il piano del porticato del medesimo colore stagliandosi sospesa contro il muro cementizio di contro, nelle sue facce interne, trattato nero, poi scompare oscurandosi nel momento di contatto con i reperti lasciando-

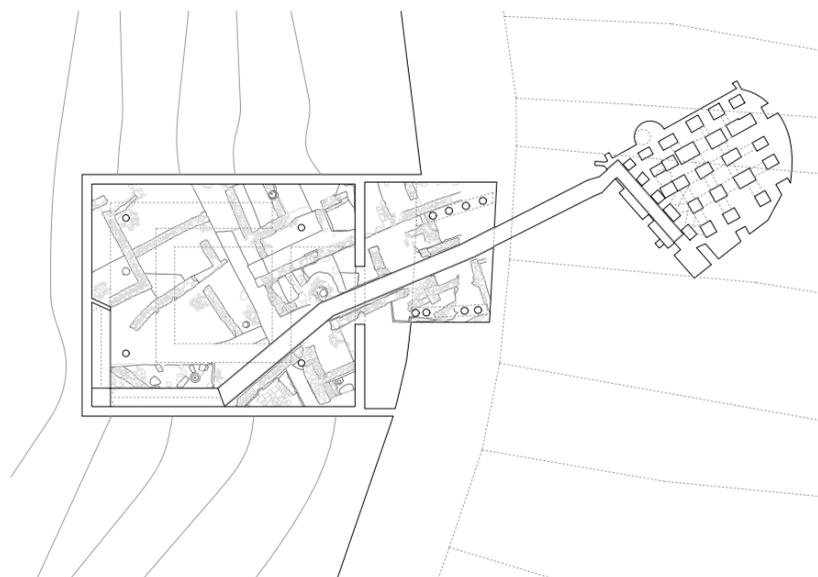
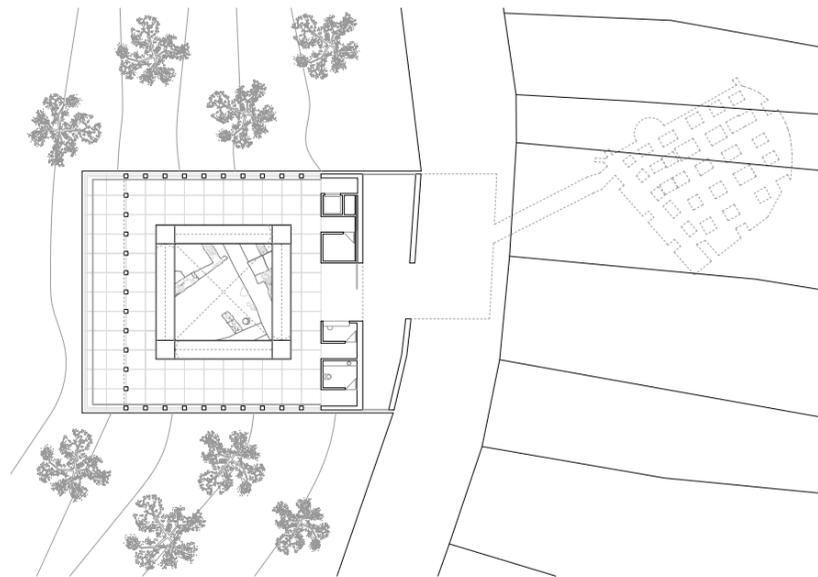
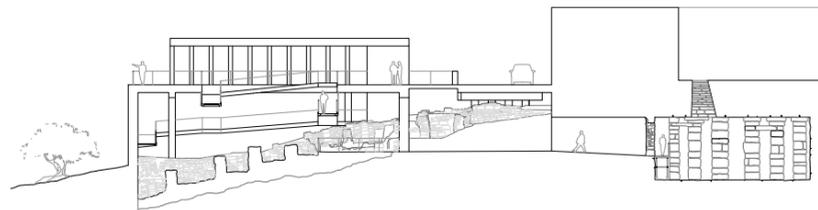
anticipating, outside the urban perimeter, the foundation of the first level of the smaller buildings of the village behind. The difference in elevation between the side along the road and the sloping side of the hill is solved by a large base anchored to the ground. Above this high smooth grey concrete crepidoma, which on the three sides above ground leaves no openings to interfere with its solid box-like envelope, stands a white colonnade that supports over the archaeological remains a large flat and square roof in the same light tone. The roof is set back from the edge of the stylobate, allowing for a long concluding loggia to enjoy the privilege of a wide view of the surrounding landscape. The connection with the existing road system is resolved with a widening of the road, and only on this front is the perimeter peristyle interrupted by the partitions of the service spaces that, arranged symmetrically at the corners, centrally frame the entrance. Having passed through the entrance, even before the remains are reached, the light from the countryside that filters through the portico becomes the primary feature of the only room on the ground floor. A section of the Andalusian horizon is thus framed by the roof plate above and the floor which floats over the finds emerging from the ground. Although it can be imagined in the missing parts concealed by the solid sections of the filigree, precious and austere at the same time, which form the columns evoked in quadrangular prisms, the fulness of the view is entrusted to the concluding terrace overlooking the gentle slope. In the exploration of the volume that is covered, yet left open, where the outside air circulates freely under the large pergola, what is intuitively visible outside is made clear inside: a precise order governs the space. The structure is laid out according to the orthogonal lines along which the columns are positioned, and whose interaxial spacing reveals the module on which the composition is based. This measure determines, in a one-to-seven ratio, the opening at the centre of the room on the floor level as a large square eye which overlooks into a void. A lens directed downward toward the archaeological remains that emerge, more or less completely, from the earth: geometries of overlapping histories, whose lack of connection contains the truth of their times, and in whose evocation of meaning and space is entrusted the interpretation of a contemporary adherence to age-old syntagmas. Most emblematically, in the heart of the project, amidst the old consolidated masonry, a few original columns bear witness to their recent relocation to the outer perimeter. Coiled in a spiral along the concentric vertical planes, first of the central incision of the floor, then of the perimeter box, a gradual, suspended ramp runs between some surviving remains of ancient Obulco, finally leading into the recesses of La Calderona. In this way, the haunting and crystalline image of the colonnade, which contrasts with the more ordinary settlement of Porcuna, becomes necessary as a sort of propylaeum to a part of the underground Roman city. Still, the paratactic composition obtained through the overlapping of opposing volumes – the first high and blind, the second low and diaphanous – also serves to construct the full and unified image of a display room and its necessarily sturdy support, which iconically safeguards and alludes to, without revealing, a fortunate discovery. The materials and finishings reiterate the narrative intentions of the architectural elements. The metal ramp is first white as it descends toward the junction with the floor of the portico, which is also white, and stands out suspended against the cement wall opposite, with its inner surfaces painted black. It then disappears, becoming dark as it reaches the level of the artefacts, thus allowing them to shine under the light that illuminates them from above. In these hidden underground recesses it is therefore the archaeological remains that illuminate the space, releasing in a golden glow, in the ochre tones of the stone, what

li splendere sotto la luce che li bagna dall'alto. In questi sotterranei reconditi è dunque l'archeologia ad illuminare l'ambiente rilasciando in un bagliore dorato, dei toni ocra della pietra, quanto riceve dalla grande apertura. La bicromia, dunque, che avvolge i ruderi di pietra, preziosi sulla fodera nera del fondale, ribadisce quanto già disegnato dall'architettura: un sotto ed un sopra, un prima ed un dopo, espositore ed oggetto esposto, un colpo di luce e l'oscurità nella quale questo rapidamente si dissolve. Una volta colmato il dislivello, il percorso di visita continua stavolta appoggiandosi alle giaciture delle murature romane fino a raggiungere una piccola sala antecedente alla cisterna della Calderona. L'affaccio poi su questo buio diaframma è, oltre che nel passato, un accesso nell'entroterra della collina, nella sua conformazione geologica manifestata dai possenti blocchi di *pedra dorada* che strutturano l'ambiente e dall'acqua che per qualche decina di centimetri ne invade il pavimento. Impilati gli uni sugli altri, i giganti elementi pietrosi conformano stretti cunicoli gradonati in sezione le cui scansioni corrispondono al succedersi dei tipici strati coi quali si manifestano sovente gli affioramenti rocciosi in queste colline. Il camminamento di accesso non può che esibire tutta la sua provvisorietà di fronte a quanto scavato nei secoli dall'uomo e custodito dalla terra all'indifferenza del tempo. È in questo spazio che l'intervento di Pablo Millán chiarisce il suo rapporto con la città ed il luogo, in quella sua vocazione estrattiva che ha determinato fortemente con la sua pietra i tratti più vernacolari che compaiono nel paesaggio di Porcuna e dei suoi dintorni. Ed è anche allora che il progetto conferma la sua maturità, nella mano ferma di aver anteposto una geometria pura ed esatta, per certi versi autonoma ed autoriferita, davanti ai confini misteriosi e sfuggenti di uno spazio che Millán permette di visitare solo nel tratto d'ingresso, rendendo impossibile definirne anche solo un contorno dagli stretti scorci consentiti dal percorso. Esso è esposto rivelandone solo una parte, lasciando in sospeso, sopra un'ultima terrazza affacciata sulla storia più antica della città, la possibilità esplorativa concessa invece al suo unico originario abitante: l'acqua. Lasciandola esperire solo con una certa vaghezza, affidando all'oscurità il compito di inghiottirne gli ultimi reconditi, la cisterna della Calderona più che apparire per la sua discendenza romana, alla quale in un certo senso sarebbe associabile una qualche forma di calcolabilità e prevedibilità, essa invece sembra svelata valorizzandone piuttosto la conformazione ancestrale e primitiva di caverna. La consapevolezza del progetto è proprio nella costruzione di una bilanciata dicotomia avendo per dato uno dei due opposti e radicalizzandone romanticamente l'estremo già presente: un chiasmo completato nell'aver anteposto al pieno della roccia e della terra, il vuoto abitato dalla luce e dall'aria, al buio di un drammatico indecifrabile naos, un luminoso e ordinato vestibolo, alla gravità delle pietre, la leggerezza di un solaio sospeso, alle improvvise asperità del sottosuolo, la misura di un modulo. Messaggera e guida nell'esplorazione di questa organizzata volubilità dello spazio è la luce, calibrata nella sua intensità a seconda degli episodi espositivi: dalla sconfinata veduta del panorama collinare della terrazza esterna, alle strette angolazioni concesse da un ballatoio sotterraneo su un passato occultato dai successivi sviluppi urbani. Non stupisce che la sensibilità di Millán si sia educata dentro la scuola di Alberto Campo Baeza, e in quest'ultimo intervento nel territorio che ne ha già conosciuto le abilità, ci mostri, in una puntuale gradualità, come è trattenuto nella penombra di un nuovo loggiato e poi spento nel buio di un'antica grotta romana, un raggio di sole in Andalusia.

light it receives from the large opening above. The two-tone colouring that envelops the stone ruins, exquisitely set against the black backdrop, reiterates what the architecture has already devised: a below and an above, a before and an after, a displaying device and an exhibited object, a flash of light and the darkness into which it quickly fades. Once the difference in height has been overcome, the visitor's itinerary continues, now following the alignment of the Roman walls, until it reaches a small room that precedes the cistern of La Calderona. This dark diaphragm not only offers a glimpse into the past, but also of the interior of the hill, revealed in its geological conformation with the massive blocks of *pedra dorada* which shape the space and the few dozen centimetres of water that cover the floor of the cistern. Piled on top of each other, these enormous stony elements form narrow, stepped tunnels whose divisions correspond to the succession of strata into which the rocky outcrops are typically distributed in these hills. In the presence of what has been excavated over the centuries by humans and preserved by the earth, indifferent to the passage of time, the visit's pathway cannot but reveal its temporary nature. It is in this space that Pablo Millán's intervention clarifies its relationship to the city and the place, with the strong mining vocation that has greatly characterised with its stone the most vernacular features present in the landscape of Porcuna and its surroundings. At this point, the project also reveals its maturity, demonstrating a pure and precise geometry that is, in some ways, autonomous and self-referential. This geometry stands before the enigmatic and elusive boundaries of a space that Millán permits visiting only as far as the entrance section. As a result, it becomes impossible to define even a basic outline, as only narrow glimpses of the space are visible from the pathway. Only a part of it is revealed, leaving suspended, above a last terrace overlooking the city's oldest history, the possibility of an exploration, which instead is granted to its only original dweller: water. The cistern of the Calderona is experienced with a sense of vagueness, as darkness consumes its deepest recesses. Rather than resembling a Roman structure, which might evoke a sense of calculability and predictability, it is revealed in a way that highlights its ancient, primitive, cave-like form. The project's insight lies in the construction of a balanced dichotomy, where one of the opposing elements is taken as a given and the existing qualities are romantically intensified. It forms a chiasmus by contrasting the solid mass of rock and earth with an emptiness filled by light and air, the darkness of an enigmatic, dramatic naos with a luminous, orderly vestibule, the weight of the stones with the lightness of a suspended floor, and the unexpected roughness of the subsoil with the precise measure of a module. Light acts as both messenger and guide in the exploration of this organised, yet dynamic space, its intensity carefully adjusted for each exhibition setting. It ranges from the vast view over the hilly panorama from the outdoor terrace to the limited glimpses that are possible from an underground gallery of a past concealed by later urban growth. It is no surprise that Millán's sensibility was shaped under the aegis of Alberto Campo Baeza. In this latest intervention within a territory already familiar with his expertise, he demonstrates, in a precise, yet gradual progression, how a ray of Andalusian sunlight is captured in the shade of a new loggia before fading into the darkness of an ancient Roman grotto.

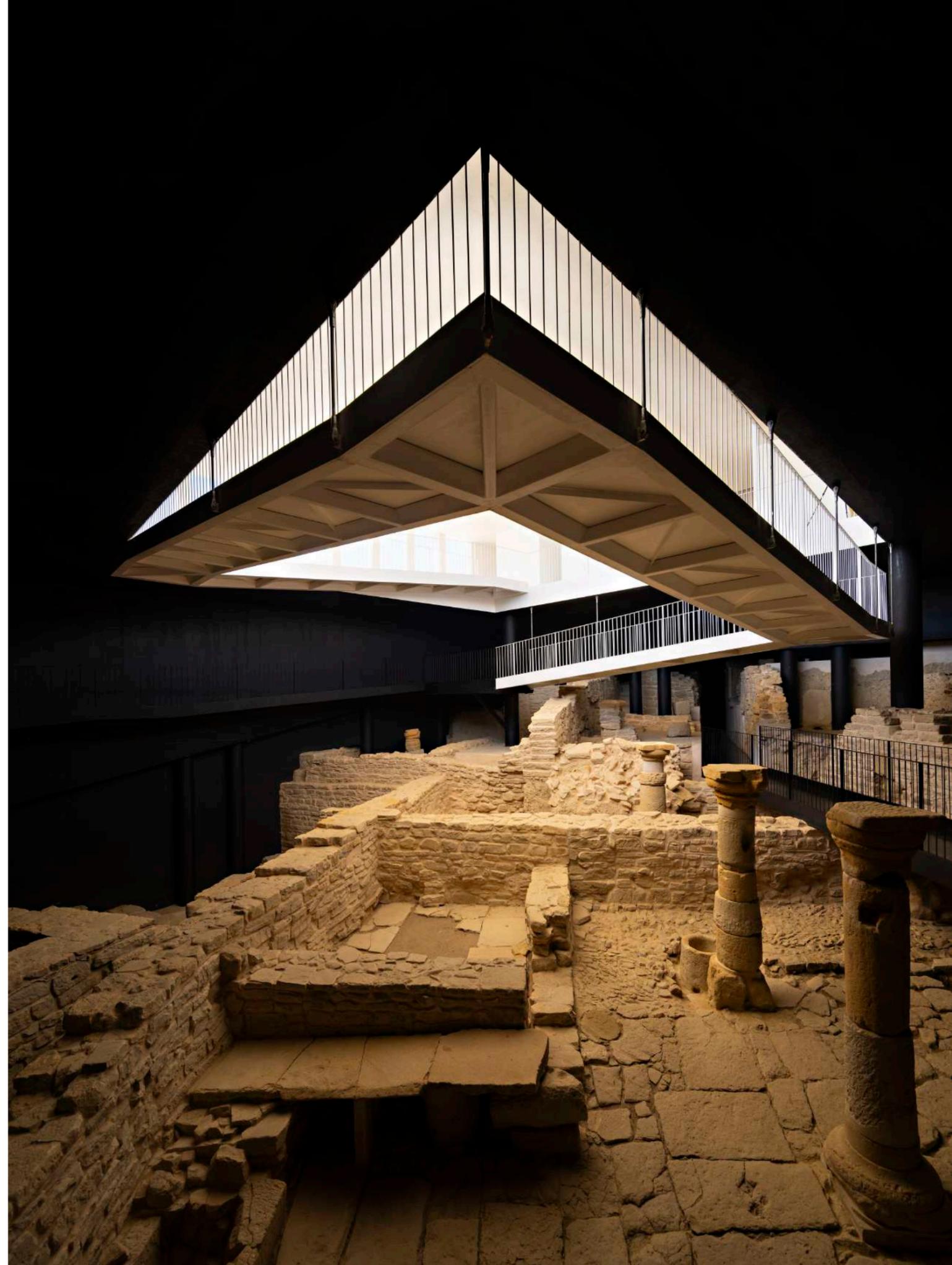
Translation by Luis Gatt





Progetto: Pablo Millán, arquitectos
 Committente: Comune di Porcuna
 Collaboratori: Cristian Castela González, David Vera García, Simona Belmondo, Inmaculada Cervera Montilla
 Architetti tecnici: Javier Serrano Terrones, José Miguel Fernández Cuadros
 Strutture: Salmer Técnicos
 Archeologia: ARQVIPO
 Rilievo architettonico: AMR Levantamientos
 Impresa edile: TRAGSA
 Illuminazione: iGuzzini
 Fotografie: Javier Callejas Sevilla
 Cronologia: 2017-2024

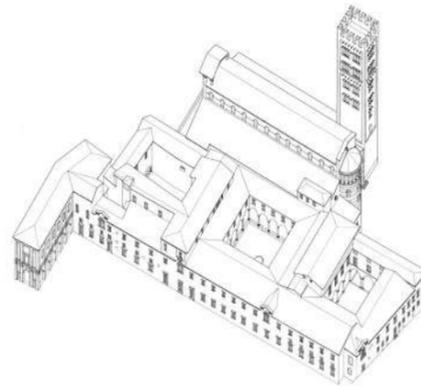
p. 67
 Interno dai ruderi romani, foto © Javier Callejas
 pp. 70-71
 Esterno dalla collina di Porcuna, foto © Javier Callejas
 pp. 72-73
 Sezione longitudinale, pianta del piano terra, pianta del piano interrato
 Interno dal piano interrato del moto a spirale della rampa, foto © Javier Callejas
 pp. 74-75
 Interno dal piano di accesso, foto © Javier Callejas
 pp. 76-77
 Interno della cisterna romana La Calderona, foto © Javier Callejas







Carmassi's project for the diocesan museum in the convent of San Frediano in Lucca is a sophisticated re-functionalisation intervention implemented through a limited number of interventions, which in their synthesis are capable of bringing to light the sense of the spaces of ancient architecture and translate it into the actuality of our time.



Carmassi Studio di Architettura

Restauro del convento di San Frediano a Lucca
Restoration of the Convent of San Frediano in Lucca

Chiara De Felice

Tutto il lavoro dello Studio Carmassi sembra trovare la sua poetica nell'idea del riportare alla luce; ogni occasione riporta inevitabilmente al tema della 'scopertura': una pratica fondata sull'esplorazione della storia di un luogo e sulla manipolazione dei materiali in questo depositati; un processo da cui affiorano elementi scoperti e riscoperti che esita in un'esperienza costruttiva empirica. Ma il 'riscoprire' di Carmassi, non indugia sul valore evocativo della rovina ed è evidente come il mero richiamo del frammento sia sentito come fine a se stesso; diversamente, l'urgenza appare quella di restituire un'identità a ciascuna delle parti che compongono l'intero; questo complesso processo di rilievo e identificazione approda ad una ricomposizione quasi anastatica del passato che tuttavia si riconnette al presente per mezzo dell'inserimento sistematico di nuove parti che fungono da congiunzione, rammendi invisibili realizzati con l'eleganza di un ricamo eseguito secondo un disegno che non nasconde la propria attualità. L'attitudine alla 'scopertura' è corroborata dalla sperimentata pratica del restauro; il progetto in questo modo moltiplica i suoi profili e più che un restituzione di un passato cristallizzato, si manifesta come un procedimento complesso il cui fine è la ricostruzione di una cronaca, i cui momenti si spiegano attraverso la progressiva rivelazione delle sovrapposizioni incorse nel tempo, delle trasformazioni degli usi e dei modi di appropriarsi dello spazio, che infine si chiariscono in una ricomposizione che supera la preta esposizione delle parti. Così tutte le opere guidate dal maestro toscano, stabiliscono con la preesistenza lo stesso rapporto che guidava i nuovi interventi nella città antica, ovvero la consapevolezza di interve-

All of Studio Carmassi's work seems to find its poetic expression in the idea of "bringing to light"; indeed, every intervention inevitably returns to the theme of "uncovering": a practice based on the exploration of the history of a place and on the treatment of the materials which have been deposited there; a process from which both discovered and rediscovered elements emerge, ultimately resulting in an empirical building experience. Carmassi's "rediscovery" does not linger on the evocative value of the ruin, and it is clear that the mere reference to the fragment is considered as an end in itself. Quite to the contrary, the main priority of the intervention consists in restoring an identity to each of the parts that make up the whole. This complex process of detection and identification leads to an almost anastatic recomposition of the past which, however, is linked to the present through the systematic insertion of new components that serve as connectors, seamless stitches crafted with the elegance of an embroidery whose design does not conceal its modernity.

This inclination towards "uncovering" is reinforced by an established experience in restoration. In this way, the project broadens its scope and, rather than restoring a crystallised past, presents itself as a complex process whose objective is the reconstruction of a chronicle. Its various aspects are revealed through the progressive discovery of the accumulation of layers over time, of the transformations in the use and appropriation of space, and are ultimately elucidated in a recomposition that transcends the mere display of its parts. In this way, all the projects executed by the Tuscan architect aim to re-establish with the pre-existing context the same relationships



nire non in uno stato paralizzato dell'oggetto architettonico, ma in un processo continuo di necessaria trasformazione, fatto di perdite e di nuove aggiunte. Su questi presupposti, gli interventi necessari al recupero dell'architettura riorganizzano l'organismo esistente con inserti ponderati ed essenziali, capaci di rivelare la complessità della macchina architettonica e di restituirle il senso perduto alla luce degli usi più attuali.

«I miei interventi aspirano ad integrare un atteggiamento rigoroso, basato sulla conoscenza analitica dei manufatti con modificazioni realizzate in maniera raffinata e attuale favorendo l'uso degli edifici senza violarne le qualità materiali e formali»².

Il recupero della qualità dello spazio avviene attraverso un'indagine quasi ossessiva condotta sul territorio o, meglio, nel territorio, tutto a partire dal rilievo degli episodi della città antica, dalla conoscenza della tipologia storica e delle tradizioni costruttive che si impongono come temi chiave dell'opera carmassiana.

La fase conoscitiva costituisce per il progetto la maglia generativa che detta gli assi lungo cui muoversi, con un bilanciamento quasi matematico tra due momenti: quello del recupero e quello del nuovo a sua volta trattato variamente: celato (come in grande parte dell'intervento sul Teatro Verdi) oppure più chiaramente mostrato, come intarsio o come giustapposizione.

La ricerca delle strutture tipo-morfologiche diventa l'imbastitura del progetto sulla quale gli elementi nuovi ridefiniscono i contorni della scatola architettonica. La strategia del restauro, così intesa, ancora alla linea del tempo il progetto che scaturisce dall'interazione tra archeologia dei manufatti, tessuti della memoria e struttura figurativa. Il risultato di questo taglio 'scientifico', per usare le parole dello stesso Carmassi, è che «L'edificio restaurato corrisponde all'insieme delle molte stratificazioni che si sono sovrapposte nel corso del tempo, alle quali si aggiunge l'ultimo leggero strato contemporaneo progettato per assonanza e non per contrasto»³.

Questa profondità di lettura fa sì che le opere dei Carmassi, anche quando concentrate in un interno, tengano la scala della città, della comunità, trasformando anche un piccolo intervento in un vero e proprio 'fatto urbano'.

Così, similmente a quanto già suggeriva De Carlo, il progetto più che un fatto concluso in sé stesso, diventa un vero e proprio processo di partecipazione⁴ dove entrano in gioco le tensioni della città e le esigenze della sua comunità. La prospettiva carmassiana di ricomposizione cerca sponda nei nuovi elementi del progetto e assegna ai segni architettonici del muro e del percorso un valore fondativo quali principi strutturali che partecipano alla leggibilità dello spazio recuperato, utili a chiarire l'immagine rinnovata della città e dell'architettura.

Muri e percorsi portano nelle composizioni dei Carmassi la dimensione della longitudinalità, variamente declinata, sviluppando i temi del 'percorso' e del 'margine' con lo stesso peso che gli si vede attribuito nei trattati di Lynch⁵ dove si classificano come segni indispensabili per la percezione, per la figurabilità della città. Superato il ruolo di quinta scenica opposta a un sistema di preesistenze, questi tracciati diventano vere e proprie direttrici capaci di riorganizzare tali sistemi.

L'intervento dei Carmassi per il restauro e l'allestimento del Museo diocesano nel Convento di San Frediano a Lucca riassume questo complesso processo di partecipazione alla vita del fatto urbano che procede da fuori a dentro l'architettura.

Quelli che saranno gli esiti del progetto, infatti, si verificano già nella scala più ampia del tessuto della città in questo caso generato dal rapporto tra i tre grandi spazi dei chiostri e gli assi longitudinali che li incardinano sul lato nord a loro volta rappresentati, esternamente – su scala urbana – dal terrapieno delle

that governed interventions in the ancient city, in other words the awareness of acting not on a static architectural object, but on a continuous process of transformation, characterised by both losses and new additions. On the basis of these assumptions, the interventions necessary for the renovation of the architecture rearrange the existing building through measured and simple additions which are capable of revealing the complexity of the architectural structure and restoring its lost meaning, adapting it to the most contemporary uses. "My interventions seek to combine a rigorous approach, based on an analytical knowledge of the constructions, with refined and state-of-the-art modifications that favour the use of the buildings without, however, encroaching on their material and formal qualities"². The recovery of the quality of space takes place through an almost obsessive investigation of the territory, or rather, *in* the territory, starting from the study of the distinctive features of the ancient city, and the knowledge of historical types and building traditions, which are central themes in Carmassi's work. The cognitive phase of the project represents the framework that determines the axes along which it will develop, with an almost mathematical equilibrium between two stages: that of recovery and that of the new, which in turn are treated in various ways, either concealed (as in much of the intervention on the Teatro Verdi), or more explicitly revealed, as inlay or mere juxtaposition. The search for the typological and morphological structures constitutes the basis on which the project develops, allowing the new elements to determine the contours of the renewed architectural form. The restoration strategy thus binds the project that results from the interaction between the archaeology of the artefacts, the memory of the place, and the figurative structure, to the temporal dimension. The result of this "scientific" approach, to use Carmassi's own words, is that "The restored building reflects the many layers that have accumulated over time, to which is added a last, subtle, contemporary layer, designed in harmony rather than contrast"³. This interpretative depth ensures that Carmassi's works, even when primarily concerned with interior spaces, always maintain a connection with the urban and social dimension, transforming each small intervention into an authentic "urban event".

Thus, as suggested by De Carlo, the project, rather than being a self-contained fact, evolves into a genuine process of participation⁴, where the dynamics of the city and the needs of the community come into play. Carmassi's view on recomposition seeks support in the new elements of the project, ascribing a central role to architectural components such as walls and paths. These become structural signs that enhance the legibility of the reclaimed space, helping to define the renewed image of both the architecture and the city. Walls and paths introduce the dimension of longitudinality into Carmassi's compositions, which he explores in a variety of ways, developing the themes, among others, of the "path" and the "margin". These acquire the same value that Lynch⁵ attributes to them in his treatises, where he defines them as essential signs for the perception of the image and figurative qualities of the city. By overcoming the role of a stage backdrop in opposition to a system of pre-existing structures, these paths become true guiding lines capable of reorganising the said systems.

Carmassi's intervention for the restoration and layout of the Diocesan Museum in the Convent of San Frediano in Lucca sums up this articulated process of participation in the life of the city, which develops from the outside towards the interior of the architecture. The outcomes of the project are reflected, first of all, on the larger scale of the urban fabric, in this case generated by the relationship between the three large cloisters and the longitudinal axes connecting them to the north side. These axes are, in turn, represented on the exterior – at the urban scale –

mura, e internamente – a scala architettonica – dalla galleria distributiva che li ricollega. Infatti, oltre agli interventi di consolidamento operati sulle coperture e sulle volte, oltre le operazioni di pulizia e ripristino degli archi dei cortili, il progetto si attua proprio nell'interazione con il sistema delle direttrici dello spazio, attraverso l'inserzione di nuovi percorsi.

Chiamato a inserire una scala aggiuntiva nel braccio ovest dell'ultimo chiostro, al fine di garantire la sicurezza e il collegamento con il primo piano dell'area espositiva, Carmassi disegna un sistema di filigrane che si spiegano lungo gli spazi come un filo che orienta e accompagna. La nuova scala di botticino si svolge su tre rampe, tenendo un lato solidamente incastrato nella muratura esistente e liberando l'altro per mezzo dello sbalzo della struttura a mensola. In questo modo, i gradini di pietra, sagomati con una larghezza decrescente che conferma la geometria triangolare dello spazio a doppio volume, sormontano il muro che leggermente arretra sotto di essi, curvando in una piega che accompagna verso l'ingresso del museo. La scala, così concepita, si assottiglia in una modanatura leggera che enfatizza l'andamento aereo del percorso, quasi rievocazione dell'esile scala che si arrampica lungo la controfacciata della vicina Chiesa di San Michele. La scala, trattata in sezione, resta come sospesa nello spazio verticale e il margine di taglio si smaterializza nei riflessi dei profili di ottone che compongono il corrimano. Ancorata al corpo architettonico e in accordo con i suoi materiali, ma allo stesso tempo autonoma, la nuova scala si incorpora nella parete come le bozze di pietra chiara negli involucri esterni della basilica, prima con frammenti più radi e poi più fitti nella zona absidale. Il soffitto a voltine del corridoio risolve la malagrazia dei precedenti interventi di consolidamento anticipando il sistema delle grandi volte dei saloni museali.

Nella verticalità del doppio volume, la scala raggiunge la linea orizzontale del ballatoio che collega il primo piano: un diaframma metallico e luminoso costituito dal raffinato incrocio dei profili della ringhiera con quelli posti all'intradosso del solaio sospeso. L'insieme è un riuscito intreccio tra la solidità del muro preesistente e la leggerezza degli innesti. I sofisticati dettagli in ottone vibrano nella luce degli spazi recuperati, ringhiere, infissi, e i telai che incorniciano le specchiature trasparenti delle teche espositive, sono l'occasione di un ulteriore passaggio di scala che conferma la coesione tra progetto e pratica costruttiva, in un *continuum* con l'eredità di maestri come Scarpa o Albini. Diversamente dalla chiarezza degli altri interventi, meno efficace è il lavoro sulle superfici. La suggestiva operazione di 'strap-po' delle sovrapposte sfoglie di intonaci variamente trattati, caratteristica di molte delle opere dei Carmassi, trova in questa occasione meno spazio tra le idee della committenza che spinge per il recupero dello strato più antico delle decorazioni con esiti un po' sordi che attenuano in parte quel racconto testimoniale ricercato dall'architetto. Anche nel Museo diocesano di San Frediano i temi di omogeneità, neutralità e coerenza, il peso della matericità, sembrano affiorare dalla memoria della città antica⁶, e il processo compositivo è affidato alla capacità dell'architetto toscano di lavorare con il restauro come con una pratica di trasformazione e non di conservazione, con la significativa conseguenza di restituire allo spazio vitalità (e vivibilità) anziché immobilizzarlo in una versione inattuale dello stesso.

¹ Cfr. M. Carmassi, *Architettura della semplicità*, Electa, Milano 1992.

² *Ivi*, p. 12.

³ *Ivi*, p. 60.

⁴ Sul tema si veda, S. Marini (a cura di), *Giancarlo De Carlo. L'architettura della partecipazione*, Quodlibet, Macerata 2013.

⁵ Cfr. K. Lynch, *L'immagine della città*, Marsilio, Padova 1969.

⁶ S. Zanichelli, *La poesia del restauro. Dialogo con Massimo Carmassi*, in «Architettare», n. 2, 2007, pp. 32-41.

by the earthwork of the walls, and internally – at the scale of the architecture – by the distribution gallery that connects them. In fact, the project is implemented not only through the consolidation of the roofs and vaults, and the cleaning and restoration of the arches in the courtyards, but also through the interaction with the system of spatial orientations, by the addition of new paths. Asked to design an additional staircase in the west wing of the last cloister in order to ensure safety, as well as to connect to the first floor of the exhibition area, Carmassi creates a system of filigrees that unfolds along the various rooms like a thread, guiding and accompanying the itinerary. The new staircase in Botticino marble is divided into three flights, with one side firmly anchored to the existing masonry, while the other is set free by the cantilevered structure. In this way, the stone steps, whose decreasing width emphasises the triangular geometry of the double-volume space, overlap the wall which slightly recedes below them, curving into a fold that leads towards the museum entrance. Designed in this manner, the staircase thins out into a slender moulding that emphasises the aerial progression of the route, almost recalling the slim staircase that climbs up the counter-facade of the nearby Church of San Michele. The staircase, observed in section, seems suspended in a vertical space, with the edge dematerialising in the reflections of the brass outline of the handrail. The new staircase, while anchored to the architectural body and in harmony with its materials, also presents itself as an autonomous element. It is integrated into the wall in a similar way to the light-coloured ashlar of the basilica's outer shell, initially more sparse and then more compact towards the apsidal area. The vaulted ceiling of the corridor rectifies the awkwardness of previous consolidation interventions, anticipating the series of imposing vaults that will characterise the museum halls. In the double-height space, the staircase extends to the horizontal line of the landing that connects with the first floor: a metallic and luminous diaphragm formed by the intricate interplay between the outlines of the railing profiles and those located beneath the suspended ceiling. The overall result is a successful combination of the solidity of the existing wall and the lightness of the additions. The refined brass details shimmer in the light of the recovered spaces: railings, fixtures and the frames enclosing the transparent surfaces of the display cases represent a further shift in scale, reinforcing the cohesion between project and building practice, in continuity with the legacy of masters such as Scarpa and Albini. Unlike the clarity of the other interventions, the work on the surfaces is less effective. The fascinating operation of "tearing off" the overlapping layers of treated plaster, typical of many of Carmassi's projects, is limited on this occasion, since the client insisted on the recovery of the oldest layer of decoration. This approach led to more subdued results, which somewhat diminish the testimonial narrative that the architect had sought to emphasise. In the Diocesan Museum of San Frediano, as in other of his works, the themes of homogeneity, neutrality and coherence, together with the weight of materiality, seem to emerge from the memory of the ancient city⁶. The design process is based on Carmassi's ability to treat restoration as a practice of transformation, rather than mere preservation, with the consequent, and significant, restitution of vitality (and liveability) to the space, thus also preventing it from being immobilised in an outdated version of itself.

Translation by Luis Gatt

¹ Cf. M. Carmassi, *Architettura della semplicità*, Electa, Milan 1992.

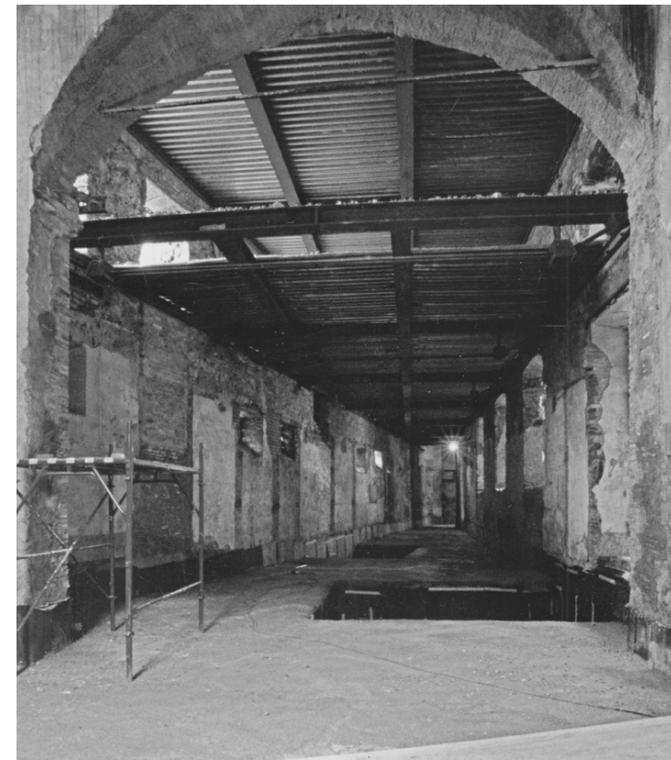
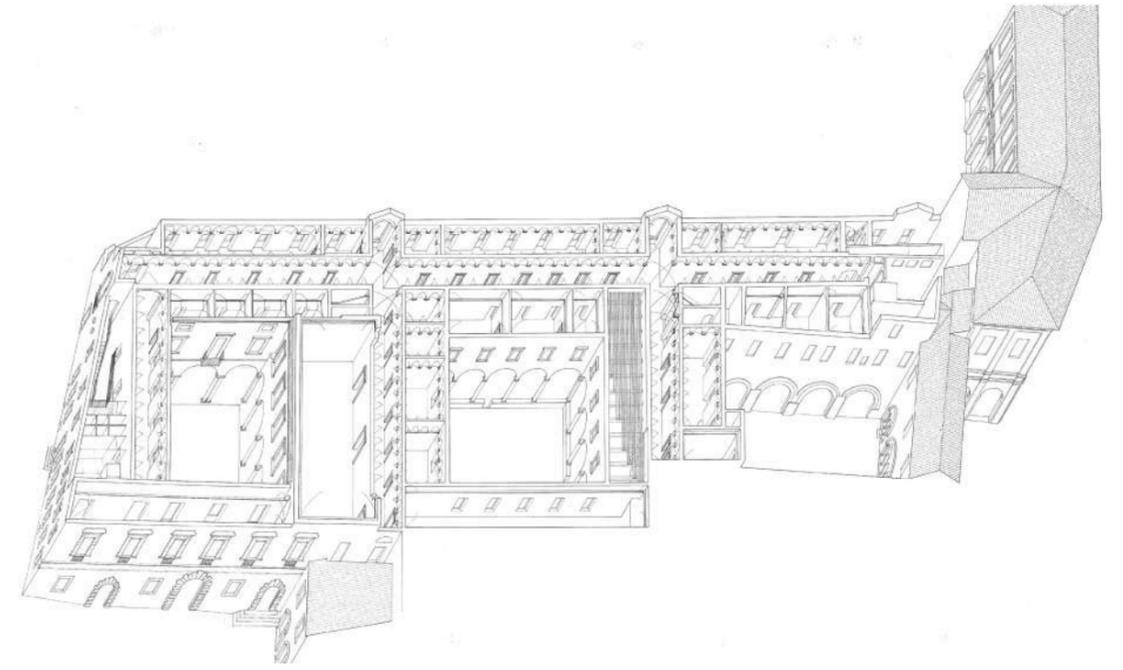
² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 60.

⁴ On this subject, see S. Marini (ed.), *Giancarlo De Carlo. L'architettura della partecipazione*, Quodlibet, Macerata, 2013.

⁵ Cf. K. Lynch, *L'immagine della città*, Marsilio, Padua, 1969.

⁶ S. Zanichelli, *Dialogo con Massimo Carmassi*, in «Architettare», n. 2, 2007, pp. 32-41.







Progetto: Carmassi Studio di Architettura (Massimo e Lorenzo Carmassi)
Cronologia: 1998-2002

pp. 78-79
Vista della facciata di San Frediano dal fianco del chiostro orientale.
Veduta di insieme della sequenza dei sistemi di collegamento verticale.
pp. 82-83
Assonometria degli interventi.
Fotografia dello stato di fatto prima del restauro.
La scala a mensola conferma la geometria triangolare dello spazio.
p. 84-85
L'effetto vibrante della ringhiera a doppio filare.
Gli infissi senza telaio enfatizzano la permeabilità evanescente del nuovo inserto.
pp. 86-87
La linea della scala rincorre quella di ballatoio aereo.
Veduta del percorso dal piano superiore.
Fotografia del salone prima degli interventi.
pp. 88-89
Allestimento. La sequenza di teche si scompone in un sistema rarefatto di cornici.
Recupero dell'apparato decorativo.
Lo stato delle coperture prima gli interventi.



Following the footsteps of the legacy of architects such as Muzharul Islam, the Shah Muhammad Mohshin Khan Mausoleum, designed by Sthapotik (Dhaka, Bangladesh), integrates contemporary influences and research paths with the material and conceptual elements rooted in the context in which it originates and from which it draws nourishment. By fostering a continuous dialogue between the artefact and its surroundings, between tectonics and light – of the sun, the moon, the stars, or candles –, the small building creates a harmonious tension between the stability and self-referential integrity of its *Form* and the fluctuating, infinite rhythm of nature.

Sthapotik

Mausoleo Shah Muhammad Mohshin Khan Shah Muhammad Mohshin Khan Mausoleum

Fabrizio Arrigoni

A te sembra tramonto mentre invece è un'aurora;
la tomba sembra un carcere ma è, dell'anima, liberazione.
Jalāl al-Dīn Muḥammad Rūmī (1207-1273), *Divān-e Šams-e Tabrīzī*

In un appunto steso tra il 1947 e il 1948 Ludwig Wittgenstein annota: «L'architettura immortala e glorifica qualcosa. Per questo, là dove non v'è nulla da glorificare non può esservi architettura»¹. Deponendo ogni accento enfatico o genericamente magniloquente il progetto e l'opera che presentiamo in queste pagine sono profondamente radicati in siffatta condizione; si tratta infatti di un *Dargah* e vale come traccia mnemonica di Shah Muhammad Mohsin Khan Uwaisi, santo-saggio-*walī* di Shib Bari, Hijuli, nel distretto di Manikganj, divisione di Dacca, nel cuore del Bangladesh². Il *Dargah*, incrocio del persiano *dar*: 'porta, cancello' e *gāh* dall'Indo-Iraniano *vgā*:- 'luogo, luogo apposito', è un mausoleo che ospita le spoglie di venerati uomini pii destinati di sovente a costituirsi come centro di spiritualità e di scambio sociale della comunità che lo accoglie³. Nella tradizione *taṣawwuf* il maestro spirituale, *shaykh*, può essere accostato all'"uomo perfetto", *al-insān al-kāmil*, incarnazione dell'uomo cosmico vale a dire di colui che ha portato a piena realizzazione le virtualità più intime divenendo epifania concreta della grazia suprema, *rahmah*, e del *logos* trascendente ed eterno⁴. Il rilievo e il prestigio assegnato alle loro sepolture le hanno trasformate in presidi della testimonianza, *mashhad*, e mete di pellegrinaggio, *ziyaratgāh*, là dove la supplica e la pratica devota individuale – invocazione ai sepolcri: persiano *da'wat-i qabūr* – si confondono con ritualità condivise: è il caso dei canti devoziona-

It seems like a sunset but in reality it is a dawn;
When the grave locks you up, that is when your soul is freed.
Jalāl al-Dīn Muḥammad Rūmī (1207-1273), *Divān-e Šams-e Tabrīzī*

In a note written between 1947 and 1948 Ludwig Wittgenstein remarks how: "Architecture immortalises and glorifies something. Therefore, where there is nothing to glorify, there can be no architecture"¹. Laying aside any emphatic or generally ostentatious overtones, the project and the work we present in these pages are deeply rooted in precisely this condition; it is in fact a *Dargah* and serves as a memorial shrine to Shah Muhammad Mohsin Khan Uwaisi, the holy sage, or *walī* of Shib Bari, Hijuli, in the Manikganj district, Dhaka division, in the heart of Bangladesh². The *Dargah*, which derives from the Persian word *dar*, 'door, gate', and from *gāh*, 'place, appropriate place', which in turn derives from the Indo-Iranian *vgā*, is a mausoleum that houses the remains of venerated pious men. These burial sites often become spiritual centres and places of social interaction for the community in which they are located³. In the *taṣawwuf* tradition, the spiritual master, or *shaykh*, can be likened to the 'perfect man', *al-insān al-kāmil*, the embodiment of the cosmic man, in other words, he who has brought to full realisation his innermost virtues by becoming the tangible epiphany of supreme grace, *rahmah*, and of the transcendent and eternal *logos*⁴. The prominence and prestige accorded to their sepulchres transforms them into testimonial shrines, *mashhad*, and pilgrimage sites, *ziyaratgāh*, where individual supplication and devotional practice – invocation to the tombs: in Persian *da'wat-i qabūr* – combine with shared rituals such as



li *Qawwali* e dell'espressione musicale *Kafi*. Il santuario, *mazars*, è stato promosso dal dottor Mubarak Ahmad Khan, figlio maggiore della guida spirituale a cui è dedicato e contiene le tombe di suo padre e della sua consorte; lo stesso committente troverà qui futura sepoltura. Dando seguito a consolidati costumi il fine che ha mosso all'edificazione è la promozione e l'implemento della conoscenza e dell'esercizio della dottrina islamica quale sentiero-cammino, *ṭariqah*, di purificazione, *saḡā'*, e rigenerazione di 'colui che cerca', *murīd*, capace di riversarsi e arricchire anche una più generale dimensione comunitaria di armonia e di 'lodevole modo di agire', *adab*. Un piano che troverà definitivo compimento quando il sito, secondo programma, ospiterà una moschea, una biblioteca e una casa famiglia.

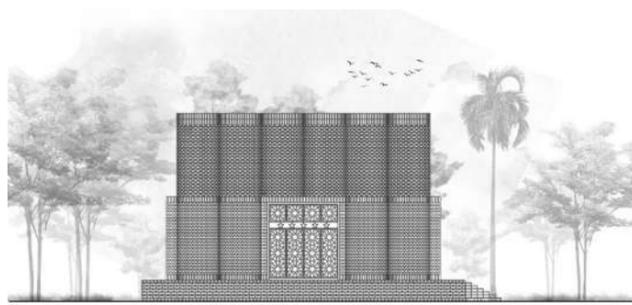
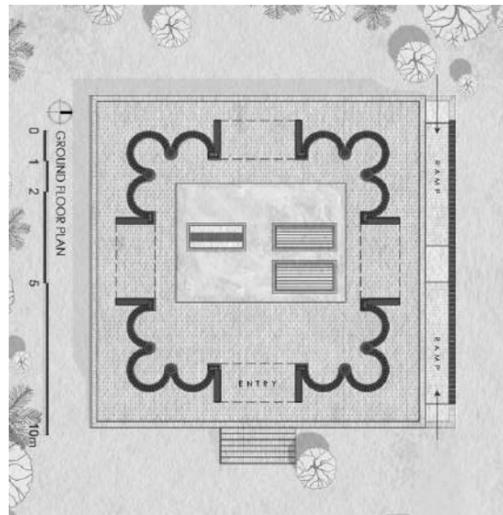
Il *Dargah* è di contenute dimensioni e rigidamente allineato sui punti cardinali; i vicini insediamenti non indeboliscono il dialogo e l'intreccio del nuovo manufatto con la rigogliosa vegetazione che tutto abbraccia. Un'architettura la cui 'essenza' va rintracciata nella sua limpida grammatica spaziale⁵ incardinata a figure regolari primarie⁶: su una crepidine, *vitti*, alta 3 piedi – poco più di 90 cm – e di perimetro quadrato – lato 36 piedi, circa 10,97 m – si impostano otto colonne portanti in cemento armato disposte a coppie di due in quelli che saranno i punti d'angolo della costruzione. Il basamento difende dalle forti piogge stagionali e da possibili allagamenti oltre che divenire una piazza offerta all'incontro e alla sosta; assieme alla corte di ingresso a oriente costituisce la zona a vocazione collettiva, *bahir bari*, che bilancia quella più privata e raccolta, *vetor bari*, delle case vicine. Una scala di sette alzate funziona da segnale di invito mentre sul fianco a settentrione due rampe garantiscono la piena accessibilità al complesso; l'alto muro che cinge le salite separa e protegge i cortili delle residenze, aiutando a circoscrivere l'ambito più pubblico dell'area. Le quattro murature di bordo definiscono un'unica grande stanza e sono costituite dal succedersi di sedici torri semi-cilindriche di raggio costante, a cui si sommano le quattro in angolo sviluppate per tre quarti. Il congegno di schermatura avvolge ininterrotto il volume cubico, donando all'insieme compattezza e unità; l'insistenza e la ripetizione del tema diviene lo strumento privilegiato per intensificare l'espressione, donando a essa forza e dunque, per via implicita, necessità. Se la planimetria quadrata è esplicito richiamo alla rurale capanna bengalese di umile terra e legno, le torri appaiono come la ripresa-metamorfose del motivo della tozza e possente torre angolare presente nelle moschee sorte sotto il controllo del santo generale Khan Jahan Ali a Khalifabad-Bagerhat e riconducibili a stilemi Tughlaq maturati nel periodo del Sultanato Indipendente (1338-1576) quali la Singair Masjid, la Shat Gambuj Masjid – o Moschea delle sei cupole –, la Noy Gambuj Masjid – o Moschea delle nove cupole – o al mausoleo di Eklakhi a Hazrat, Bengala occidentale (India), più noto come mausoleo di Jalaluddin Muhammad Shah (circa 1425)⁷. Il debito con il passato si consolida attraverso lo stesso corpo della fabbrica: zoccolo e cortine sono realizzate in argilla facendo affidamento a locali botteghe artigiane per la produzione e la posa del materiale: «The Bengal Architype evolved through survival operations and the use of the most sustainable materials available in the vicinity. The project followed the same idea, using contextual material from within a 1.5 kilometer radius of the site. The scaffolding for constructing the ceiling was made of locally found bamboo. Because of the natural length of the on-site bamboo, the team needs to build the scaffolding in three tries to cast the ceiling»⁸. La monoliticità raggiunta è come impresiosita dalla tessitura dei prospetti secondo la sequenza: attacco al suolo con una fila di mattoni a coltello, quaranta

Qawwali devotional songs and *Kafi* music. The shrine, or *mazar*, in question, was commissioned by Dr. Mubarak Ahmad Khan, eldest son of the spiritual leader to whom the mausoleum is dedicated, and which includes those of his father and his spouse. In the future it will also house the remains of Dr. Mubarak Ahmad Khan himself. Following well established traditions, the purpose underlying the building is the promotion and enhancement of knowledge and the exercise of Islamic doctrine as a path, *ṭariqah*, of purification, *saḡā'*, and regeneration of "he who seeks", *murīd*. This journey ultimately nurtures a broader sense of harmony and fosters a "praiseworthy way of acting" (*adab*) within the community. A project that will find completion when the site, according to plan, will house a mosque, a library and a family residence.

The *Dargah* is small in size and rigidly aligned to the cardinal points, while the nearby settlements do not weaken the dialogue and interaction of the new construction with the lush vegetation that surrounds it all. An architecture whose 'essence' is to be found in its clear spatial language⁵, hinged on regular primary shapes⁶: on a three feet high base, or *vitti* – just over 90 cm – and with a square perimeter – thirty-six feet per side, approximately 10.97 m – eight load-bearing reinforced concrete columns are arranged in pairs at the corners of the construction. The base protects from seasonal rains and possible flooding, while also serving as a collective space, *bahir bari*, which complements that, more private and secluded, *vetor bari*, of the nearby houses. A staircase with seven steps acts as an invitation, while two ramps on the northern flank ensure full accessibility to the complex; the high wall surrounding the ascents separates and screens the courtyards of the residences, helping to circumscribe the area's more public sphere. The four surrounding walls determine one single large room and are made up of a succession of sixteen semi-cylindrical towers of constant radius, to which are added the four at the corners, extended to three quarters of a full circle. The screening system envelops the cubic volume continuously, thus ascribing to the whole a sense of compactness and unity; the persistence and repetition of the theme becomes the chosen tool for intensifying the expression, adding strength to it and, by extension, conveying its necessity. Whereas the square floor plan is an explicit reference to the rural Bengali hut made of humble earth and timber, the towers appear as a return-metamorphosis of the motif of the stocky and imposing corner tower typical of the mosques built under the holy general Khan Jahan Ali in Khalifabad-Bagerhat and traceable to Tughlaq stylistic features matured during the period of the Independent Sultanate (1338-1576), such as the Singair Masjid, the Shat Gambuj Masjid – or Mosque of the six cupolas –, the Noy Gambuj Masjid – or Mosque of the nine cupolas – or the Eklakhi mausoleum of Eklakhi at Hazrat Pandua, in West Bengal (India), better known as the shrine of Jalaluddin Muhammad Shah (ca. 1425)⁷. The debt to the past is strengthened through the very corpus of the building. In fact, the base and the curtain walls are made of clay, and the architects relied on local workshops for both the production and laying of the bricks: "The Bengal Archetype evolved through survival operations and the use of the most sustainable materials available in the vicinity. The project followed the same idea, using contextual material from within a 1.5 km radius of the site. The scaffolding for constructing the ceiling was made of locally found bamboo. Because of the natural length of the on-site bamboo, the team needs to build the scaffolding in three tries to cast the ceiling"⁸. The monolithic aspect attained seems to be embellished by the arrangement of the elevations according to the following sequence: connection to the ground with a row of bricks laid edge on, forty using a running bond, another row edge on, forty-three additional rows using a running bond and two final

ricorsi di costa, una fila a coltello, quarantatre ricorsi di costa, due file a coltello a coronamento. La linea mediana fissa l'altezza dei quattro portali di accesso, medesimi per dimensione e foggia, incastonati nelle mezzerie dei quattro fronti, così come accade nelle tombe Khan Jahan Ali e Khawaja Shahbaz salvo non dare accesso a spazi di filtro e mediazione ma direttamente nell'unica camera. I ricorsi della parte superiore dell'impaginato di facciata mostrano un lieve scostamento tra i mattoni contigui fissando un *pattern* che evoca le complesse tramature dei *jalīs* – o *jaalīs*, *jālī*: rete – proprie della cultura indo-musulmana: un diaframma che mentre mette in vibrazione l'inerte massività del costruito, favorisce e controlla il continuo scambio, fisico quanto percettivo e sensoriale, con l'intorno più prossimo: un legame fatto di bagliori, luminescenze, brezze, suoni, odori. Una logica analoga governa le porte in metallo verniciato rosso dove quattro sono gli scomparti, quattro i motivi geometrici ripetuti sulla verticale di ciascun pannello, dodici le forature a stella, dodici le punte di ogni singola stella. Nell'ampia sala l'unica emergenza è data da un basso podio di marmo venato eretto in posizione leggermente decentrata sul cui piano sono deposti tre sarcofagi; una larghezza di oltre 4,60 m permette che sul fianco a ponente possano trovare sede i credenti in preghiera. Per il resto ciò che comanda è il perfetto rovesciamento dell'assetto sin qui descritto, senza alcuna addizione o sottrazione. Tra i grandi maestri *ṣūfī* del Khorāsān e fondatore della scuola dei *malāmātī* nella provincia del Nishapur, Ḥamdūn al-Qaṣṣār (morto 884-885) valutava il compiacimento per posture di ostentata modestia ed eccessiva remissione altrettanti ostacoli al corretto procedere nella disciplina spirituale. Nel caso nostro una specifica attenzione ai modi in cui la luce naturale occupa e scuote la spazialità interna è la scaturigine di una impreveduta ricchezza di accento: per un verso si mantiene il registro compositivo – simmetrie, morfologie, posizioni reciproche, colori, direzioni – dall'altro muta tuttavia l'atmosfera, o il tenore emotivo dell'insieme, e questo in ragione di un uso dell'irraggiamento solare assai articolato e comunque trattato come se esso fosse una materia tra altre, poiché *non est igitur lux forma consequens corporeitatem, sed est ipsa corporeitas*⁹. Dieci travature mutuamente incrociate si impostano sui setti ottenuti dall'affiancarsi degli spessori murari delle torri, oltre che insistere sulle otto colonne ai quattro angoli della camera; l'orditura così procurata determina un cassettonato in cemento armato di sedici incassi quadrati che ospitano altrettanti cilindri che scendono di 6 piedi (circa 1,82 m) dal soffitto di altezza 24 piedi (circa 7,31 m). Il dispositivo spaziale si completa con l'inserito in copertura di dischi poggiati su un sostegno a croce tali da lasciare quattro incisioni di circa 15 cm di ampiezza dai quali cola la luce naturale – «La ferita è l'antro attraverso cui la luce ti raggiunge», *Divān-e Ṣams-e Tabrīzī*. Viceversa a ridosso delle murature di confine i venti loculi dettati dalle travature pur conservando la stessa soluzione di copertura non alloggiando elementi ricalati, lasciando che l'irraggiamento investa in maniera più rapida le superfici concave delle torri. Un 'Lampadario del Paradiso', *Chandelier of Paradise*, anch'esso orchestrato come accumulo e reiterazione di un medesimo oggetto plastico che ha tuttavia comportato un complesso quanto accurato lavoro di cantiere così riassunto dagli autori: «The cylindrical droppings were installed after casting the beam slab with circular punches. Each of the cylindrical droppings required four parts of metal shuttering and each part was divided into two equal divisions. The passion and dedication of the head mason for creating a unique ceiling that required eight pieces of shuttering were puzzled out after three or four trials»¹⁰. Per giacitura

edge on at the top. The median line determines the height of the four access gates, identical in size and shape, set at the midpoint of the four fronts, as in the tombs of Khan Jahan Ali and Khawaja Shahbaz, although these two structures do not provide access to filter and mediation spaces but enter directly into the single chamber. The recurrence of the upper section of the facade display a slight variance between adjoining bricks, thus setting a pattern that evokes the complex textures of the *jalīs* – or *jaalīs*, from *jālī*: net – typical of Indo-Islamic culture: a diaphragm which makes the inert massiveness of the construction vibrate, favouring and controlling the continuous interaction, material as well as perceptive and sensory, with the immediate surroundings a connection established through glimmers, luminescences, breezes, sounds, and smells. A similar approach applies to the red-painted metal doors which have four compartments, four repeating geometric motifs on the vertical of each panel, twelve star-shaped perforations, and twelve points to each individual star. The only visible emerging element in the vast chamber is a low podium in veined marble, placed slightly off-centre and on which lie three sarcophagi; a width of over 4.60 m offers sufficient space on its western side for worshippers to pray. As for the rest, what governs is the exact inversion of the layout described so far, without any addition or subtraction. Ḥamdūn al-Qaṣṣār (deceased in the year 884 or 885), one of the great *ṣūfī* masters from Khorāsān and founder of the *malāmātī* mystical movement in the province of Nishapur, considered the smugness of postures of ostentatious modesty, as well as of excessive meekness, as obstacles to a correct progress in spiritual discipline. In this case, a special focus on the ways in which natural light fills and stirs the interior space is the source of an unexpected abundance of accents: on the one hand, the compositional register is maintained – symmetries, shapes, reciprocal positions, colours, directions – yet, on the other hand, the atmosphere, or emotional quality of the whole, changes as a result of a highly articulate use of sunlight, treating it as if it were an element among others, since *non est igitur lux forma consequens corporeitatem, sed est ipsa corporeitas*⁹. Ten mutually intersecting trusses are arranged on the partitions obtained from the joining of the wall thicknesses of the towers, as well as by the eight columns at the four corners of the chamber. The resulting warp thus produces a coffered ceiling in reinforced concrete which includes sixteen square recesses that accommodate an equal number of cylinders that descend 6 feet (approximately 1.82 m) from the 24-foot (approximately 7.31 m) high ceiling. The spatial design is completed with a series of disks supported by a cross-shaped structure which creates four incisions approximately 15 cm wide through which natural light flows in – "The wound is the place where the Light enters you", *Divān-e Ṣams-e Tabrīzī*. Conversely, close to the boundary walls, the rows of niches determined by the beams, while preserving the solution for the roof, do not include elements that are lowered, thus allowing sunlight to reach the concave surface of the towers more swiftly. A "Chandelier of Paradise", also orchestrated as an accumulation and reiteration of a same element which, however, involved a complex and meticulous construction process, as summarised here by the architects: "The cylindrical droppings were installed after casting the beam slab with circular punches. Each of the cylindrical droppings required four parts of metal shuttering and each part was divided into two equal divisions. The passion and dedication of the head mason for creating a unique ceiling that required eight pieces of shuttering were puzzled out after three or four trials"¹⁰. In terms of their placement and of their relationship to the structural apparatus, the light cannons seem to take on the role played by hemispherical domes in the religious architecture of both the Sultanate and the later



L'autore intende ringraziare Md. Sharif Uddin Ahammed e lo Studio Sthapotik per il loro sostegno alla pubblicazione di questo scritto.

Progettista: Sharif Uddin Ahammed con Mushfiqul Karim,
Sadeka Badiozzaman
Documentazione di progetto: Hajera Easha
Strutturista: Golam Rabbee
Ingegnere elettronico: Shabbir Hossain
Gestione del cantiere: Mohiuddi
Cronologia: 2022
Fotografie: Asif Salman

p. 91
Foto zenitale del mausoleo nel contesto del villaggio, foto © Asif Salman

pp. 94-95
Pianta, prospetto e sezione

Esterno del mausoleo al crepuscolo, foto © Asif Salman

pp. 96-97
I cannoni di luce visti dall'esterno, foto © Asif Salman

p. 99
Vista interna di un cannone di luce e della copertura dell'aula, foto © Asif Salman

pp. 100-101
Vista interna in un momento di preghiera, foto © Asif Salman





e rapporto con l'apparecchiatura strutturale i cannoni di luce sembrano assolvere il ruolo delle cupole emisferiche presenti nell'architettura religiosa del Sultanato e del più tardo periodo Moghul, a loro volta debitrice dei grandi *stupa* buddhisti quali quelli di Sanchi (Madhya Pradesh, III secolo a.C.) e di Manikyala (Punjab, II secolo d.C.). Pur senza compromettere l'equilibrio ben temperato tra esterno e interno, tra apparente e celato, tra aperto e chiuso, la comparsa del 'candelabro' produce uno scarto e un salto nell'impianto così fortemente geometrizzato: consegnandosi alla motilità e alla variazione delle diverse luci e delle diverse contingenze climatiche, il piccolo edificio innesca una felice tensione tra la stabilità e l'integrità autoreferente della sua forma e l'unità fluttuante dell'accadere naturale. Lo Shah Muhammad Mohshin Khan Mausoleum è opera dello studio Sthapotik¹¹. La formula che lo studio ha adottato per descrivere la propria ricerca è *Responsive environments in architecture*, vale a dire un'interpretazione dell'azione progettuale come incontro e confronto con gli specifici contesti in cui essa trova, di volta in volta, radice e nutrimento. Un quadro concettuale non distante da quello di altri architetti bangladesi quali Kashaf Chowdhury (Urbana Architecture Office), Rafiq Azam (Shatotto), Marina Tabassum¹² accomuna in questi autori il riconoscere e il ri-eseguire antichi passaggi formali secondo modalità che sono del tutto inedite e che purtuttavia tentano di mantenersi in risonanza-consonanza con le fonti primigenie; intenzioni e prassi che vivificano il magistero di Muzharul Islam¹³ così fortemente orientato ad accordare tra loro le più feconde prospettive del 'Moderno' novecentesco con le molteplici eredità di un universo a lungo violato dal dominio coloniale¹⁴.

¹ «Architektur verewigt und verherrlicht etwas. Darum kann es Architektur nicht geben, wo nichts zu verherrlichen ist». L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, (trad. it. di M. Ranchetti, *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980, p. 131).

² M. Molé, *Les mystiques musulmans*, Presses Universitaires de France, Paris 1965 (trad. it. di G. Calasso, *I mistici musulmani*, Adelphi, Milano 1992); A. J. Arberry, *Sufism an Account of the Mystic of Islam (1950)*, Unwin Paperbacks, London 1979 (trad. it. di A. Ventura, *Introduzione alla mistica dell'Islam*, Marietti, Genova 1986); A. Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam*, University of North Carolina Press, 1975; A. D. Knysh, *Sufism: A New History of Islamic Mysticism*, Princeton University Press, Princeton 2017.

³ Sulla tradizione del sufismo nella regione del Bengal vedi: A. al-Mamun, *Sufism in Bangladesh: History and Practice*, University of Dhaka Press, 2001; T. Jameel, *Sufi Thought and Islamic Philosophy: Sufism in Bengal*, Bangladesh Islamic Cultural Centre, 2007; G. H. Shaikh, *Sufi Practices and Their Impact on Bengali Culture*, Bangladesh Heritage Foundation, 2011; M. M. Khan, *The Sufi Heritage of Bengal*, Islamic Foundation Bangladesh, 2015.

⁴ Sul ruolo della 'guida', *murshid*, nelle confraternite e nelle scuole religiose sorte tra X e XIII secolo di questa componente dell'Islam, vedi: S. Hossein Nasr, *Sufi Essays*, G. Allen and Unwin, London 1972 (trad. it. di D. Venturi, *Il Sufismo*, Rusconi, Milano 1994; pp. 68-83); A. Ventura, *Origini, correnti e dottrine del sufismo*, in: G. Filoramo (a cura di), *Islam*, Laterza, Bari-Roma 2007, pp. 181-202.

⁵ «Das Wesen ist in der Grammatik ausgesprochen» in L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, I, § 371 (trad. it. di M. Trincherò, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967, p. 154).

⁶ La matrice quadrata è carattere distintivo dell'architettura funeraria e del culto nel subcontinente indiano; cfr E. Koch, *Mughal architecture. An outline of its history and development (1526-1858)*, Prestel, Munich 1991.

⁷ P. Hasan, *Sultans and Mosques: The Early Muslim Architecture of Bangladesh*, I. B. Tauris, London-New York 2024; Z. M. Iqbal, *The Sultanate of Bengal: Art and Architecture*, Oxford University Press 2005.

⁸ Md. Sharif Uddin Ahammed, *Relazione tecnica fornita dall'autore*.

⁹ R. Grosseteste, *De luce* (trad. it. di C. Panti, *La luce*, Pisa University Press, 2016).

¹⁰ Md. Sharif Uddin Ahammed, cit.

¹¹ L'opera ha ricevuto una nomina all'Erich Mendelson Awards for Brick Architecture 2023 e nel 2024 le è stato assegnato il RIBA International Awards for Excellence.

¹² F. Arrigoni, *Con la terra la luce*. Marina Tabassum Architects, «Firenze Architettura», n. 1, 2018, pp. 26-33.

¹³ K. Khaleed Ashraf, J. Belluardo, *Building the Nation: The Architecture of Achyut Kanvinde and Muzharul Islam in «India International Centre Quarterly»*, Monson 1997, Vol. 24, n. 2/3, pp. 203-218; K. Khaleed Ashraf, *Muzharul Islam. An Architect of Tomorrow: Architecture and Nation-Building in Bangladesh*, Oro Editions, Novato 2025.

¹⁴ S. Misra, M. Chakraborty, N. R. Mandal, *Critical Regionalism in the Post-Colonial Architecture of the Indian Subcontinent*, in «Journal of Architecture and Urbanism», Vol. 42, n. 2, 2018, pp. 103-111; M. Stierli, A. Pieris, S. Anderson (a cura di), *The Project of Independence: Architectures of Decolonization in South Asia, 1947-1985*, MoMA, New York 2022.

Mughal period, which in turn was indebted to the great Buddhist stupas such as those at Sanchi (Madhya Pradesh, 3rd century B.C.) and Manikyala (Punjab, 2nd century A.D.). While not compromising the well-tempered balance between interior and exterior, apparent and concealed, open and closed, the appearance of the 'chandelier' produces both a deviation and a shift in the highly geometrical layout: by surrendering to the movement and mutation produced by the various lights and the changing atmospheric conditions, the small building creates a successful tension between the stability and self-referential integrity of its form and the fluctuating unity of natural events.

The Shah Muhammad Mohshin Khan Mausoleum is a project by studio Sthapotik¹¹. The motto adopted by the studio for describing its activities is *Responsive environments in architecture*, in other words, an interpretation of the action of architectural design as an interaction and dialogue with the specific contexts in which it is rooted and from which it draws sustenance. A conceptual framework not unlike those of other Bangladeshi architects, such as Kashaf Chowdhury (Urbana Architecture Office), Rafiq Azam (Shatotto), Marina Tabassum¹², with whom they share the recognition and renewed practice of ancient formal traditions in ways that are completely unprecedented, while attempting nonetheless to maintain a resonance-consonance with the primal sources; intentions and practices which keep alive the legacy of the teachings of Muzharul Islam¹³, so strongly oriented towards bringing together the most fertile perspectives of 20th century Modernism with the varied heritage of a world that had remained for so long under the yoke of colonial domination¹⁴.

Translation by Luis Gatt

¹ «Architektur verewigt und verherrlicht etwas. Darum kann es Architektur nicht geben, wo nichts zu verherrlichen ist». L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977, (Italian translation by M. Ranchetti, *Pensieri diversi*, Adelphi, Milan 1980, p. 131).

² M. Molé, *Les mystiques musulmans*, Presses Universitaires de France, Paris 1965 (Italian translation by G. Calasso, *I mistici musulmani*, Adelphi, Milan 1992); A. J. Arberry, *Sufism: An Account of the Mystics of Islam (1950)*, Unwin Paperbacks, London 1979 (Italian translation by A. Ventura, *Introduzione alla mistica dell'Islam*, Marietti, Genoa 1986); A. Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam*, University of North Carolina Press, 1975; A. D. Knysh, *Sufism: A New History of Islamic Mysticism*, Princeton University Press, Princeton 2017.

³ On the tradition of Sufism in Bengal see: A. al-Mamun, *Sufism in Bangladesh: History and Practice*, University of Dhaka Press, 2001; T. Jameel, *Sufi Thought and Islamic Philosophy: Sufism in Bengal*, Bangladesh Islamic Cultural Centre, 2007; G. H. Shaikh, *Sufi Practices and Their Impact on Bengali Culture*, Bangladesh Heritage Foundation, 2011; and M. M. Khan, *The Sufi Heritage of Bengal*, Islamic Foundation Bangladesh, 2015.

⁴ On the role of the 'guide', or *murshid*, in the brotherhoods and religious schools which appeared between the 10th and 13th centuries within this Islamic tradition, see: S. Hossein Nasr, *Sufi Essays*, G. Allen and Unwin, London 1972 (Italian translation by D. Venturi, *Il Sufismo*, Rusconi, Milan 1994; pp. 68-83); A. Ventura, *Origini, correnti e dottrine del sufismo*, in: G. Filoramo (ed.), *Islam*, Laterza, Bari-Rome 2007, pp. 181-202.

⁵ «Das Wesen ist in der Grammatik ausgesprochen», in L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, I, § 371 (Italian translation by M. Trincherò, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Turin 1967, p. 154).

⁶ The square matrix is a distinctive feature of funerary and sacred architecture in the Indian subcontinent. Cf. E. Koch, *Mughal architecture. An outline of its history and development (1526-1858)*, Prestel, Munich 1991.

⁷ P. Hasan, *Sultans and Mosques: The Early Muslim Architecture of Bangladesh*, I. B. Tauris, London-New York 2024; Z. M. Iqbal, *The Sultanate of Bengal: Art and Architecture*, Oxford University Press 2005.

⁸ Md. Sharif Uddin Ahammed, *Design Report*.

⁹ R. Grosseteste, *De luce* (Italian translation by C. Panti, *La luce*, Pisa University Press, Pisa 2016).

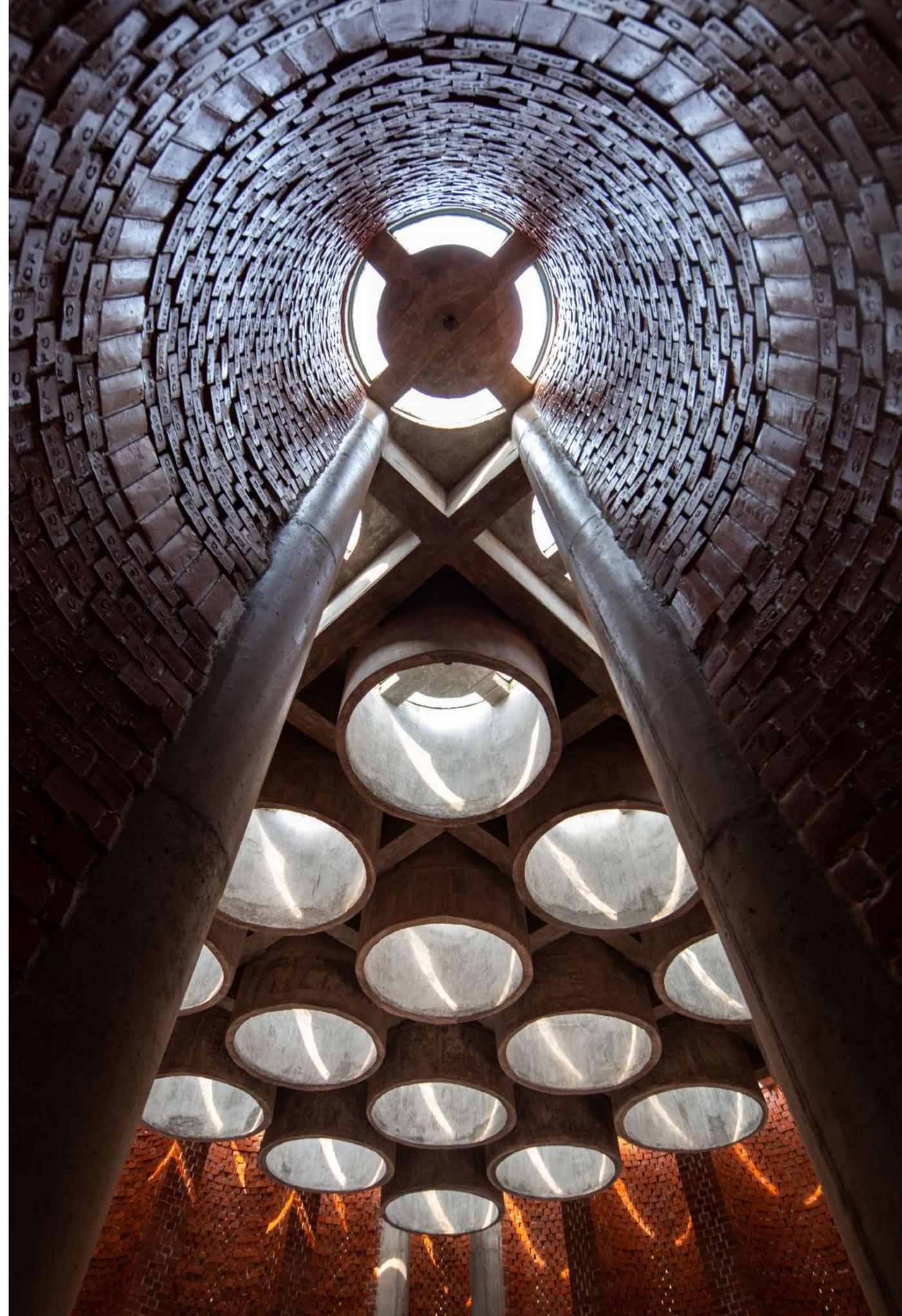
¹⁰ Md. Sharif Uddin Ahammed, *Op. cit.*

¹¹ The project was nominated for the Erich Mendelson Awards for Brick Architecture 2023 and in 2024 received the RIBA International Award for Excellence.

¹² F. Arrigoni, «Con la terra la luce. Marina Tabassum Architects», *Firenze Architettura*, n. 1, 2018; pp. 26-33.

¹³ K. Khaleed Ashraf and J. Belluardo, «Building the Nation: The Architecture of Achyut Kanvinde and Muzharul Islam» in *India International Centre Quarterly*, Monson 1997, Vol. 24, n. 2/3, pp. 203-218; K. Khaleed Ashraf, *Muzharul Islam. An Architect of Tomorrow: Architecture and Nation-Building in Bangladesh*, Oro Editions, Novato 2025.

¹⁴ S. Misra, M. Chakraborty, N. R. Mandal, «Critical Regionalism in the Post-Colonial Architecture of the Indian Subcontinent», in *Journal of Architecture and Urbanism*, Vol. 42, n. 2, 2018, pp. 103-111; M. Stierli, A. Pieris, S. Anderson (eds.), *The Project of Independence: Architectures of Decolonization in South Asia, 1947-1985*, MoMA, New York 2022.





Between 1792 and 1800, Joseph William Turner experimented with the expressive potential of light while painting some of James Wyatt's buildings. These subjects offered a full repertoire of architectural figures and models, providing Turner with a wide range of typological elements, where the functional aspects of the represented spaces was subordinated to the main purpose of the paintings, which was to experiment with new luminous effects.

La luce di William Turner nell'architettura di James Wyatt The light of William Turner in James Wyatt's architecture

Gabriele Bartocci

Le prime opere giovanili di Joseph Mallord William Turner sono il frutto di un lavoro di collaborazione che il pittore intraprende, tra il 1789 e il 1799, con alcuni tra i più importanti studi di architettura londinesi. All'età di quattordici anni Turner inizia la sua formazione artistica come disegnatore topografo presso gli atelier di Thomas Hardwick, William Porden e di James Wyatt della cui opera, durante i dieci anni di praticantato, in diverse occasioni avrà modo di occuparsi ed esperire il potenziale espressivo della luce nel disegno dell'architettura. Gli edifici di Wyatt costituiranno, per il giovane artista, un repertorio di tipi architettonici, un bagaglio di figure e di modelli tipologici ove la funzionalità delle strutture è asservita all'elaborazione pittorica di effetti luminosi da sperimentare.

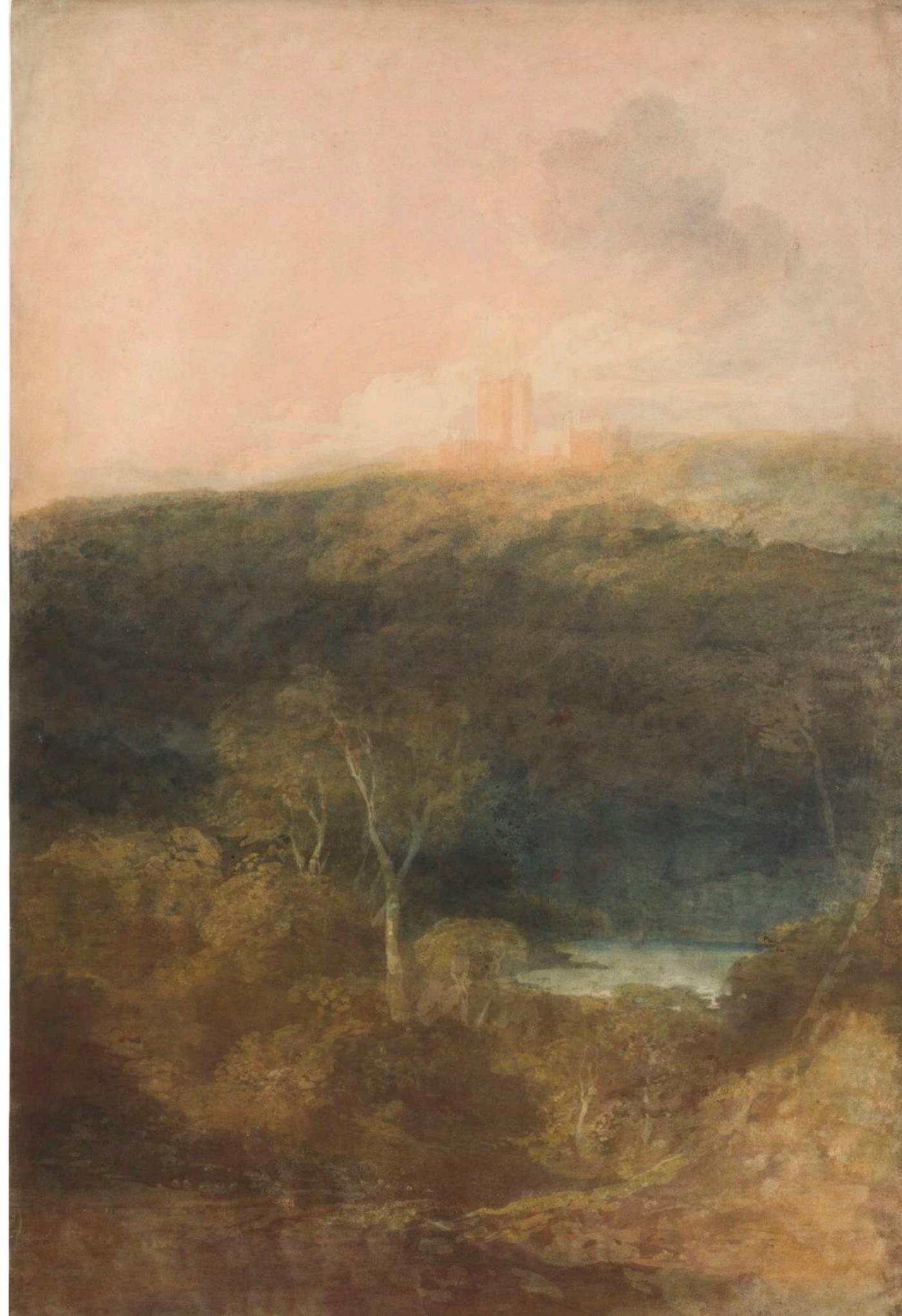
Il metodo adottato da Turner è quello di rappresentare la reazione delle superfici dell'architettura a una sorgente di luce scelta, programmata, non reale bensì impostata e direzionata dal pittore in relazione al tipo e al carattere di spazio da raffigurare. La luce è il materiale con cui costruisce l'immagine della forma architettonica predisponendo un'ambientazione dei soggetti ove la fonte luminosa detta le regole del comporre, facendosi elemento organizzatore, qualificante, narrante della scena da immortalare. Negli schizzi preparatori per gli acquerelli delle opere di Wyatt che il pittore disegna dal vero a filo di ferro, non vi è alcun accenno di effetto chiaroscurale, di ombre proprie o riportate, di figure illuminate o ombreggiate; Turner studia e registra mentalmente la luce reale durante la fase di rilievo dell'edificio e nello stesso istante se ne libera, la dimentica così da poterla poi restituire durante la fase ideativa, nel processo di elaborazione

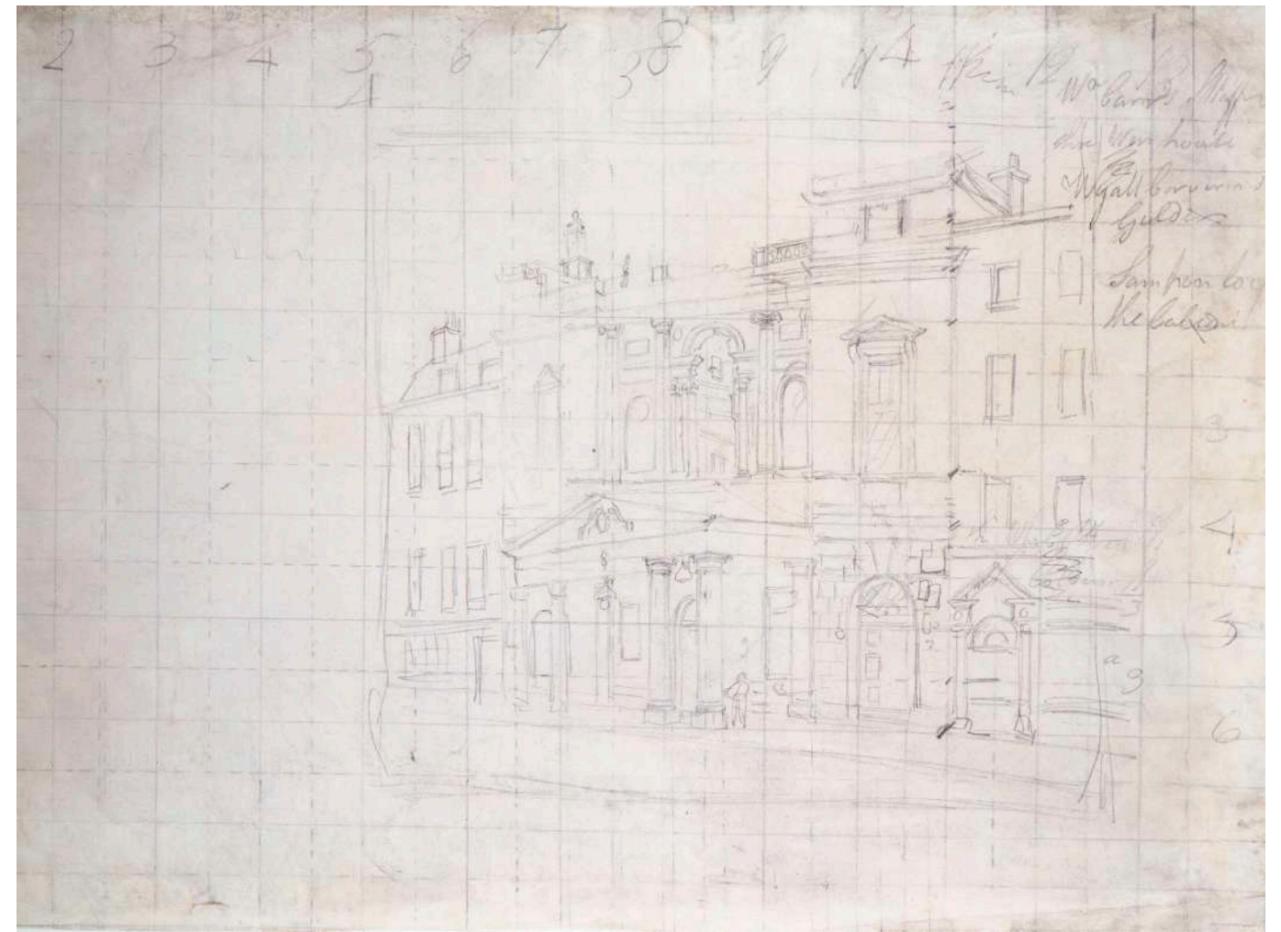
Joseph Mallord William Turner's early juvenile works were the result of an intense period of collaboration which the painter undertook, between 1789 and 1799, with some of London's most renowned architecture studios. When he was only fourteen years old he began his artistic training as a topographical draughtsman for the studios of Thomas Hardwick, William Porden and James Wyatt. Over the next ten years of apprenticeship, he refined his skills in architectural drawing while also exploring the expressive use of light in architectural representation.

Wyatt's buildings offered the young artist a vast repertoire of architectural types, and provided him with a collection of forms and models where the functionality of the structures was subordinate to the exploration of light effects through painting.

The method adopted by Turner was that of depicting the reaction of architectural surfaces to a given light source. A source deliberately selected and thus not natural, but rather arranged and oriented by the painter according to the type and character of the space to be portrayed.

Light becomes the material through which Turner constructs the image of the architectural form, creating a setting in which the light source establishes the rules of the composition, and serves as an organising, qualifying and narrative element of the scene to be represented. In the preliminary sketches, preparatory for the watercolours of Wyatt's works, which Turner draws from life with great accuracy, there is no hint of any *chiaroscuro* effects, shadows, or figures that are either illuminated or shaded. Instead, during the process of surveying the building, Turner mentally notes the real light, only to set it aside and forget it, so as to later





dell'acquerello, secondo nuove e originali matrici di luminosità¹. La prima architettura di Wyatt che Turner disegna è il Pantheon di Oxford Street a Londra, nell'opera *Il Pantheon, la mattina dopo l'incendio*.

L'edificio neoclassico, destinato a sale da gioco e a spazi per il pubblico intrattenimento, viene inaugurato nel 1772 e vent'anni dopo la sua costruzione, il 14 gennaio del 1792, è devastato da un incendio. Al giovane pittore (Turner aveva quasi 17 anni) sarà commissionata una ricognizione nel luogo dell'evento nelle ore immediatamente successive, così da rilevare e immortalare il sito con le strutture danneggiate.

La scelta compiuta dall'artista è quella di non illuminare direttamente la facciata dell'edificio rinunciando a porre in rilievo la plasticità e il partito compositivo del suo fronte su strada, il portico, le nicchie, il bugnato, le modanature, bensì di far penetrare una luce solare, quasi zenitale, nel corpo di fabbrica privo della copertura, illuminandolo così dall'interno.

Turner predispone una fonte luminosa quasi ortogonale al piano-strada, immaginaria e fittizia poiché nei giorni dell'incendio, per il solstizio d'inverno, il sole basso, si trova nel suo punto minimo di declinazione e mai sarebbe potuto penetrare verticalmente all'interno del Pantheon (il fronte su Oxford Street giace lungo l'asse est-ovest della strada).

Nell'acquerello il pittore inventerà una fonte luminosa direzio-

reinstare it during the production of the watercolour, using new, original patterns of luminosity¹.

The first of Wyatt's architectures drawn by Turner was the Pantheon on Oxford Street in London. This painting is entitled *The Pantheon, the Morning after the Fire*.

The neoclassical building, which was inaugurated in 1772, was a place for gambling and public entertainment. On January 14, 1792, that is twenty-years after its construction, the Pantheon was burnt to the ground by a fire. The young painter (Turner was almost 17 years old) would be commissioned to conduct a survey of the site in the following hours, so as to depict and immortalise the conditions of the damaged building.

In his depiction of the scene, the artist chose not to illuminate the facade of the building directly, so as to avoid emphasising its plasticity and compositional features, as well as other architectural elements such as the portico, niches, rustication and mouldings. Instead, he decided to let an almost zenithal sunlight penetrate into the roofless building, thus illuminating it from the inside.

Turner places a source of light that is almost perpendicular to the level of the street, a light, that is, which is both imaginary and fictitious, since, at the time of the fire and during the winter solstice, the sun is at its lowest point over the horizon and could never have penetrated vertically into the Pantheon (the facade overlooking Oxford Street is oriented along the east-west axis of the street).

nata per trafiggere l'architettura, 'incendiaria' con la luce solare, drammatizzando l'evento e indirizzando lo sguardo dell'osservatore al centro del disegno. Qui, la serliana progettata da Wyatt incornicia l'angolo interno del volume a doppia altezza del vestibolo, spazio che precede la prima grande sala da gioco, scarificato, come carne viva, dell'intonaco che lo rivestiva, ponendo in risalto una ferita aperta ancora sanguinante.

Il cielo fa da fondale all'episodio, che Turner raffigura come un fatto di cronaca e viene intriso dal pittore di una luce irreal, contaminata da fumo e nuvole di combustione.

Nell'estate del 1796, tra i mesi di agosto e settembre, su incarico dell'archeologo londinese Sir Richard Colt Hoare, Turner disegna una serie di vedute della città di Salisbury, tra cui quelle della cattedrale gotica della città, in quel periodo oggetto di importanti interventi di consolidamento, di demolizioni e di ricostruzioni a opera di James Wyatt.

Il pittore decide di ritrarre il fianco nord della chiesa, prospetto interessato dal restauro, focalizzando l'attenzione sul portico settentrionale, unico accesso laterale dell'edificio.

La facciata del portico, come già accaduto per quella del Pantheon, viene raffigurata di scorcio includendo nell'inquadratura, alla sinistra del vano di ingresso, i ponteggi in legno del cantiere di Wyatt. Il punto focale dell'acquerello è la testata di ingresso, che Turner rileva inondata di una luce bassa, calda, dorata.

In the watercolour, the painter came up with a light source oriented in such a way as to pierce the architecture, "igniting" it with sunlight, dramatising the event and directing the gaze of the observer towards the centre of the drawing. Here, the Palladian window designed by Wyatt frames the inner corner of the double-height volume of the vestibule, a space that precedes the first great hall, and which appears scarified, like living flesh, of the plaster that covered it, revealing an open wound that is still bleeding.

The sky serves as backdrop to the scene, which Turner depicts like a news chronicle bathed in an unreal light, tainted by smoke and fumes. Commissioned by Sir Richard Colt Hoare, a London archaeologist, Turner produced, between the months of August and September of 1796, a series of views of the city of Salisbury. These included images of its Gothic cathedral, which was undergoing a process of major consolidation, demolition, and reconstruction interventions by James Wyatt.

The painter decided to depict the north side of the church, an area that was undergoing restoration, focusing on the northern porch, the only lateral entrance to the building. The facade of the porch, as in the case of the Pantheon, is portrayed in perspective, including in the frame, to the left of the entrance, the wooden scaffolding from Wyatt's worksite.

The central element of the watercolour is the entrance hall, which Turner depicts bathed in a soft, warm, and golden light.



Anche in quest'occasione la provenienza della fonte luminosa è studiata e calibrata su misura così da ottenere il massimo potenziale dell'effetto chiaroscuro sulle superfici architettoniche. Il sole immaginato dal pittore colpisce la cattedrale al tramonto, da nord, da una direzione oggettivamente irreal, improbabile ma necessaria per porre in risalto il carattere e la tipologia del vestibolo di ingresso e delle sue decorazioni.

La luce, contrariamente a ciò che accade per il Pantheon di Oxford Street, qui è orizzontale, quasi parallela al piano di campagna; l'intenzione di Turner è quella di coinvolgere e far partecipare, nella descrizione degli elementi architettonici, la natura e il paesaggio. Così, la chioma dell'albero, che a destra chiude l'inquadratura, in ragione di un sole abbassato quasi al livello del suolo staglia la sua ombra sul piano di calpestio allungandosi e dilatandosi fino a proiettarsi sulla bocca della galleria, penetrando nello spazio del vestibolo, uniformandosi, senza soluzione di continuità, alle decorazioni in pietra delle bifore a fiononi e delle nervature irte di fogliame delle volte gotiche. Turner, nel *Portico settentrionale della cattedrale* innesta la natura nello spazio architettonico, grazie all'ideazione di un effetto chiaroscuro che vede il paesaggio come soggetto attivo della scena. Un anno dopo l'esperienza di Salisbury, nel 1797, il pittore viene incaricato da James Wyatt di disegnare il progetto, ideato dall'architetto stesso un anno prima, della residenza di cam-

Once again, the provenance of the light source is carefully studied and calibrated so as to achieve the maximum potential of the *chiaroscuro* effect on the architectural surfaces.

The sun, as imagined by the painter, illuminates the cathedral at sunset, from an objectively unreal and improbable direction, yet necessary for highlighting the typological features of the entrance vestibule and its decorations.

In contrast to the painting of the Pantheon on Oxford Street, the light here is horizontal, almost parallel to the ground plane. Turner's intention here is to actively involve nature and the landscape in the description of the architectural elements.

The foliage of the tree, which completes the frame on the right, casts its shadow on the ground, lengthening and expanding due to a sun that is so low it almost reaches the level of the ground. This shadow extends to cover the archway, entering the vestibule and seamlessly merging with the stone decorations of the mullioned windows with their flowery motifs and the foliage-covered ribs of the Gothic vaults.

In his *North Porch of Salisbury Cathedral*, Turner brings nature into the architectural space by creating a *chiaroscuro* effect in which the landscape becomes an active subject of the scene.

A year after his work on Salisbury Cathedral, Turner was commissioned by James Wyatt in 1797 to produce a series of drawings for the Fonthill Abbey project. Wyatt had designed the

pagna Fonthill Abbey, casa vacanza del collezionista William Beckford, nel Wiltshire.

A Turner sarà chiesto di disegnare l'edificio e di ambientarlo in un contesto naturale simulandone la sua costruzione, che sarebbe avvenuta da lì a pochi mesi. Il modello pittorico a cui l'artista fa riferimento per impostare la veduta della villa neogotica è l'acquarello del portico di Salisbury, vista anche l'analogia tipologica tra la chiesa e l'impianto cruciforme della residenza concepito da Wyatt per volontà del suo committente.

Anche in questo caso l'edificio è disegnato di scorcio e presenta, in primo piano, l'atrio a galleria di accesso al complesso. Turner ripropone la stessa identica angolazione usata per Salisbury solo che in questo caso 'allontana' il punto di vista dall'oggetto architettonico così da includerne l'intera articolazione volumetrica nell'inquadratura.

Progetto per Fonthill Abbey rappresenta una delle poche opere prive dello schizzo preparatorio, a fil di ferro, di un rilievo dal vero, visto che l'edificio non era ancora stato costruito; ciò porterà il pittore ad immaginare la reazione alla luce di una superficie architettonica ancora inesistente, apparente e fittizia, contribuendo a rendere astratta l'architettura disegnata. Come nella cattedrale, la fonte luminosa colpisce l'edificio dal basso, così da evidenziare nel contrasto del chiaroscuro la gemmazione degli elementi verticali volumetrici basamentali di sostegno

country house in Wiltshire the year before, at the request of the collector William Beckford, who intended it as a holiday retreat. Turner was asked to draw the building, placing it in a natural context, and simulating a construction site that would actually begin a few months later.

The artist's reference for the depiction of the neo-Gothic villa came from the watercolour of the porch of Salisbury Cathedral, considering the similarity in style between the church and the residence, which Wyatt conceived in a cruciform layout at the request of his client. Also in this case, the building is drawn in perspective, presenting at the forefront the gallery-like atrium which serves as entrance to the complex. Turner uses the exact same angle he used for Salisbury Cathedral, except that in this case he "distances" the point of view from the architectural structure so as to include its entire volumetric articulation in the frame.

Turner's *Projected Design for Fonthill Abbey* is one of the few works without a preparatory sketch based on a direct survey from observation, since the building had not yet been constructed. This led the painter to imagine how light would interact with a still non-existent, hypothetical architectural surface, thus contributing to the render the drawn architecture more abstract.

As in the Cathedral, the source of light shines on the building from below so as to highlight, through contrast provided by the *chiaroscuro* effect, the emergence of the vertical base elements that support



alla guglia, vertice e punto di condensazione del progetto. La luce riflessa dall'architettura restituisce l'immagine di una struttura volumetrica priva di grana materica, neutra, inanimata, che sembra non interagire col contesto, la cui compostezza e fissità avvicina la composizione pittorica a una natura morta. Durante il cantiere della residenza di campagna Turner, nell'agosto del 1800, si reca a Fonthill e ritrae l'opera in costruzione da lontano, immersa nel paesaggio del Wiltshire. La villa è raffigurata come un bagliore aureo, disegnato sulla linea dell'orizzonte, al centro dell'acquarello. Anche in questo caso, nel programmare la fonte luminosa l'artista rivela il potenziale espressivo dell'edificio mostrandone la specificità. La luce ideata dal pittore origina da un raggio luminoso che sembra giungere da una fenditura nel cielo plumbeo, a cui è affidato il ruolo di cancellare e dissolvere i dettagli dell'architettura e al contempo delinearla nel contesto, rilevando così la sua identità architettonica di caposaldo isolato nel territorio.

the spire, which is both the apex and focal point of the project. The light reflected by the architecture results in the image of a volumetric structure devoid of material texture, neutral and inanimate, which seems not to interact with its context. Its composure and fixity make the pictorial composition resemble a still life. In August, 1800, during the building phase of the country house, Turner visited Fonthill Abbey and depicted the building under construction from a distance, immersed in the Wiltshire landscape. The villa is portrayed in a golden glow, drawn along the line of the horizon, at the centre of the watercolour. Also in this case, by carefully planning the light source, the artist reveals the expressive potential of the building, highlighting its specificity. The light conceived by the painter originates from a beam that seems to emerge from a crack in the grey sky, whose purpose is that of erasing and dissolving the architectural details, while simultaneously defining the building within the context, thus revealing its identity as a solitary landmark in the landscape.

Translation by Luis Gatt

¹«Quando nel 1798 Turner ricevette l'incarico di dipingere l'interno del cortile del Balliol College di Oxford per il frontespizio dell'Oxford Almanack, decise di orientare la luce solare facendola provenire da nord così da evidenziare, in chiaroscuro, il bow-window presente nell'angolo meridionale del chiostro. Ciò determinò il dissenso da parte del direttore del Balliol, John Parsons, che si rifiutò di pubblicare l'acquarello perché [...] era impossibile che il sole si trovasse nella posizione indicata dalle ombre del quadro». L'aneddoto è ricordato da J. Walker, Turner, Garzanti, Milano 1984, p. 144, ove l'autore riporta la citazione dello stesso Parsons tratta da: L. Herrmann, Ruskin and Turner, ed. Faber, Londra 1968, p. 62.

¹«When Turner was commissioned in 1798 to paint the interior of the courtyard of Balliol College, in Oxford, for the cover of the Oxford Almanack, he chose to direct the sunlight from the north in order to highlight, in chiaroscuro, the bow-window in the southern corner of the cloister. This led to criticism from the Master of Balliol College, John Parsons, who refused to publish the watercolour since [...] it was impossible for the sun to be in the position indicated by the shadows in the painting». L. Herrmann, Ruskin and Turner, Faber, London 1968, p. 62.

p.103
Veduta di Fonthill Abbey, grafite e acquerello su carta, 1800, Joseph Mallord William Turner, © Tate
pp. 104-105
Il Pantheon, la mattina dopo l'incendio, grafite e acquerello su carta, 1792, Joseph Mallord William Turner, © Tate
Schizzo quadrettato a matita su cartoncino, preparatorio dell'acquerello dal titolo Il Pantheon, la mattina dopo l'incendio, 1792, Joseph Mallord William Turner, © Tate
pp. 106-107
Vista prospettica dell'Abbazia di Fonthill Abbey da sud-ovest, grafite e acquerello su carta, 1799, Joseph Mallord William Turner, © Bolton Council dalle collezioni del Bolton Museum
Schizzo quadrettato a matita su cartoncino, preparatorio dell'acquerello dal titolo Vista prospettica dell'Abbazia di Fonthill Abbey da sud-ovest, 1799, Joseph Mallord William Turner, © Tate
pp. 108-109
Portico settentrionale della Cattedrale di Salisbury, grafite e acquerello su carta, 1796, Joseph Mallord William Turner, © Salisbury Museum / Bridgeman Images
Progetto per Fonthill Abbey, Wiltshire, grafite e acquerello su carta, 1798, Joseph Mallord William Turner, © Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection

A stormy-looking sky sets the scene over the suspended landscape of the former Rosa Maltoni Mussolini seaside colony in Calambrone. Designed by Angiolo Mazzoni between 1925 and 1933, the colony is an emblematic example of a complex in which form, function and ideology converge. Paolo Barbaro's photographs, with their soft lighting and muted colours, capture an architecture emptied of its essence, where time seems to condense and memory takes on a visual form.

La colonia di Calambrone nella lettura fotografica di Paolo Barbaro The Calambrone seaside colony through the lens of Paolo Barbaro

Brunella Guerra

Un cielo plumbeo si distende sopra un paesaggio silenzioso di dune oltre le quali si intravedono timidi i volumi dell'ex Colonia marina Rosa Maltoni Mussolini, progettata da Angiolo Mazzoni, qui documentata nelle fotografie di Paolo Barbaro¹.

Nel corso del Ventennio, le colonie climatiche — marine, montane ed elioterapiche — diventano in Italia un fenomeno architettonico e sociale di vasta scala. Promosse dal regime fascista come strumento di profilassi, educazione e propaganda, queste strutture sono capillarmente diffuse lungo le coste e nelle zone salubri del Paese, configurandosi come una nuova tipologia edilizia concepita per rispondere alle esigenze di assistenza, propaganda ed educazione alla disciplina.

Tra queste, la Colonia Rosa Maltoni di Calambrone costituisce uno degli esempi più articolati e significativi: oggi silenziosa e in parte degradata, porta impressi i caratteri dettati da una stagione politica e dalla sua idea di società. Progettata e realizzata tra il 1925 e il 1933 lungo il litorale di Calambrone, la colonia si configura come un organismo simmetrico e monumentale, pensato per accogliere centinaia di bambini in un sistema autosufficiente. Calambrone, frazione costiera tra Pisa e Livorno, viene trasformata negli anni Venti e Trenta in polo coloniale d'eccellenza, sviluppatosi fino alla fine degli anni Sessanta e comprendente in tutto ventisei colonie².

Il complesso si estende per oltre 400 m parallelamente alla costa. La composizione è organizzata lungo un asse di simmetria trasversale su cui si innestano i principali corpi edilizi: i propilei monumentali di accesso, gli edifici dei servizi collettivi (teatro, refettori, aule, cucine), i dormitori lineari rivolti verso il mare e,

A leaden sky hangs over a silent landscape of dunes, behind which emerge, barely visible, the volumes of the former Rosa Maltoni Mussolini seaside colony. Designed by Angiolo Mazzoni, the structure is documented here through the photographs of Paolo Barbaro¹. During the two decades of Fascist regime, health colonies — seaside, mountain and heliotherapeutic — emerged in Italy as a large-scale architectural and social phenomenon. Promoted by the Fascist regime as instruments of preventive healthcare, education, and propaganda, these complexes became widespread along the coasts and in throughout the country's healthiest climatic zones. They gave rise to a new architectural typology, specifically designed to meet the needs of health care, ideological dissemination, and the teaching of discipline. Among these, the Rosa Maltoni colony in Calambrone represents one of most elaborate and significant examples: silent and partly deteriorated, it bears the signs of a political era and its conception of society. Designed and built between 1925 and 1933 along the coastline of Calambrone, the colony was conceived as a symmetrical and monumental organism, devised to accommodate hundreds of children within a self-sufficient system. A district, or *frazione*, of the municipality of Pisa, located along the coast in the direction of Livorno, Calambrone was transformed during the Twenties and Thirties into a prominent centre for Summer colonies. The area continued to develop until the late Sixties and was comprised of a total of twenty-six colonies². The complex extends for over 400 metres, running parallel along the coast. The architectural composition develops along an axis of transversal symmetry, around which the main buildings are distributed: the monumental propylaea at the entrance, the







p. 111
 La torre piezometrica tra le dune, vista dal mare, foto © Paolo Barbaro
 pp. 112-113
 La colonia Rosa Maltoni vista dal mare: volumi bassi e torri si affacciano tra le dune sotto un cielo carico di pioggia, foto © Paolo Barbaro
 pp. 114-115
 I propilei: ingresso principale della colonia, foto © Paolo Barbaro
 Il loggiato dei propilei d'ingresso, foto © Paolo Barbaro

pp. 116-117
 Vista di una torre piezometrica fra i volumi della colonia, foto © Paolo Barbaro
 Dettaglio della rampa elicoidale che si avvolge alla torre piezometrica, foto © Paolo Barbaro
 pp. 118-119
 Il loggiato dell'«esedra semicircolare», foto © Paolo Barbaro
 pp. 120-121
 Gli interni della colonia, foto © Paolo Barbaro



in chiusura, un padiglione a esedra semicircolare con funzione di dormitorio estivo. I volumi sono trattati con linguaggio razionalista senza rinunciare a effetti scenografici: le celebri torri-serbatoio cilindriche percorse da scale elicoidali esterne, i corpi scala vetrati, le balconate continue, il cromatismo acceso delle superfici — dal «rosso fulminante»³ delle facciate al cinabro degli infissi — definiscono un'immagine architettonica di forte impatto plastico e coloristico. Ma oltre l'effetto monumentale, la colonia rivela fin dalla sua ideazione un chiaro intento educativo e ideologico: non unicamente concepita come luogo di cura e villeggiatura, ma come dispositivo formativo, ideato per contribuire alla costruzione del consenso tra le nuove generazioni. All'interno di una rete di strutture educative gestite dallo Stato, l'architettura coloniale si pone come strumento pedagogico: ogni spazio è organizzato per accogliere e inquadrare, per sorvegliare e uniformare⁴. Le camerate collettive, i refettori, le palestre, i cortili per l'alzabandiera pensati secondo una logica militare e gerarchica, in cui l'individuo si stempera nella massa. Mario Labò e Attilio Podestà individuano, tra gli scopi formativi delle colonie, anche l'educazione estetica rivolta in particolare ai bambini delle classi meno abbienti. Così scrivono su *Casabella*: «i più, usciti da tuguri o da modeste case popolari, da ambienti familiari inquieti, sentiranno qui per la prima volta [...]

structures for collective services (such as the theatre, canteens, classrooms and kitchens), the linear dormitories which face the sea and, finally, a semicircular, exedra-shaped pavilion used as a summer dormitory. The volumes are designed along rationalist lines, while incorporating elements of great scenographic force. The famous cylindrical tank-towers with external helical staircases, the glazed stairwells, the continuous balconies and the bright colour scheme — from the 'striking red'³ of the facades to the cinnabar of the doors and windows — contribute to the overall architectural impact of the complex. In addition to its monumental impact, the colony from the outset expresses a clear educational and ideological purpose: it was not conceived merely as a place for health care and summer holidays, but also as an educational tool aimed at fostering consensus-building among the new generations. Within a network of educational structures managed by the State, the architecture of the colonies serves a didactic purpose, where every space is designed to accommodate, categorise, monitor and standardise⁴. Mario Labò and Attilio Podestà recognised, among the didactic goals of the colonies, the importance of aesthetic education, aimed particularly at children from the lower social classes. As they wrote in *Casabella*: "Many of these children, who come from slums or humble working-class housing estates, from troubled family backgrounds, will experience here for the first time [...] the, albeit

gli stimoli a lasciarsi sia pure passivamente penetrare dalla suggestione di un gusto, i primi stimoli all'apprezzamento di una forma architettonica, non veduta solo da fuori ma adoperata per viverci dentro»⁵. L'esperienza diretta dell'architettura moderna diventa, dunque, parte di un processo educativo.

La Mostra delle Colonie Estive e dell'Assistenza all'Infanzia (1937)⁶ consacra questa visione: sotto la regia di Libera e De Renzi, l'architettura razionalista celebra la funzione sociale e politica delle colonie. In questo contesto, l'opera di Mazzoni si distingue per originalità e aderenza agli obiettivi del regime. Non è un caso che la colonia Rosa Maltoni sia apprezzata da Marinetti e Prampolini, che vi ravvisano elementi di futurismo lirico e di una monumentalità plastica capace di esprimere l'ideale collettivo. Un documento esemplare di questa pedagogia è il filmato dell'Istituto Luce⁷ del 1937, dove la vita dei bambini in colonia viene restituita attraverso una sequenza di rituali collettivi: abluzioni, adunate, giochi ginnici sulla spiaggia, pasti condivisi, alzabandiera. L'architettura appare sullo sfondo, agendo come quinta permanente del racconto: ordinata, chiara, totalizzante.

La colonia di Mazzoni rappresenta così un caso paradigmatico in cui forma, funzione e ideologia convergono. Lontana tanto dalla neutralità tecnica quanto dalla semplice celebrazione formale, essa testimonia di un'architettura che si è fatta strumento

passive, influence of an aesthetic taste, the first appreciation of an architectural form, not only seen from the outside, but also experienced as an inhabited space»⁵. In this way, the direct experience of modern architecture becomes part of an educational process. The 1937 Summer Colonies and Child Welfare Exhibition⁶ firmly affirmed this vision. In the exhibition, curated by Libera and De Renzi, rationalist architecture was used to highlight the social and political functions of the colonies. In this context, Mazzoni's work stands out for both its originality and the adherence to the goals set by the regime. It is no coincidence that the Rosa Maltoni colony was appreciated by both Marinetti and Prampolini, who saw in it certain elements of a lyrical Futurism and of a supple monumentalism that is capable of expressing the ideals of the collective. An exemplary document that illustrates this educational pedagogy is the 1937 film by Istituto Luce⁷ which depicts the life of the children in the colony through a sequence of collective rituals: bathing, gatherings, gymnastic games on the beach, shared meals, or flag-raising ceremonies. The architecture stands in the background, serving as a sort of permanent backdrop to the narrative: tidy, clear, all-embracing. The colony designed by Mazzoni thus represents a paradigmatic case in which form, function and ideology converge. Removed from both technical neutrality and mere celebration of the form, it bears witness to an architecture that has become a direct



diretto di trasformazione sociale, estetica e politica.

L'opera architettonica, letta nella sua pienezza ideologica e formale, trova una nuova possibilità di interpretazione nelle immagini contemporanee: la tensione tra forma e funzione, tra ideologia e costruzione, emerge con particolare intensità nelle fotografie di Paolo Barbaro. Il suo sguardo indugia su ciò che resta della colonia, restituendo un paesaggio svuotato, attraversato da una bellezza muta e inquieta. Le immagini non cercano la frontalità monumentale né la spettacolarità del rudere: piuttosto si concentrano sugli interstizi, sui vuoti, sugli scarti tra l'intenzione originaria e la condizione presente. Le torri piezometriche, un tempo simbolo di efficienza e modernità, oggi appaiono isolate e silenziose, scollegate da ogni attività, quasi fossero monumenti involontari a un'epoca finita. Le loro scale elicoidali, un tempo percorse da file di bambini ripresi dall'Istituto Luce, oggi sono percorse solo dallo sguardo della macchina fotografica. Se nel filmato del 1937, i corpi dei piccoli ospiti animano le architetture con movimenti disciplinati, trasformando gli spazi in teatro della 'massa fascista', nelle fotografie di Barbaro, gli stessi edifici risultano statici, svuotati di funzione ma non dell'ideologia sottesa, che appare tuttavia in tutto il suo anacronismo.

L'approccio fotografico è rigorosamente documentario, ma allo

strumento per sociale, estetico e politico. L'architettura, considerata come un tutto e coinvolgendo sia gli aspetti ideologici che formali, trova nuove chiavi interpretative attraverso immagini contemporanee. In Paolo Barbaro's photographs, the tension between form and function, as well as between ideology and construction, emerges with particular intensity. His gaze lingers on what remains of the colony, depicting an emptied landscape imbued with a silent and restless beauty. The images do not attempt to present front-view monumental perspectives, nor the spectacular aspects of the ruin, but rather focuses on the interstices, the voids, the gaps between the original intention and the present condition. The elevated water storage towers, once a symbol of efficiency and modernity, stand silent and isolated, disconnected from any activity, like unintentional monuments to a gone era. Their spiral staircases, once transited by the rows of children filmed by the Istituto Luce, are traversed today only by the gaze of the camera. Whereas in the 1937 film the bodies of the colony's little guests animate the architecture with their disciplined movements, transforming the spaces into a theatre of the "Fascist mass", in Barbaro's photographs the same buildings appear as static and emptied of their function, although not of their underlying ideology, which now manifests itself as a clear sign of its own anachronism. The photographer's approach is rigorously documentary, yet also evocative: the framing

stesso tempo evocativo: l'inquadratura è capace di restituire la geometria degli edifici come traccia e come enigma. La luce, nelle fotografie di Barbaro, non è mai spettacolare né apertamente drammatica, ma agisce come elemento rivelatore e silenzioso. È una luce diffusa, laterale, talvolta opaca, che non modella ma svela: restituisce le superfici nel loro degrado, esalta le discontinuità, lascia che l'ombra abiti le cavità e le interruzioni dell'architettura. L'assenza della figura umana non produce neutralità, ma intensifica la percezione del vuoto e della sospensione. Le riprese insistenti sulle torri di Barbaro colgono un tratto fondamentale della poetica di Mazzoni. Le torri, infatti, assumono un ruolo iconico ricorrente. A Calambrone come alla stazione Termini di Roma o alla stazione di Santa Maria Novella di Firenze, tali volumi verticali — serbatoi, scale, camini — si offrono come elementi plastici autonomi in funzione monumentale. È proprio questa qualità formale, insieme tecnica e simbolica, a renderle prossime a certe visioni pittoriche della stessa epoca. In più occasioni le architetture di Mazzoni sono state messe in relazione col dipinto di Carlo Carrà *Dopo il tramonto* (1927)⁸ nel quale una torre si erge solitaria in un paesaggio vuoto e rarefatto. Barbaro sembra trasferire quell'atmosfera nei propri scatti dove la luce non è un semplice fenomeno naturale, ma un principio compositivo e di astrazione temporale. Le superfici delle torri — nel

renders the geometry of the buildings as both trace and enigma. The light, in Barbaro's photographs, is never spectacular or openly dramatic, but rather acts as a silent and revelatory element. It is a diffused, lateral, at times opaque light, which reveals rather than shapes the surfaces, rendering them in their full state of decay, highlighting irregularities and allowing shadows to inhabit the cavities and gaps in the architecture. The absence of human figures does not create a sense of neutrality, but rather intensifies the impression of suspension and emptiness. Barbaro's repeated shots of towers highlight a central aspect of Mazzoni's poetics. Towers, in fact, took on a recurring iconic role, becoming a distinctive element of his architecture. At Calambrone, as at the Termini Railway Station in Rome, or the Santa Maria Novella Railway Station in Florence, vertical volumes, whether tanks, staircases or smokestacks, impose themselves as autonomous sculptural presences, entrusted with an almost monumental function. It is precisely this formal, as well as technical and symbolic quality, which approaches them to certain trends in painting from that same period. Mazzoni's architectures have been often likened to Carlo Carrà's 1927 painting *Dopo il tramonto* (*After sunset*)⁸, in which a tower stands alone in an empty and rarefied landscape. Barbaro seems to introduce that same atmosphere in his photographs, where light is not a mere natural phenomenon, but becomes a compositional principle and



dipinto come nella fotografia — non brillano ma assorbono, non esibiscono ma trattengono. È una luce obliqua, radente, che stabilisce un rapporto diretto tra l'architettura e il tempo: un tempo immobile, in cui il significato originario si è dissolto, lasciando spazio a una percezione dilatata, quasi contemplativa. Le fotografie di Paolo Barbaro si distinguono anche per la delicatezza con cui trattano il colore: toni attenuati, sfumature leggere, come se la materia dell'architettura fosse filtrata da uno strato d'aria, da una distanza temporale o emotiva. È una gamma cromatica trattenuta, che contrasta fortemente con le aeroviste futuriste di Uberto Bonetti, in cui la colonia Rosa Maltoni si accende di rossi, arancioni e blu saturi. Bonetti restituisce un'architettura ancora carica di energia, una «città colorata»⁹ vista dall'alto, in movimento, dove l'intervento di Mazzoni è celebrato con entusiasmo pittorico. L'occhio di Barbaro, al contrario, è pacato, meditabondo, concentrato sulle tracce residue più che sul gesto originario.

In questa lettura silenziosa, la colonia si avvicina a quella «classicità metafisica»¹⁰ che Godoli ha riconosciuto nei propilei monumentali dell'ingresso, forme che rimandano sì all'antico, ma sembrano attinte dal repertorio dechirichiano. I «quadri» fotografici di Barbaro, al pari delle tele di de Chirico «sembrano dormire, e non sognare affatto»¹¹ come scrive Jean Cocteau

an instrument of temporal abstraction. The surface of the towers, both in the painting and in the photograph, does not reflect or display, but rather absorbs and hold back. It is a slanting, oblique light, which establishes a direct relationship between architecture and time: a motionless time, whose original meaning has dissolved, thus making space for a dilated, almost contemplative perception. Paolo Barbaro's photographs are also characterised by the delicate manner in which they treat colour: subdued tones, subtle nuances, as if the materials the architecture is made of were filtered by a layer of air, by a temporal or emotional distance. It is a sober spectrum of colours, in stark contrast to Uberto Bonetti's Futurist aerial views, in which the Rosa Maltoni cologne lights up with saturated reds, oranges and blues. Bonetti portrays an architecture that was still bustling with energy, a «colourful city»⁹ viewed from above, in motion, where Mazzoni's work is celebrated with a sort of pictorial enthusiasm. Barbaro's gaze, instead, is serene and contemplative, more focused on the remaining traces than on the original gesture. In his silent interpretation, the colony approaches that «Metaphysical classicism»¹⁰ which Godoli had recognised in the monumental propylaea standing at the entrance of the complex, with forms that recall antiquity, yet seem inspired by de Chirico's oeuvre. Barbaro's pictures, like de Chirico's paintings, «seem to sleep, and not dream at all»¹¹, as Jean Cocteau wrote about the metaphysical work by

dell'opera metafisica del pittore italiano. Il tempo non scorre, ma si addensa. «Resta la sensazione di un corpo, il fantasma di una periipezia, l'ombra di un oggetto scomparso»¹²: così afferma Cocteau e così sembra agire la fotografia di Barbaro, che non racconta, ma lascia emergere lentamente l'enigma architettonico, come un sogno che si è già dissolto al risveglio.

the Italian painter. Time does not flow, but becomes more dense. «What remains is the feeling of a body, the ghost of an escapade, the shadow of a missing object»¹², Cocteau says, and this is also how Barbaro's photography seems to operate: it does not narrate, but rather lets the enigma of the architecture to slowly emerge, like a dream that, upon awakening, has already vanished.

Translation by Luis Gatt

¹ Paolo Barbaro è curatore degli Archivi fotografici contemporanei e agenzie presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma.

² V. Cutini, R. Pierini, *Le colonie marine della Toscana: la conoscenza, la valorizzazione, il recupero dell'architettura per la riqualificazione del territorio*, Ets, Pisa 1993.

³ F.T. Marinetti, *L'architetto Mazzoni*, in «Gazzetta del popolo», 19 agosto 1933, p.3.

⁴ Per un approfondimento sulla pedagogia fascista, si veda L. Orlandini, *Educare al fascismo in colonia*, in G. Mira, M. Salustri (a cura di), *Colonie per l'infanzia nel ventennio fascista*, Gangemi, Roma 2014, p. 150.

⁵ M. Labò, A. Podestà (a cura di), *Colonie marine e montane*, in «Casabella», n.167, agosto 1941, p. 2.

⁶ La mostra fu allestita al Circo Massimo di Roma. Per un approfondimento si guardi G. Pagano, *La mostra delle colonie estive e dell'assistenza all'infanzia*, in «Casabella», n.116, agosto 1937, pp. 6-15.

⁷ Istituto Luce, *La patria per i figli lontani. Alla magnifica colonia marina di Calambrone*, Giornale Luce B0310 del 14 luglio 1933.

⁸ G. Isola, M. Cozzi, F. Nuti, G. Carapelli (a cura di), *Edilizia in Toscana fra le due guerre*, Edifir, Firenze 1994, p. 82. Ma anche A. Forti, *Angiolo Mazzoni. Architetto tra fascismo e libertà*, Edam, Firenze 1978, p. 40.

⁹ R. Cerasa, *Colonie marine a Calambrone: le origini, la storia, l'architettura*, Il Campano, Pisa 2012, p. 98.

¹⁰ E. Godoli (a cura di), *Architetture del Novecento. La Toscana*, Polistampa, Firenze 2001, p.35.

¹¹ J. Cocteau, *Giorgio De Chirico. Il mistero laico*, Abscondita, Milano 2007, pp.47-48.

¹² *Ibid.*, p. 48.

¹ Paolo Barbaro is the curator of the contemporary photographic and agencies Archives of the Study Centre and Communication Archive (CSAC) of the University of Parma.

² V. Cutini, R. Pierini, *Le colonie marine della Toscana: la conoscenza, la valorizzazione, il recupero dell'architettura per la riqualificazione del territorio*, Ets, Pisa 1993.

³ F.T. Marinetti, «L'architetto Mazzoni», in *Gazzetta del popolo*, anno XI, 19 August 1933, p.3.

⁴ For a deeper insight into Fascist pedagogy, see L. Orlandini, «Educare al fascismo in colonia», in G. Mira, M. Salustri (eds.), *Colonie per l'infanzia nel ventennio fascista*, Gangemi, Rome 2014, p. 150.

⁵ M. Labò, A. Podestà (eds.), «Colonie marine e montane», in *Casabella*, n.167, August 1941, p. 2.

⁶ The exhibition was presented at the Circo Massimo in Rome. For more details see G. Pagano, «La mostra delle colonie estive e dell'assistenza all'infanzia», in *Casabella*, n.116, August 1937, pp. 6-15.

⁷ Istituto Luce, *La patria per i figli lontani. Alla magnifica colonia marina di Calambrone*, Giornale Luce Newsreel B0310, July 14, 1933.

⁸ G. Isola, M. Cozzi, F. Nuti, G. Carapelli (eds.), *Edilizia in Toscana fra le due guerre*, Edifir, Florence 1994, p. 82. See also: A. Forti, *Angiolo Mazzoni. Architetto tra fascismo e libertà*, Edam, Florence 1978, p. 40.

⁹ R. Cerasa, *Colonie marine a Calambrone: le origini, la storia, l'architettura*, Il Campano, Pisa 2012, p. 98.

¹⁰ E. Godoli (ed.), *Architetture del Novecento. La Toscana*, Polistampa, Florence 2001, p. 35.

¹¹ J. Cocteau, *Giorgio De Chirico. Il mistero laico*, Abscondita, Milan 2007, pp.47-48.

¹² *Ibid.*, p. 48.

To Sigurd Lewerentz, St. Peter's Church in Klippan (1963-1966) is the completion of a long journey, during which he led a radical reflection on construction and light as foundational values of architecture. Light is not an accessory tool but takes on a metaphysical significance as a crossing of darkness into light. Direct experience becomes necessary for an adequate understanding.

Sigurd Lewerentz

La luce nella chiesa di San Pietro a Klippan Light in St. Peter's Church in Klippan

Vitangelo Arditò

Quella luce che Dio è
Risplende nel buio¹.

Il lavoro di Sigurd Lewerentz, ad uno sguardo immediato, può essere ricondotto ad una successione di dettagli, le finestre senza telaio, le pavimentazioni sconnesse e frammentate, le coperture disallineate, i giunti delle murature: fotogrammi che, in ogni caso, testimoniano la sua capacità di governare una straordinaria abilità tecnica. Ma è un pericoloso inganno che ci allontana dal contenuto autentico della sua architettura, in quanto, solo uno sguardo educato sa riconoscere i valori della costruzione e può collocare quei dettagli nell'intera visione dell'edificio, al punto da poter dire, ricordando le parole di Hofmannsthal, che «la profondità deve essere nascosta [...] nella superficie». Non quella dei dettagli ma la superficie dell'intera costruzione, perché in Lewerentz profondità e superficie, idea e costruzione coincidono.

Breve nota sulla costruzione.

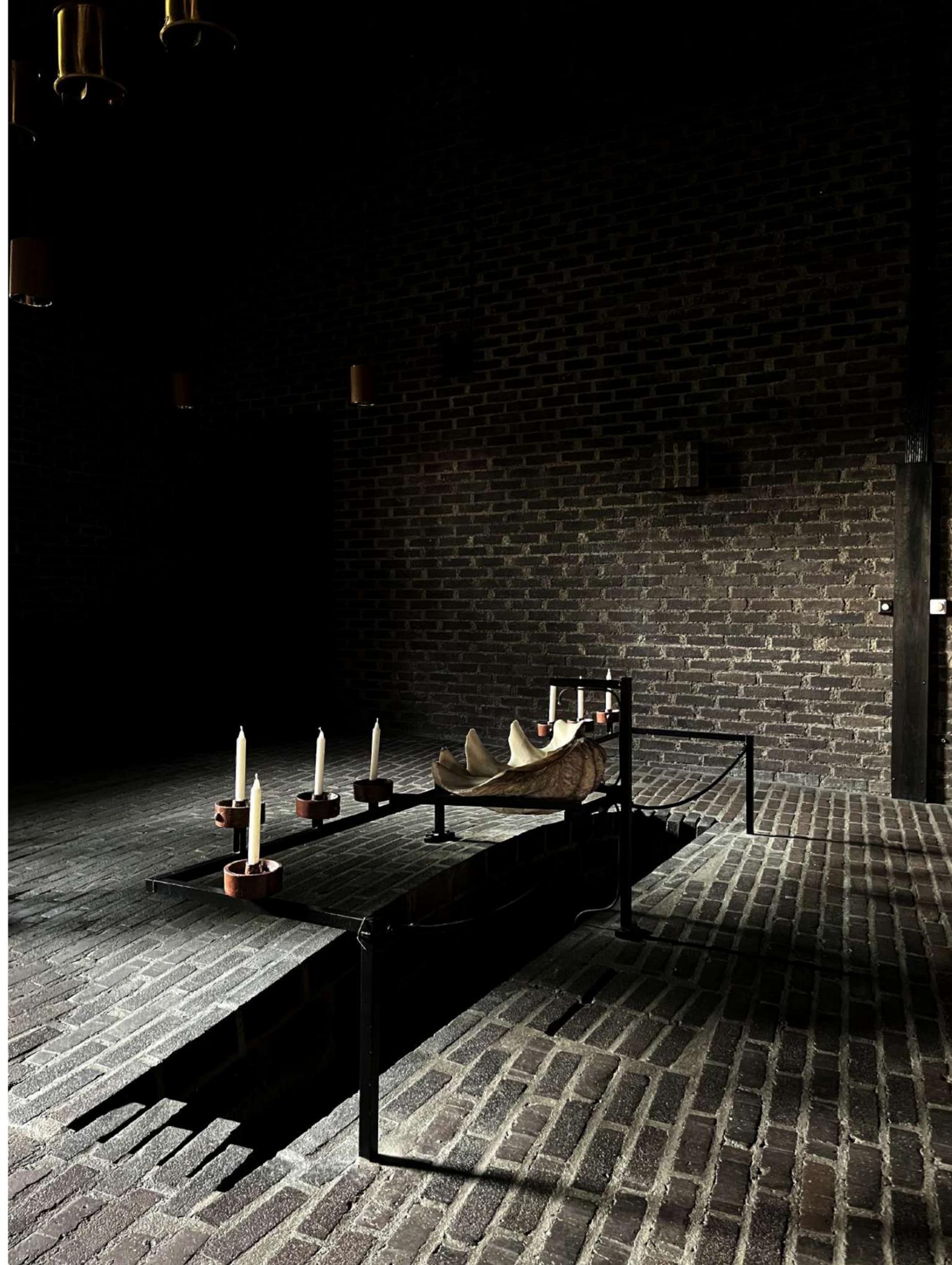
L'architettura di Lewerentz è autenticamente fenomenica², cioè si lascia conoscere attraverso i sensi e l'esperienza. È sufficiente guardare attentamente la costruzione, che non è solo la realizzazione di un pensiero in quanto la forma stessa trae origine dalla potenza espressiva di una idea costruttiva nella quale è già tutto contenuto. L'aula sacra della chiesa di San Pietro a Klippan è una complessa scatola muraria che esige, appunto, una conoscenza molteplice fino al più piccolo dettaglio. Tutto è concatenato e necessario³. Le parti del complesso sacro sono

The light of the everlasting Father
shineth in the darkness¹.

At a first impression, Sigurd Lewerentz's work can be traced back to a succession of details - the frameless windows, the uneven and fragmented paving, the misaligned roofing, and the wall joints. In any case, these photograms testify to his mastery of extraordinary technical skills. However, this dangerous deception hinders approaching the authentic content of his architecture. Indeed, only an informed perspective can recognize the values of the construction and frame those details in the whole vision of the building. Borrowing Hofmannsthal's words, we might even say that "depth must be hidden [...] on the surface." This does not refer to the surface of details but to the surface of the whole construction because depth and surface, idea and construction coincide for Lewerentz.

Brief note on construction.

Lewerentz's architecture is authentically phenomenological,² that is, it reveals itself through senses and experience. It is enough to look closely at the construction. That is not just the realization of an idea, as its form originates from the expressive power of a construction idea in which everything is already contained. The sacred hall of St. Peter's Church in Klippan is a complex masonry shell, requiring a multi-faceted knowledge process, down to the smallest detail. Everything is concatenated and necessary³. The parts of the sacred complex are conceived as individual spatial and structural units - think of the variety of roofs defined for each individual space



pensate come singole unità spaziali e strutturali – si pensi alla varietà delle coperture, definite per ogni singolo spazio – tra loro assemblate, la scatola della chiesa si accosta alla scatola della sacrestia raddoppiando la misura del muro, mentre la cappella dei matrimoni ne è una gemmazione, e qui il muro si assottiglia. Lo spessore generoso del muro ci racconta anche di una intimità degli spazi delle singole stanze, di una protezione che esso esercita: «e pensa come si gela nella casa / quando il vento passa tra le mura / e pensa quanto sono distanti gli altri / come è buio / come tutto è silenzio /[...] e solo tu ed io / in questa casa»⁴. Architettura e Costruzione, dunque, coincidono. Si potrebbe asserire che il nucleo del suo pensiero è il concetto di «Forma costruita», una espressione formulata nella *enclave* monacense di Fischer e Riemerschmid, presso i quali da giovane aveva trascorso un tempo da apprendista; al punto da poter dire che il suo lavoro ha spinto la riflessione e la sperimentazione sulla *Baukunst* – che significa ‘architettura’ ma anche ‘costruzione’ o letteralmente ‘arte del costruire’ – dove nessun architetto tedesco è riuscito ad arrivare, per intensità e radicalità, fatta eccezione pochissime opere realizzate di Bonatz e, su un diverso versante, di Mies van der Rohe.

La natura della luce.

Insieme al principio costruttivo, e in parte anche in ragione della sua natura massiva, negli interni delle sue ultime chiese si resta sconcertati da una luminosità controllata e opaca. È il contrario della luce tagliente e dai forti contrasti, ‘caravaggesca’ se è possibile questa categoria, che irrompe in una stanza e, in un attimo, strappa le cose dal buio⁵, come spiega Longhi. La stessa luce che esalta la materialità della Cappella del cimitero di Höör, di Bernt Nyberg suo allievo, ma al prezzo di utilizzare un sistema costruttivo del tutto autonomo rispetto al muro e separare la parete dalla copertura, una evoluzione ed un capovolgimento di senso rispetto al sistema utilizzato da Lewerentz proprio a Klippan.

Qui, invece, la luce sembra immobile, le cose conservate da sempre inalterate, sebbene regni, per forza di questa luce, un «assordante silenzio» e «una tensione che si crea nella calma», secondo un condiviso commento al *Dies Irae* di Morandini⁶, film-capolavoro di Carl Th. Dreyer⁷.

A questo punto, per parlare della luce di Lewerentz, che non ha scritto ma ha solo costruito, serve riferirsi alle immagini e ai pensieri di Dreyer: perché la natura fenomenica dell’opera di Lewerentz lo avvicina molto al lavoro visivo del regista, perché condividono una stessa poetica definitiva e radicale e perché sono accomunati da una stessa cultura regionale. D’altra parte, Dreyer affermava che l’arte più vicina al cinema è l’architettura⁸. Nei suoi film la vita degli uomini si svolge in spazi chiusi, in stanze con una luce opaca, la stessa dei paesaggi esterni. È la luce nordica, aurorale che non illumina in modo pieno perché attende perennemente il giorno. Parlando della tecnica fotografica nelle riprese, ovvero dell’apporto della luce nella costruzione delle scene, il regista anziché accontentarsi semplicemente di un buon risultato, «dirige ogni sforzo alla ricerca dell’atmosfera giusta. In altri tempi l’operatore usava sempre il verbo ‘illuminare’; oggi dice ancora ‘illuminare’ ma dice anche ‘oscurare’; e ‘oscurare’ in realtà è altrettanto importante che ‘illuminare’. Un volto nell’ombra può essere, in certi casi, più efficace e più espressivo che se fosse completamente illuminato»⁹.

Ne è un esempio la descrizione del salone di casa Borgen allestito per il funerale di Inger, riportata nella sceneggiatura di *Ordet* scritta dallo stesso Dreyer. Per raggiungere questa «atmosfera giusta» della scena, «sono state appese secondo le

– assembled with each other. The church structure is juxtaposed with the sacristy, producing a double wall thickness, while the wedding chapel buds from it, and the wall becomes thinner. The generous thickness of the wall also narrates the intimacy of the spaces of individual rooms and offers a sense of protection: “and think how it’s freezing in the house / when the wind passes through the walls / and think how distant the others are / how dark it is / how all is silence /[...] and only you and I/ are in this house”⁴. Thus, Architecture and Construction coincide. It could be asserted that the core of his thought is the concept of “Constructed Form,” an expression formulated in Fischer and Riemerschmid’s Munich enclave; as a young man, he had spent a period with them as an apprentice. It could even be said that his work pushed reflection and experimentation on Baukunst – which means “architecture” but also “construction” or literally “art of constructing” – where no German architect has managed to go in terms of intensity and radicality, except for a very few completed works by Bonatz and, on a different tack, by Mies van der Rohe.

The nature of light.

Along with the construction principle, and partly due to its massive nature, in the interiors of his later churches, one can be disconcerted by a controlled, opaque luminosity. It is the opposite of the sharp, high-contrast light – “Caravaggesque”, if such a category exists – bursting into the room and, instantly, snatching things out of darkness⁵, as Longhi explains. The same light enhances the materiality of the Höör Cemetery Chapel by Bernt Nyberg, his pupil. However, in that case, it was achieved by using a construction system entirely independent of the wall and separating the wall from the roof: an evolution and a reversal of meaning from the system used by Lewerentz in Klippan.

Instead, here, the light seems motionless, as if things had always been preserved unchanged, although the force of this light produces a “deafening silence” and “a tension that is created in the calm,” according to Morandini’s shared commentary on Day of Wrath ⁶, the masterpiece film by Carl Th. Dreyer⁷.

At this point, talking about Lewerentz’s light, which he did not script but only constructed, requires referring to Dreyer’s images and thoughts. Indeed, the phenomenological nature of Lewerentz’s work brings him very close to the director’s visual work, because they share the same definitive and radical poetics as well as the same regional culture. Moreover, Dreyer stated that the closest art to cinema is architecture⁸.

In his films, men’s lives take place in enclosed spaces, in rooms with opaque light, as in outdoor landscapes. It is the northern, auroral light that never fully illuminates as it perpetually waits for daytime. Regarding the photographic technique in filming, that is, the contribution of light in scene construction, the director is not simply satisfied with a good result but “directs all efforts in the search for the right atmosphere.” Previously, the operator always used the verb “illuminate”. Today, they still say “illuminate” but also “obscure”; and “obscure” is actually just as important as “illuminate.” In some cases, a face in the shadows can be more effective and expressive than if it were fully illuminated”⁹.

An example is the description of the living room of the Borgen home set up for Inger’s funeral, given in the *Ordet* script written by Dreyer himself. To achieve the “right atmosphere” of the scene, “according to the region’s customs, sheets were hung in front of the windows.”¹⁰ This is not simply a technical solution to muffle the light but the revival of the “custom” of defending oneself from the cold by covering windowpanes with cloths or sheets. This “custom” produced a way of seeing with a particular quality of light, precisely, a “luminous darkness” that characterized the interiors of

usanze della regione delle lenzuola davanti alle finestre»¹⁰. Non si tratta di una semplice soluzione tecnica per ovattare la luce, ma della riproposizione di una ‘usanza’, quella di difendersi dal freddo ricoprendo i vetri delle finestre con teli o lenzuola. Una ‘usanza’ che produceva un modo di vedere con una particolare qualità della luce, appunto, un ‘buio luminoso’ che caratterizzava per lunghi mesi gli interni delle case.

Con una simile luce, lo spazio perdeva di profondità tanto da far dire allo stesso Dreyer che «negli interni si avverte la tendenza ad illuminare troppo lo sfondo. [...] Lo sfondo va sentito, percepito, e non visto»¹¹. Gli interni sacri di Lewerentz, soprattutto nelle due ultime chiese, sono sottoposti allo stesso codice visivo, una luce opaca che fa percepire ciò che è vicino e rende indefinito lo sfondo – un muro in mattoni neutro, opaco, bruno – appena illuminato dagli apparecchi sospesi, perché è così che lo spazio acquista maggiore profondità e mistero.

La stessa luce ritroviamo negli interni di Vilhelm Hammershøi¹², pittore danese molto conosciuto in patria. L’angolo della sua casa, riprodotto in diversi momenti della giornata, con diverse quantità di luce che provengono dall’esterno, produce differenti tonalità di colore, dai grigi ai gialli desaturati ai verdi alle tonalità scure, ma in nessun caso la stanza è pienamente illuminata. Il riflesso ben definito sul pavimento non riesce a rischiarare la stanza, dove domina una penombra appena sufficiente a dare consistenza agli oggetti e alle persone. Una penombra prodotta dai panneggi sulle finestre, o da una educazione visiva derivata da un modo abituale di vedere, o semplicemente espressione dell’autocoscienza dell’artista.

La chiesa di San Pietro a Klippan.

Nell’ultima chiesa costruita da Lewerentz troviamo tutti i temi fin qui trattati. Anzitutto l’aula è una grande stanza dove si compie un rito collettivo, metonimia delle stanze domestiche dove si svolgono i riti familiari.

La luce vi penetra attraverso finestre e lucernai.

Gli spazi collettivi del centro parrocchiale sono illuminati con numerosi tagli orizzontali del muro che in alcuni casi si sovrappongono, un impaginato che contesta il suo stesso principio costruttivo – ma la spiegazione è riposta nella natura nascosta del muro che, s’è detto, si mostra già in superficie –; sconcertano i vetri a specchio serrati all’esterno solo con grappe metalliche in questo edificio ‘arcaico’, dove t’aspetteresti di cogliere, nei modi di un rudere, l’intera profondità del muro ed invece il paesaggio circostante vi si riflette, come in una installazione *en plain air*. All’aula sono riservate solo quattro finestre quadrate, poste in alto sui muri di fronte all’altare, in modo da poter illuminare da lontano, diffusamente, e guardare il cielo. Qui singoli lucernai a torretta sono collocati in luoghi ben definiti, due nella saletta per la celebrazione dei matrimoni, vicino l’ingresso, quattro in una saletta rettangolare destinata al coro, o forse adibita alla meditazione e alla lettura prima del rito. Sono lucernai con tagli verticali, con i vetri posti di lato che catturano una luce opaca. Non aprono lo spazio all’esterno ma lo proteggono.

Poi i due lucernai dell’aula, tra la porta della sagrestia e l’altare, che accompagnano il percorso del celebrante, sono stretti ed alti con un taglio orizzontale superiore, la parte cava interna ad imbuto rovesciato che si restringe verso l’alto. Essi impressionano per originalità e significato: non sono affatto pensati per illuminare ma per segnare un percorso sul pavimento, costringere ad alzare gli occhi, mettere in relazione cielo e terra mentre ci si dirige verso l’altare¹³. Un attimo di memoria per il celebrante. La luce artificiale è parte del progetto di illuminazione dell’aula. Non è un ausilio alla luce naturale insufficiente, ma una inte-

houses for long months.

With this light, the space lost depth, to the point that Dreyer himself said, “in interiors, there is a tendency to over-light the background. [...] The background is to be felt, perceived, and not seen.”¹¹ Lewerentz’s sacred interiors, especially in the last two churches, are subjected to the same visual code, an opaque light that allows perceiving what is close while making the background indefinite - a neutral, dull, brown brick wall- barely illuminated by the suspended fixtures, because that is how the space acquires greater depth and mystery.

The same light is found in the interiors of Vilhelm Hammershøi¹², a Danish painter who is well-known in his homeland. The corner of his house, painted at different times of the day, with different amounts of light coming in from outside, produces different shades of color, from grays to desaturated yellows to greens to dark shades. However, in no case is the room fully lit. The well-defined reflection on the floor fails to brighten the room, dominated by dimness, just enough to give substance to objects and people. The dimness produced by the draperies on the windows, or by a visual education derived from a habitual way of seeing, or simply an expression of the artist’s self-consciousness.

St. Peter’s Church in Klippan.

In the last church, built by Lewerentz, we find all the themes discussed so far. First, the courtroom is a large room where a collective ritual is performed, a metonymy of the domestic rooms where family rituals take place.

Light penetrates there through windows and skylights.

The collective spaces of the parish center are illuminated with numerous horizontal cuts of the wall, overlapping at some points. This layout challenges its own construction principle, but the explanation lies in the hidden nature of the wall that - as cleared out above - is shown already on the surface. The mirrored glass panes are disconcerting, clamped on the outside only with metal brackets. In this “archaic” building, one would expect to see the full depth of the wall, as in a ruin; instead, the surrounding landscape is reflected in it, as in an en plein air installation.

Only four square windows are reserved for the hall, placed high up on the walls in front of the altar so that it can be illuminated from a distance diffusely and face the sky. Here, singular roof lanterns are placed in well-defined places: two in the small room for celebrating weddings, near the entrance, four in a rectangular room intended for the choir, or perhaps used for meditation and reading before the rite. They are skylights with vertical cuts, where the glass panels placed sideways capture an opaque light. They do not open the space to the outside but protect it.

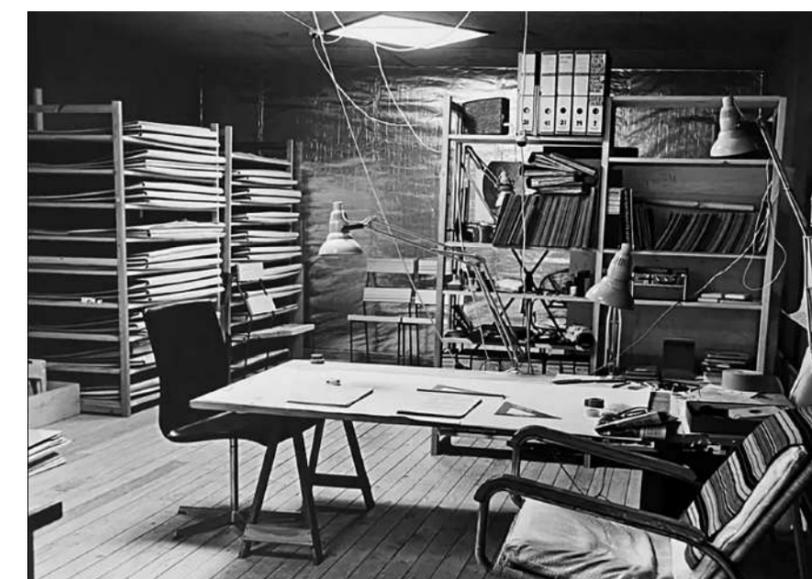
Then, the two skylights in the aisle, between the sacristy door and the altar, which accompany the celebrant’s path, are narrow and high with an upper horizontal cut, and their inner hollow part has the shape of an inverted funnel that narrows upward. They are impressive for their originality and significance: they are not designed to illuminate but to mark a path on the floor, to force one to look up and to relate heaven and earth when heading toward the altar¹³. A moment of memory for the celebrant.

Artificial light is part of the lighting design of the aisle. It is not auxiliary to insufficient natural light but a refined integration that allows luminosity control to obscure the interior space properly. The lighting objects are designed by Lewerentz himself: very simple technical fixtures that neatly concentrate on the altar while scattering all around, creating a dim light. Somehow, Lewerentz constructs a theatrical stage by using a technique to keep the space dark and sharply illuminate the central point of the altar.

His studio in Lund, the black box¹⁴, responds to the same prin-



p. 123
 Interno dell'aula liturgica, foto © Mary Vacca
 pp. 126-127
 Sequenze dal film *Ordet*, 1955. Golem Video 2019
 Vilhelm Hammershøi, *Interno della casa dell'artista*, Strandgade 30.
 1, 1909; 2, 1901; 3, 1900; 4, 1906; 5, 1905, © Ordrupgaard Museum, Copenhagen
 p. 129
 Frottage muratura esterna, © Politecnico di Bari
 pp. 130-131
 Interno dell'aula liturgica, foto © Mary Vacca
 Interno dell'aula liturgica, foto © Mary Vacca



grazione studiata che permette un controllo della luminosità in modo da ottenere il giusto oscuramento dello spazio interno. Gli oggetti illuminanti sono disegnati dallo stesso Lewerentz, semplicissimi apparecchi tecnici che si addensano ordinatamente sull'altare mentre tutt'intorno si diradano creando la penombra. In qualche modo, Lewerentz costruisce una scenografia teatrale utilizzando una tecnica per mantenere lo spazio buio e illuminare in modo deciso il punto centrale dell'altare.

Allo stesso principio risponde il suo studio a Lund, il *black box*¹⁴, dove le pareti e il soffitto riflettono una luce opaca, mentre i lucernai quadrati con gli interni bianchi portano luce diretta sui tavoli da lavoro.

Quindi, Lewerentz ricercava un «buio luminoso»¹⁵, costruiva l'ombra per far percepire con maggior forza un bagliore al fondo. È la «giusta atmosfera» che accompagna lo svolgersi del rito sacro della collettività.

Giù dentro di me/ Dal buio vuoto/ Sentivo che quel buio vuoto splendeva/ Calmo [...] Il buio splendeva da dentro di me [...] Adesso io starei nel buio luminoso¹⁶.

Questa tecnica percettiva esercitata cadenzando la luce, si comprende drammaticamente prendendo in esame il fonte battesimale. Ai tagli dei due lucernai, posti nello stesso verso, fa da controcanto il taglio del pavimento con l'incurvarsi del piano orizzontale, come si incurvano le voltine di copertura. Uno strappo del pavimento per liberare una fonte d'acqua esistente e la forte ombra rafforza questo emergere misterioso dal sottosuolo. Simile al pozzo verso gli abissi che Tessenow aveva previsto nel secondo progetto per la Neue Wache: dove però, all'inverso di Tessenow, non c'è un dio cattivo che trascina le anime pure negli inferi, ma un dio buono che taglia il suolo — come accadde nel Mar Rosso — per offrire acqua pura, una possibilità di vita agli uomini.

Conclusione.

Dreyer ci dice, fissando una relazione psicologica tra percezione luminosa e stato d'animo, che nel lavoro cinematografico «se l'immagine [...] si presenta luminosa e netta, predispone alla serenità e alla gioia; se si mantiene in toni spenti e scuri, invita alla serietà e alla concentrazione»¹⁷. È questo l'intento di Lewerentz, raggiungere un'atmosfera nello spazio della chiesa attraverso la luce e nient'altro, preparare un evento che deve accadere e che non è di sua competenza.

Perciò si tratta, ultimamente, di una luminosità esistenziale che è il riflesso della propria interiorità e, insieme, è metafora della condizione umana. È così che, tra opera e autore si stabilisce una 'rassomiglianza'. Accade in pochi casi, è una alchimia riservata agli artisti che sembrano distanti dal loro tempo ma che, in realtà, ne sono profondamente immersi, che manifestano un punto di vista su di esso semplicemente continuando a fare il loro lavoro, Lewerentz nella sua *Black box*, Dreyer con l'occhio attaccato al mirino della telecamera.

Tra l'opera d'arte e l'uomo c'è una tale rassomiglianza, che come si parla dell'anima dell'uomo così si può anche parlare dell'anima, della personalità di un'opera d'arte. L'anima si manifesta nello stile, che rispecchia il modo in cui l'artista sente il soggetto che tratta. [...] Nell'imprimere all'opera il suo stile egli vi insuffla l'anima che la trasforma in arte. È lui che deve dare al film il volto, che sarà poi il suo stesso volto¹⁸.

¹ J. Fosse, *Qualcuno verrà*, in L. Zern, *Il buio luminoso*, Titivellus, Pisa 2012, p.74
² 'Fenomenica' non in senso empirico, ma mettendo in evidenza il processo che dai sensi giunge alla coscienza conoscitiva.
³ Lewerentz passava ogni settimana tre intere giornate sul cantiere, insieme agli operai; non certo per sorvegliare la perfetta esecuzione di un simile edificio, ma per poter continuare l'esercizio sperimentale del progetto.

ciple. The walls and ceiling reflect opaque light, while square skylights with white interiors bring direct light to the work tables. Thus, Lewerentz sought a "luminous darkness"¹⁵ and constructed the shadow to make a glow more strongly perceived in the background. The "right atmosphere" accompanies executing the community's sacred ritual.

Down within me/ From the empty darkness/ I felt that empty darkness shining/ Calm [...] The darkness shone from within me [...] Now I would stand in the bright darkness¹⁶.

This perceptual technique realized by cadencing light can be theatrically understood by examining the baptismal font. The cuts of the two skylights, in the same direction, are counterbalanced by the cut of the floor with the curving of the horizontal plane, curving like the roof vaults. A tear in the floor releases an existing water source, with the strong shadow enhancing this mysterious rise from underground. It is similar to the well to the abyss designed by Tessenow in his second project for the Neue Wache; however, in contrast to Tessenow, here there is no evil god dragging pure souls to the underworld, but a good god cutting through the ground - like what happened in the Red Sea - to offer pure water, a chance at life to humans.

Conclusion.

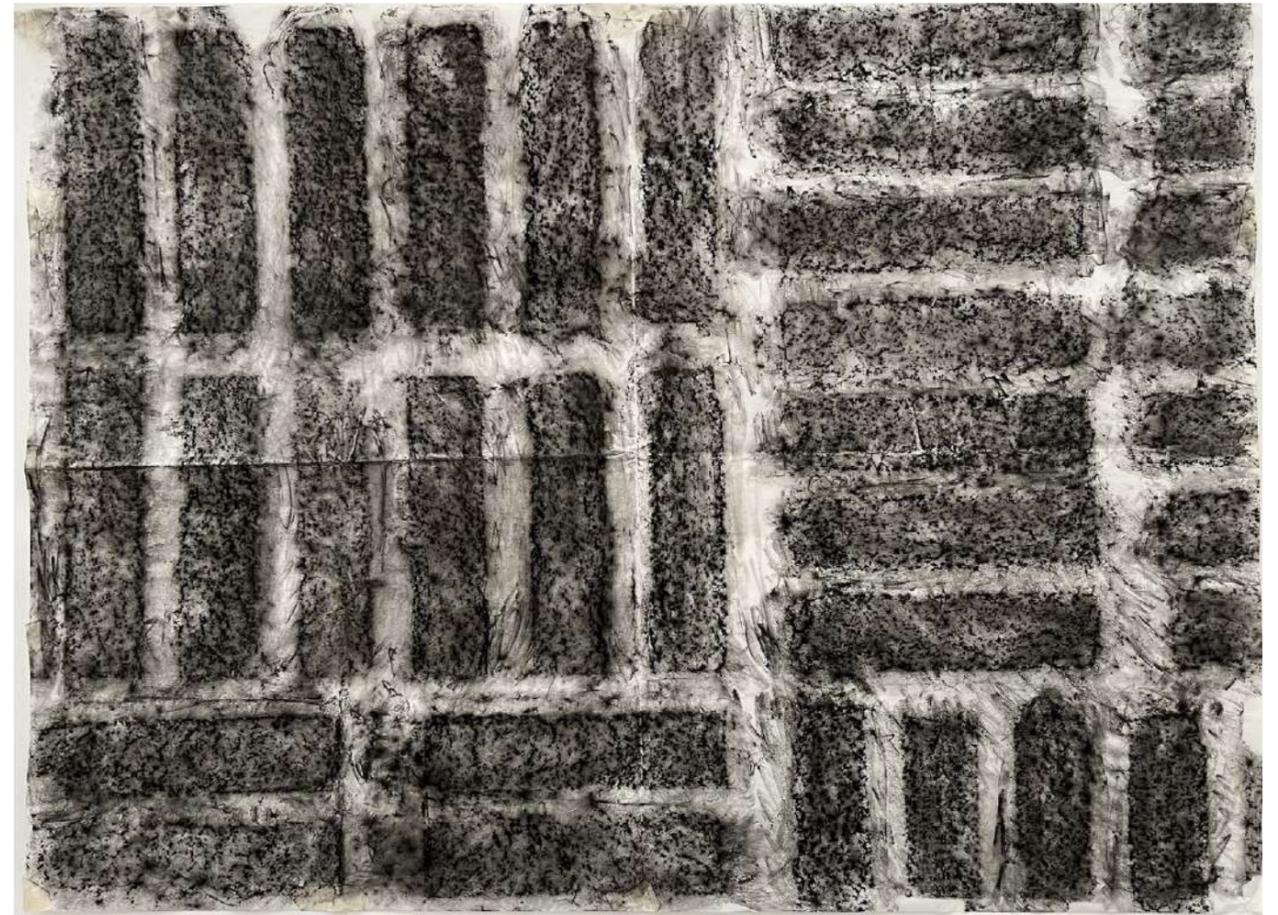
By establishing a psychological relationship between light perception and mood, Dreyer tells us that in film work, "if the image [...] is bright and sharp, predisposes to serenity and joy; if it stays in dull, dark tones, invites seriousness and concentration."¹⁷ This is Lewerentz's intent: to achieve an atmosphere in the church space through light and nothing else, to set up an event that is meant to take place but is beyond his scope.

This is ultimately about an existential luminosity that is both a reflection of one's inner self and a metaphor for the human condition. That is how a "resemblance" is established between the work and the author. It happens in rare cases, alchemy reserved for artists who seem distant from their time but are, in fact, deeply immersed in it and manifest a perspective on it simply by continuing doing their work: Lewerentz in his *Black box*, Dreyer with his eye fixed on the camera viewfinder.

Between a work of art and a person, there is such a resemblance that, just as we speak of a person's soul, we can also speak of the soul, the personality, of a work of art. The soul manifests itself in the style, reflecting how the artist feels about the theme they are dealing with. [...] In imprinting the work with his style, he insufflates the soul into it, transforming it into art. He is the one who has to give the film the face, which will then be his own face¹⁸.

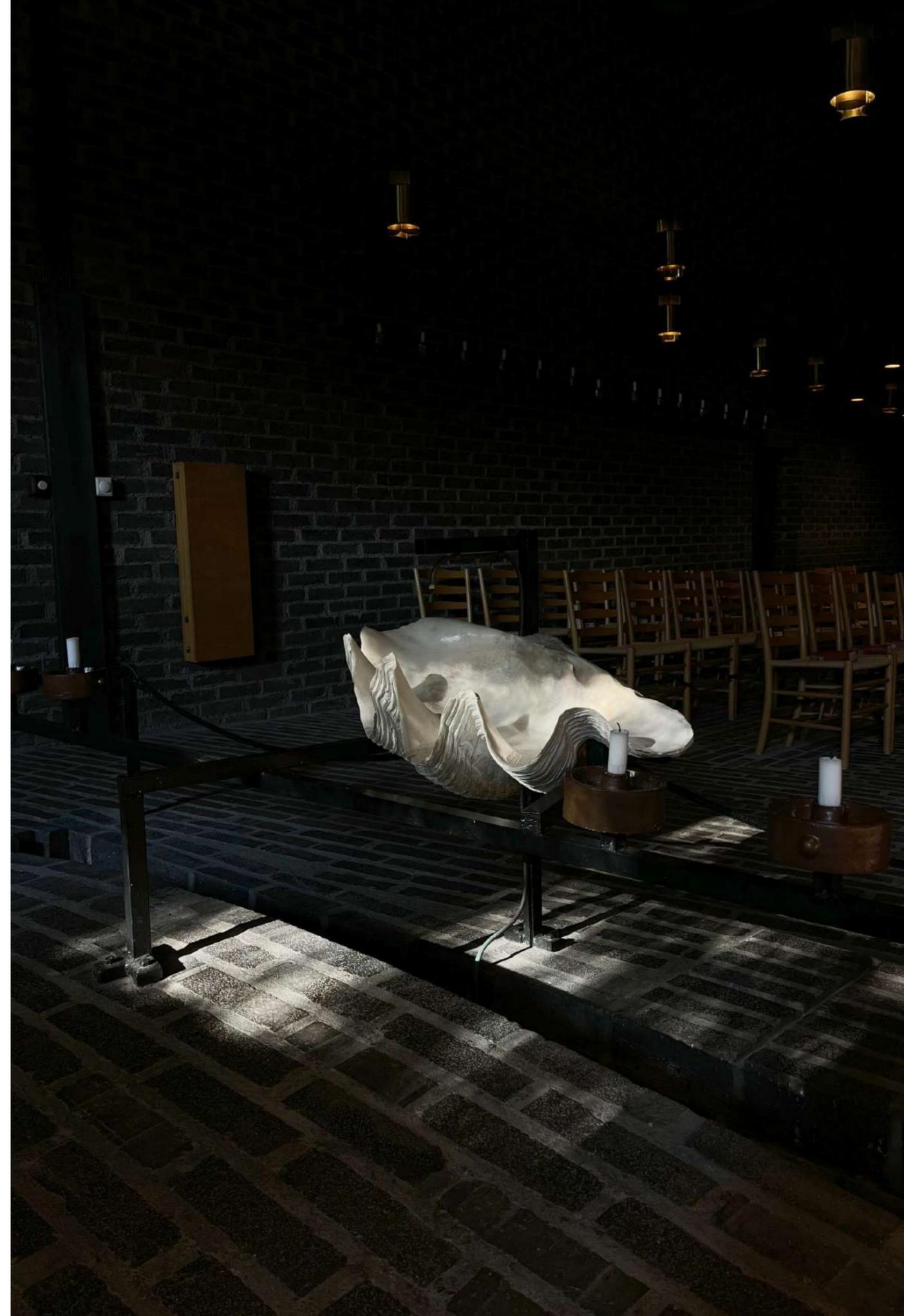
Translation by Luis Gatt

¹ Jon Fosse, *Someone is going to come*, in Leif Zern, Oberon Books, London.
² "Phenomenological" is not meant in an empirical sense. The word highlights the process from the senses to cognitive consciousness.
³ Lewerentz spent three whole days each week on the site, together with the workers, certainly not to supervise the perfect execution of such a building but to continue the project's experimental exercise.
⁴ Jon Fosse, cited above.
⁵ Roberto Longhi, *Caravaggio*, Editori Riuniti, Rome, 1981. "The history of sacred events [...] is cloaked in the abrupt flash of revealing light amidst the unknowable rifts of shadow." (p.65) "In Caravaggio, it is reality itself that comes over the light (or shadow) by 'incidence.'" (p.71)
⁶ *Il Morandini 2000. Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna, 1999.
⁷ Carl Theodor Dreyer (Copenhagen, 1889-1968), among the greatest directors in film history. He addresses the absolute themes of man, faith, time, love, and death in a strongly expressive ascetic style. He is the author of five masterpiece films: *The Passion of Joan of Arc* (1928), *Vampyr* (1932), *Day of Wrath* (1943), *Ordet* (1955), and *Gertrud* (1964). His scripts are collected in: *Cinque film*, Einaudi, Turin, 1967, pp.456.
⁸ Carl Th. Dreyer, *Cinque film*, Einaudi, 1967, p.417-419.
⁹ *Ibid.*, p.409.
¹⁰ *Ibid.*, p.269. These are the words of the script, written by the director himself, for the film *Ordet*.
¹¹ Carl Th. Dreyer, cit, p.389
¹² Vilhelm Hammershøi (Copenhagen, 1864-1916), a Danish post-impressionist



⁴ J. Fosse, *Qualcuno verrà*, cit., p.25-26
⁵ «La storia dei fatti sacri [...] s'investe del lampo abrupto della luce rivelante tra gli strappi inconoscibili dell'ombra». «Nel Caravaggio è la realtà stessa a venir sopraggiunta dal lume (o dall'ombra) per «incidenza» R. Longhi, *Caravaggio*, Editori Riuniti, Roma 1981, p. 65 e p. 71.
⁶ L. e M. Morandini, *Il Morandini 2000. Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna 1999.
⁷ Carl Theodor Dreyer (Copenhagen, 1889-1968), tra i maggiori registi della storia del cinema. Egli affronta, con uno stile ascetico fortemente espressivo, i temi assoluti dell'uomo, la fede, il tempo, l'amore, la morte. È autore di cinque film-capolavoro: *La Passione di Giovanna d'Arco* (1928), *Vampyr* (1932), *Dies Irae* (1943), *Ordet* (1955), *Gertrud* (1964). I suoi scritti sono raccolti in C. T. Dreyer, *Cinque film*, Einaudi, Torino 1967.
⁸ C. T. Dreyer, *Cinque film*, cit. pp. 417-419.
⁹ *Ivi*, p.409.
¹⁰ *Ivi*, p.269. Sono le parole della sceneggiatura, scritta dallo stesso regista, del film *Ordet*.
¹¹ C. T. Dreyer, *Cinque film*, cit., p.389.
¹² Vilhelm Hammershøi (Copenhagen, 1864-1916), pittore danese post-impressionista, tra gli artisti più noti in Scandinavia. È famoso per gli interni, dipinti nelle sue case a Copenhagen, Strandgade, 30 e Strandgade, 25. I suoi dipinti esprimono uno spazio calmo e pieno di tensione e mistero.
¹³ Si segnala una analogia con la descrizione che Caruso St. John ha fatto della «Via delle Sette Fonti» nel Cimitero di Stoccolma. «[...] un lungo sentiero rettilineo taglia il fitto bosco di pini, come un sottile raggio di luce fende l'oscurità». C. St. John, *Sigurd Lewerentz. Edifici e luoghi sacri*, in N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione (a cura di), *Sigurd Lewerentz 1885-1875*, Electa, Milano 2001, pp.11-37.
¹⁴ Klas Anshelm ospitò Lewerentz in una casa di sua proprietà a Lund, Kävlingevägen 26, dal 1970 al 1974. In particolare fu costruito uno studio, una stanza con pannelli di fibra di legno impregnato di asfalto e rivestito all'interno con cartone di alluminio. Il pavimento in assi di abete rosso. Tre lucernai quadrati e ruotati illuminavano la stanza senza finestre.
¹⁵ Non si tratta, perciò, di una 'luce nera', com'è stata descritta la qualità luminosa della chiesa di Klippan; un concetto che potrebbe significare un progressivo trascinamento delle cose nel buio, cioè verso il nulla. Un concetto con una accezione negativa, opposta alla interpretazione che qui si offre.
¹⁶ J. Fosse, *Qualcuno verrà*, cit. pp. 63-64.
¹⁷ C. T. Dreyer, *Cinque film*, cit., p.393.
¹⁸ *Ivi*, p.392.

painter, among the best-known artists in Scandinavia. He is famous for his interiors, which he painted in his houses in Copenhagen, Strandgade, 30, and Strandgade, 25. His paintings express a calm space full of tension and mystery.
¹³ An analogy is noted with Caruso St. John's description of the "Path of Seven Wells" in Stockholm Cemetery. "[...] a long straight path cuts through the dense pine forest, as a thin ray of light cuts through the darkness." Caruso St. John, *Sigurd Lewerentz. Edifici e luoghi sacri*, pp.11-37, in: N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione (ed.) *Sigurd Lewerentz 1885-1875*, Electa, Milan, 2001.
¹⁴ Klas Anshelm hosted Lewerentz in a house he owned in Lund, Kävlingevägen 26, from 1970 to 1974. In particular, a studio was realized for him: a room with asphalt-impregnated wood fiberboard, lined with aluminum cardboard inside. The floor was made of spruce planks. Three square, rotated skylights illuminated the windowless room.
¹⁵ Therefore, it is not a matter of a "black light," as the luminous quality of the Klippan church has been described; this concept could mean a gradual engulfment of things into darkness, that is, into nothingness. A concept with a negative meaning, opposite to the interpretation offered here.
¹⁶ Jon Fosse, cit. p.63-64
¹⁷ Carl Th. Dreyer, cit, p.393
¹⁸ *Ibid.*, p.392



Authors of numerous civil and religious works of extraordinary design quality, as well as of the renowned restoration of the ancient castle of Koldinghus, the Danish architects Inge and Johannes Exner have succeeded in combining Nordic modernism with a careful attention to the historical continuity of architecture. Their churches are permeated by an austere light that creates spaces as intimate as rooms, yet ineffable because open to the infinite.

Inger e Johannes Exner

Luce austera: tre chiese in Danimarca
Austere light: three churches in Denmark

Andrea Innocenzo Volpe

The character of a room is determined by the intensity and pattern of the incoming light. The light itself cannot be seen, but its presence and effect can be felt and experienced via the materials illuminated by it. For Islev Church, a relatively low level of lighting has been deliberately chosen. Why was this done? Because light is a cheap material, it is the easiest and most potent means of achieving a differentiation between different zones¹.

Con poche parole tipiche della formazione luterana ricevuta dai genitori sacerdoti, Johannes Exner riassume la scelta compositiva che definisce l'atmosfera e lo spazio di una fra le più importanti opere realizzate dallo studio fondato nel 1958 assieme alla moglie Inge. Vicenda professionale e umana, quella degli Exner, che rappresenta per la storia dell'architettura danese della seconda metà del Novecento una delle più avanzate riflessioni critiche sull'eredità del funzionalismo nordico e sulle sue possibilità di includere i temi della continuità della storia dell'architettura e delle tradizioni tipologiche e vernacolari avendo come fine una prassi progettuale permeata da una rigorosa modestia espressiva. Condizione base per veicolare mediante il progetto quei valori, etici, umanistici e religiosi che gli architetti intendono porre a servizio della comunità. Nel caso degli Exner questo processo si è esplicitato nel corso degli anni attraverso un corpus di raffinati restauri di architetture religiose o di castelli in rovina² e con progetti di nuove chiese che hanno saputo riportare silenti memorie di antiche misure là dove anonime, modernissime periferie erano cresciute. Un notevole patrimonio di progetti ancora poco conosciuti alle nostre latitudini³.

The character of a room is determined by the intensity and pattern of the incoming light. The light itself cannot be seen, but its presence and effect can be felt and experienced via the materials illuminated by it. For Islev Church, a relatively low level of lighting has been deliberately chosen. Why was this done? Because light is a cheap material, it is the easiest and most potent means of achieving a differentiation between different zones¹.

With a few, measured words, which reflect the Lutheran education received from his pastor parents, Johannes Exner summarises the compositional choices that shape the atmosphere and space of one of the most significant works produced by the studio he founded with his wife Inge in 1958. The Exners' professional and personal journey represents, for the history of Danish architecture in the second half of the 20th century, one of the most advanced critical reflections on the legacy of Nordic functionalism and its potential to embrace the themes of the historical continuity of architecture, as well as of the typological and vernacular traditions, moving towards a design practice marked by a rigorous expressive modesty. This is, for them, a necessary condition to convey, through the project, those ethical, humanistic and religious values that they intend to put at the service of the community. In the case of the Exners, this process manifested itself over time through a tasteful corpus of restorations of ruined religious architectures and castles², together with projects for new churches capable of evoking silent ancient memories in those places where anonymous, hyper-modern suburbs had been developed. A remarkable array of projects that are still little known in our part of the world³.



Inge Augusta Würtzen (1926) e Johannes Exner (1926-2015) nati entrambi a Randers, frequentano la Royal Danish Academy of Fine Arts di Copenhagen dove si laureano nel 1954, due anni dopo il matrimonio. Si costituisce così un sodalizio affettivo e professionale che intreccia la predisposizione alla teoresi di Johannes alla discreta ma colta pratica progettuale di Inge, la silente forza propulsiva dello studio.

Fin dalla sua fondazione la Exners Tegnestue A/S si specializza nel campo del restauro. La sensibilità nel concepire la vita di un edificio in modo analogo a quello di un organismo vivente e il restauro come una cura che non può cancellare i segni del tempo, segnalano fin da subito gli Exner come una coppia di architetti di talento, confermato dal progetto della loro prima chiesa⁴, la Sankt Clemens Kirke edificata nella città natale nel 1963 a seguito del concorso vinto nel 1958. Influenzata nei caratteri generali dal seminale progetto di Møller, Fisher e Stegmann vincitore del concorso di progettazione del 1931 per il campus dell'università di Aarhus e celebre per il disegno del paesaggio curato da Sørensen, la chiesa di Randers cita nella deformazione pentagonale della navata, la matrice esagonale dell'aula magna, aprendosi in modo simile sul paesaggio. Evidente, nella scelta di affidare l'espressività del complesso al solo laterizio segnato dai grafici commenti della malta, l'influenza di Sigurd Lewerentz. Mentre palese è l'omaggio all'architettura di Frank Lloyd Wright nell'abside, ritmato dagli alti setti che tagliano la luce del sud drammatizzando gli effetti all'interno dell'aula.

A un così potente debutto, seguono altre opere che renderanno noti gli Exner al di fuori dei confini nazionali. Si veda la piccola casa che la coppia costruirà per la propria famiglia a Skodsborg nel 1961, abitata fino al 1965 e poi lasciata a seguito della chiamata di Johannes a professore associato e Direttore del Dipartimento di Restauro nell'allora nascente scuola di architettura di Aarhus. Passaggio fondamentale nella riflessione degli Exner sul tema dell'architettura sacra e sui cambiamenti dello spazio liturgico luterano è il concorso del 1961 per la Nørrelandskirken a Holstebro. La chiesa, ora priva di navata, è definita dagli architetti come una 'stanza', solo molto più grande di quelle che formano il complesso parrocchiale organizzato attorno a un chiostro-giardino dove si aprono gli spazi parrocchiali.

L'aula è posta nell'angolo sud-ovest del complesso, così da ricevere la migliore luce dai due tagli che dal tetto alla base incidono la muratura del volume a pianta rettangolare rispettivamente negli angoli a ovest e a meridione. Volume replicato in miniatura, a guisa di modello della chiesa stessa, nel singolare campanile la cui cella campanaria vola a circa 40 m di altezza sostenuta da un'esile scala metallica elicoidale e da una serie di tiranti posti alla base. Contrappunto ironico allo spazio della preghiera e del raccoglimento. Qui i toni caldi del laterizio giallo, graficamente segnato dai grezzi commenti di malta, il cassettonato del soffitto ligneo, distaccato dalla muratura da una sottile lama di luce continua lungo le pareti, trova l'unica eccezione nel taglio praticato nel soffitto in corrispondenza dell'opera tessile di Jens Nielsen (1891-1978). Dalle prime ipotesi planimetriche, ancora condizionate dalla divisione delle panche secondo un tradizionale asse di simmetria che conduce alla zona presbiteriale, la versione realizzata sposta l'asse visivo sull'altare tagliando in diagonale la disposizione delle sedute. La luce del taglio a meridione trova finalmente il suo drammatico fuoco portando i fedeli attorno all'altare e non più in fronte ad esso. La luce radente che piove dall'alto è quasi contraddetta dalla drammatica e mutevole luce del sud. Un espediente teatrale a cui corrispondono i dispositivi scultorei dell'illuminazione artificiale. Un metallico albero della vita protegge i fedeli seduti a occidente, mentre un lampadario

Inge Augusta Würtzen (1926) and Johannes Exner (1926-2015) were both born in Randers and studied at the Royal Danish Academy of Fine Arts in Copenhagen, where they graduated in 1954, two years after getting married. It is thus that an affective and professional partnership was established, in which Johannes' theoretical inclination was combined with Inge's discreet, yet albeit silent, driving force behind the studio.

Since its foundation, Exners Tegnestue A/S has specialised in the field of restoration. Their sensibility in conceiving the life of a building as that of a living organism and the idea of restoration understood as care, which respects the signs of time, soon revealed the talent of the couple of Danish architects. This approach materialised in their first major project, the Sankt Clemens Kirke⁴, which they built in their home-town in 1963, after winning the competition in 1958. The church in Randers is influenced by the 1931 winning project for the Aarhus University campus by Møller, Fisher and Stegmann, which is well-known also for the landscape designed by Sørensen. In particular, the pentagonal nave recalls the hexagonal shape of the lecture hall, and also opens in a similar way towards the surrounding landscape. The influence of Sigurd Lewerentz is manifest in the choice of entrusting the expressive qualities of the complex exclusively to the brickwork, enhanced by the graphic marks of the mortar. Similarly, the apse reveals a clear homage to Frank Lloyd Wright's architecture, with the high partitions that filter the light from the south, creating striking effects inside the hall. After such a remarkable debut, the Exners produced other works that earned them recognition well beyond Denmark's borders. These include the small house they built for their family in Skodsborg in 1961, in which they lived until 1965, when the couple moved to Aarhus following Johannes' appointment as an associate professor and Head of the Restoration Department of the newly founded School of Architecture. A key moment in Exner's reflection on sacred architecture and the evolution of Lutheran liturgical space is the 1961 competition for the Nørrelandskirken in Holstebro. In their project, the church, which lacks a proper nave, is conceived by the architects as a "room", simply much larger than the rest of the rooms belonging to the parish complex, which is arranged around a cloister-garden overlooked by the parish's community spaces. The hall is located at the south-west corner of the complex, so as to receive the best possible light from the two slits that cut through the walls of the rectangular volume from ground to roof at both the western and southern corners, respectively. The volume of the church is reproduced in miniature in the distinctive bell tower, which resembles a scaled-down version of the main structure. The belfry, hovering at a height of approximately 40 metres, is supported by a slender metal spiral staircase and a series of tie rods anchored at the base, as if in ironic counterpoint to the space of prayer and meditation. The warm tones of the yellow brickwork, highlighted by rough mortar marks, and the wooden coffered ceiling, separated from the masonry by a thin beam of light running along the walls, are interrupted only by an opening in the ceiling at the place where Jens Nielsen's (1911-1978) textile work is located. In the first design proposals, the arrangement of the pews still follows a traditional symmetrical axis oriented towards the area of the presbytery. In the final version, however, the visual axis shifts towards the altar, with the seats arranged diagonally so as to create a new spatial dynamics. The light entering from the southern incision finally reaches its focal point, guiding the faithful around the altar rather than in front of it. The sweeping light coming down from above almost seems to be in contrast with the dramatic and ever-shifting light that comes pouring from the south. A theatrical device reflected in the sculptural elements of the artificial lighting. A metal tree of life

a forma di costellazione di stelle illumina il presbiterio di una morbida luce di elettrica notte stellata.

Inaugurata nel 1970, appena un anno dopo la Nørrelandskirken, la Islev Kirke di Rødovre rappresenta forse il punto più alto della ricerca degli Exner sulla possibilità di lavorare con la luce di uno spazio sacro. «Nella chiesa di Islev si coltiva l'atmosfera cupa degli interni e la bellezza dello spazio poco illuminato, ispirandosi alle chiese romaniche»⁵. Costruita vicino ad una strada di grande scorrimento, il complesso parrocchiale di Islev rovescia la logica della chiesa di Nørrelands. Il frammento di un chiostro, sorta di rovina di un'antica fortezza, protegge dal rumore del traffico il piazzale d'ingresso aperto su una strada minore perpendicolare alla Slotsherrensvej. All'incrocio delle strade la simbolica presenza del bastione-torre campanaria, dove una serie di semiconi deformano il cubico paramento in laterizio, divenendo diffusori del suono delle campane celate all'interno del volume del tozzo campanile.

La serie di ambienti di servizio alla parrocchia che racchiudevano lo spazio del piazzale in origine con una disposizione ad L – successivamente ampliata in più consono schema a C – lavora da avancorpo alla progressione volumetrica della sala degli incontri, della sala riunioni e dell'aula di preghiera: il volume più grande, visibile dalla trafficata strada. L'accesso all'aula è ancora una volta risolto tramite un asse diagonale che introduce i fedeli in una selva oscura di pilastri metallici che reggono il grande volume dell'organo. Solo dopo aver superato questo nartece interno, la vista si apre sullo spazio sacro. Ancora una volta il ligneo tetto 'vola' grazie alla luce naturale che piove sulle grezze murature laterizie. Qui il soffitto si presenta a guisa di reticolare spaziale ispirata alle antiche tecniche di costruzione dei ponti in legno d'epoca medievale. A sottolineare a un tempo la differenza e la continuità con l'impianto delle chiese romaniche, una sola eccezione: una leggerissima inflessione curvilinea della muratura a settentrione evoca la presenza di un'abside, modernamente decentrata rispetto all'asse di simmetria dell'aula. La deformazione dell'abside, rispetto alla linearità del lucernario continuo posto fra soffitto e pareti, permette di far entrare una maggiore quantità di luce da sud, esaltandone la presenza nonostante la minima curvatura del paramento murario. Un piccolo gesto che intensifica la presenza in controluce dell'altare in muratura e del suo basamento circolare, origine geometrica della parete curva. A sottolineare ulteriormente la presenza della sacra mensa, un taglio orizzontale si apre alla base della curvatura. A compensare l'illuminazione naturale, una teoria di lampade sospese a bassa intensità accende di un cielo stellato la chiesa nelle funzioni serali, consentendo di leggere questa volta tramite l'ombra ciò che di giorno era rivelato dalla luce naturale.

Considerata dalla critica come una delle chiese riformate più importanti del tardo modernismo danese maturato sui temi proposti dal Team X e sulle inevitabili suggestioni dell'opera di Kahn, la chiesa di Islev esprime forse meglio di ogni altra opera, l'austerità etica progettuale degli Exner⁶ e la loro raffinata semplicità, risolta qui con una sapiente mossa degna di antichi costruttori.

¹ I. e J. Exner, *Islev Kirke*, «Arkitektur», n.5, 1973, p. 56.

² Si veda l'esemplare recupero del Koldinghus (1972-1992). Cfr. J. Exner, *Koldinghus: the conversion of an old royal Danish castle*, «Monumentum», Vol. 27, 4, December 1984, pp. 285-300 e J. Exner, *Museum in Koldinghus Schloß*, «Detail», Renovation, 4, 1988, pp. 401-410

³ L'unica monografia dedicata al corpus delle opere degli Exner, pubblicata in danese, è di T. Bo Jensen (a cura di), *Exner*, Ikaros Press, Aarhus 2012. Dal 2018 è online l'archivio delle opere il sito <https://ingerogjohannesexner.dk/>.

⁴ Progetto in collaborazione con Knud Erik Larsen.

⁵ I. e J. Exner, dalla relazione di progetto.

⁶ La maestria degli Exner sarà riconosciuta da The American Institute of Architects con l'Honorary Fellowship e il titolo di FAIA (Fellow of the American Institute of Architecture) conferito nel 1992. Numerosi altri premi hanno celebrato nel corso degli anni la carriera degli architetti.

protects the worshippers seated to the west, while a chandelier, inspired by a constellation of stars, casts a soft, electric light, similar to a starry night, over the presbytery.

Inaugurated in 1970, just a year after the Nørrelandskirken, the Islev Kirke in Rødovre can perhaps be considered as one of the most significant outcomes of the Exners' research into the use of light in sacred space. "The Islev Kirke, drawing inspiration from Romanesque churches, embraces the solemn atmosphere of its interiors and the beauty of dimly lit spaces"⁵. Built near a busy thoroughfare, the Islev parish complex reverses the reasoning behind the Nørrelands church. A fragment of cloister, resembling the ruin of an ancient fortress, serves as a barrier against traffic noise, sheltering the forecourt, which opens instead onto a side street that runs perpendicular to the Slotsherrensvej. At the crossroads of the streets stands the symbolic presence of the bastion-bell tower, where a series of semicones deform the cubic brick volume, thus becoming diffusers for the sound of the bells concealed within the sturdy structure of the belfry. The service areas of the parish, which initially bordered the forecourt following an L – shaped distribution – later expanded into a more functional C-shape - serve to introduce the main volumes of the complex: the assembly hall, the meeting room and the prayer hall, the latter being the largest volume and clearly visible from the busy street. Access to the hall is once again resolved through a diagonal axis that introduces the worshippers into a dark forest of metal pillars that support the large volume of the organ. Only after passing this interior narthex, does the view open over the sacred space. Once again, the timber roof "hovers", thanks to the natural light that pours onto the rough brick walls, whereas the ceiling is arranged as a spatial grid inspired by the building techniques of Mediaeval timber bridges. There is one exception which simultaneously marks a difference and a continuity with the tradition of Romanesque churches: a slight curvature of the north wall, which recalls the shape of an apse, reinterpreted in a modern key and shifted with respect to the central axis of the hall. The slight deformation of the apse, in contrast to the linear nature of the continuous skylight between the ceiling and walls, allows light from the south to penetrate with greater intensity, enhancing its presence despite the minimal curvature of the wall. A small gesture which intensifies the presence, in *controluce*, of the altar and its circular base, which are the geometrical origin of the curved wall. To further emphasise the presence of the altar table, a horizontal opening is inserted at the base of the curvature. To compensate for the natural light, a series of low-intensity suspended lamps illuminate the church with a starry-sky effect during evening services, making it possible to read through shadows what was revealed by natural light during the day.

Considered by critics to be one of the most important reformed churches of late Danish modernism, influenced by the themes of Team X and by Kahn's works, the Islev church embodies, perhaps better than any other project, the Exners'⁶ austere design ethics and their refined simplicity, here expressed with a skilful gesture that is worthy of the art of ancient builders.

Translation by Luis Gatt

¹ I. and J. Exner, "Islev Kirke", in *Arkitektur*, n.5, 1973, p. 56.

² See the exemplary recovery of the Koldinghus (1972-1992). Cf. J. Exner, "Koldinghus: the conversion of an old royal Danish castle", in *Monumentum*, Vol. 27, 4, December 1984, pp. 285-300 and J. Exner, "Museum in Koldinghus Schloß", in *Detail, Renovation*, 4, 1988, pp. 401-410

³ The only monograph devoted to the whole oeuvre of the Exners, published in Danish, is by T. Bo Jensen (ed.), *Exner*, Ikaros Press, Aarhus 2012. The archive of their works is online since 2018 at the website <https://ingerogjohannesexner.dk/>.

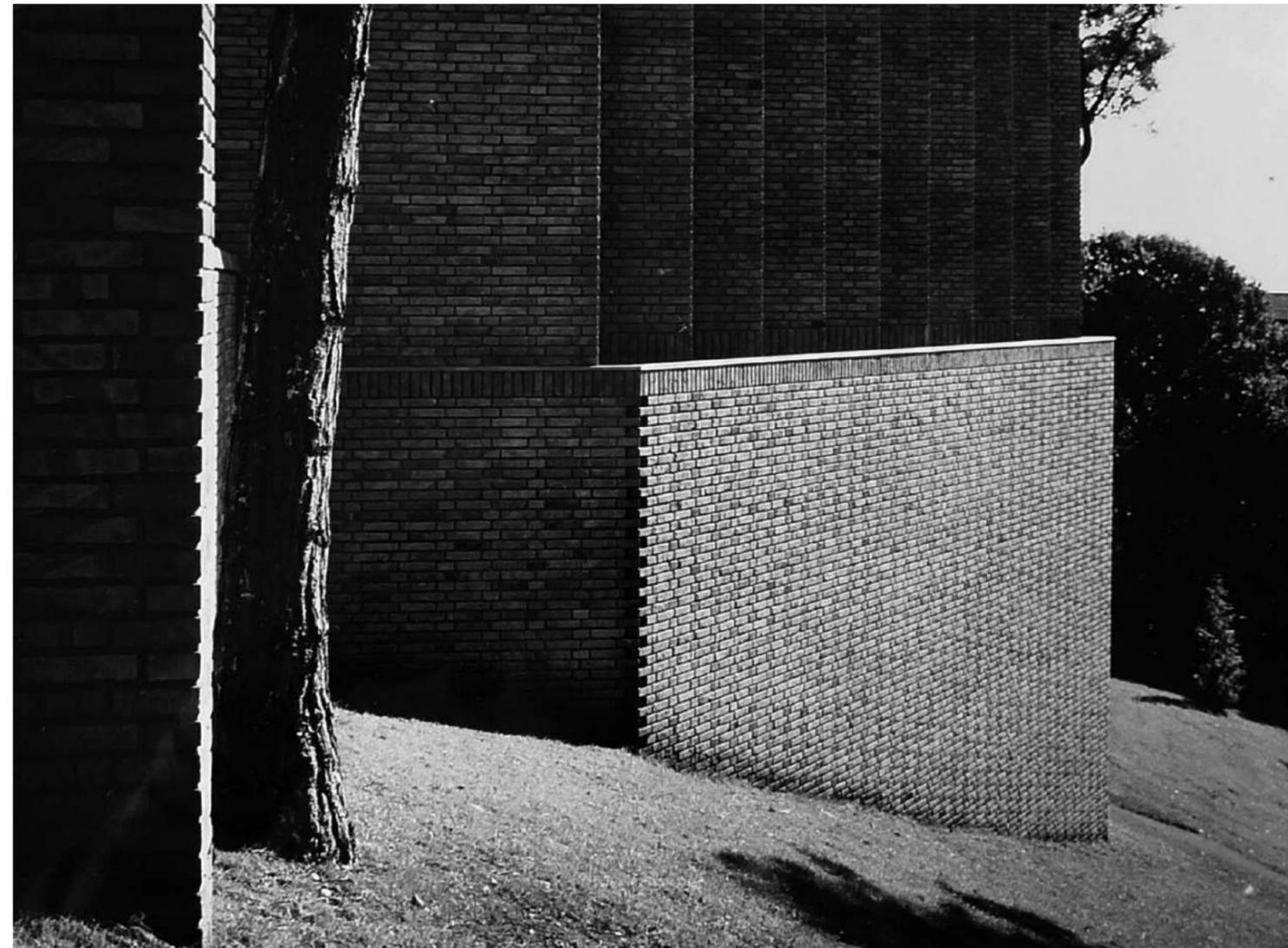
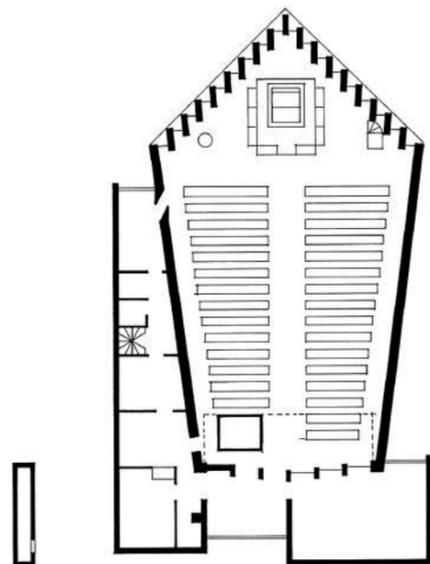
⁴ Project in collaboration with Knud Erik Larsen.

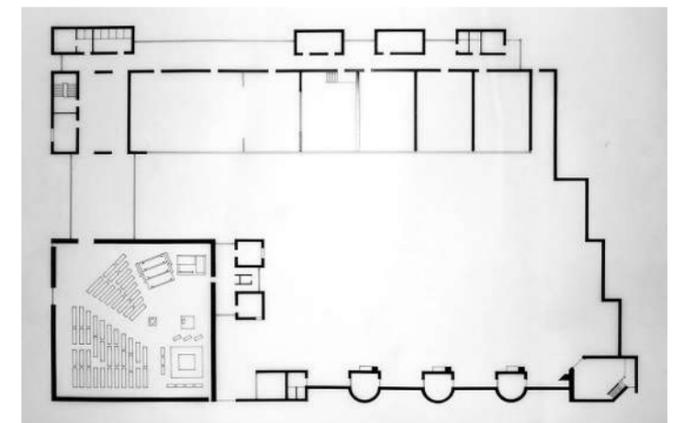
⁵ I. and J. Exner, from the project report.

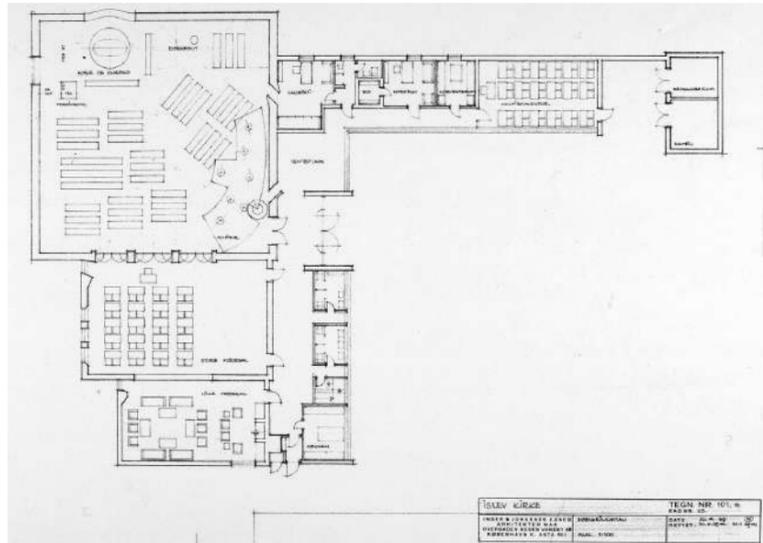
⁶ The Exners' excellence was recognised by The American Institute of Architects with the conferral, in 1992, of an Honorary Fellowship and the title of FAIA (Fellow of the American Institute of Architecture). Both architects received numerous other awards throughout their careers.



p. 133
L'abside della Sct. Clemens kirke a Randers, aperto verso la luce del sud del Vestparken, 1963, foto © Paul Poulsen
 pp. 136-137
La chiesa vista da sud ovest, 1963, foto © Paul Poulsen
La pianta pentagonale che cita l'aula magna della Aarhus University di C.F. Møller, Fisher e Stegmann, 1931, © Inge og Johannes Exner Archives
Dettaglio del paramento murario del fronte meridionale della chiesa di Sct. Clemens, 1963, foto © Paul Poulsen
 pp. 138-139
Il fronte sud della Nørrelandskirken a Holstebro, 1969 con in primo piano il muro del recinto e le casette dei boy scouts, foto © Johannes Exner
Una luce drammatica entra nell'aula dalla sottile incisione praticata nel paramento murario meridionale, 1969, foto © Paul Poulsen
La pianta del complesso parrocchiale e il corpo delle aule per la catechesi che protegge il giardino dal rumore della strada a grande scorrimento posta a settentrione, © Inge og Johannes Exner Archives
 pp. 140-141
La pianta del complesso parrocchiale della Islev kirke a Rødovre, 1970, © Inge og Johannes Exner Archives
Il sagrato della chiesa di Islev con a destra il bastione-torre campanaria, 1970, foto © Keld Helmer Petersen
L'accenno di abside nell'aula esaltato dalla luce zenitale del sud, 1970, foto © Keld Helmer Petersen







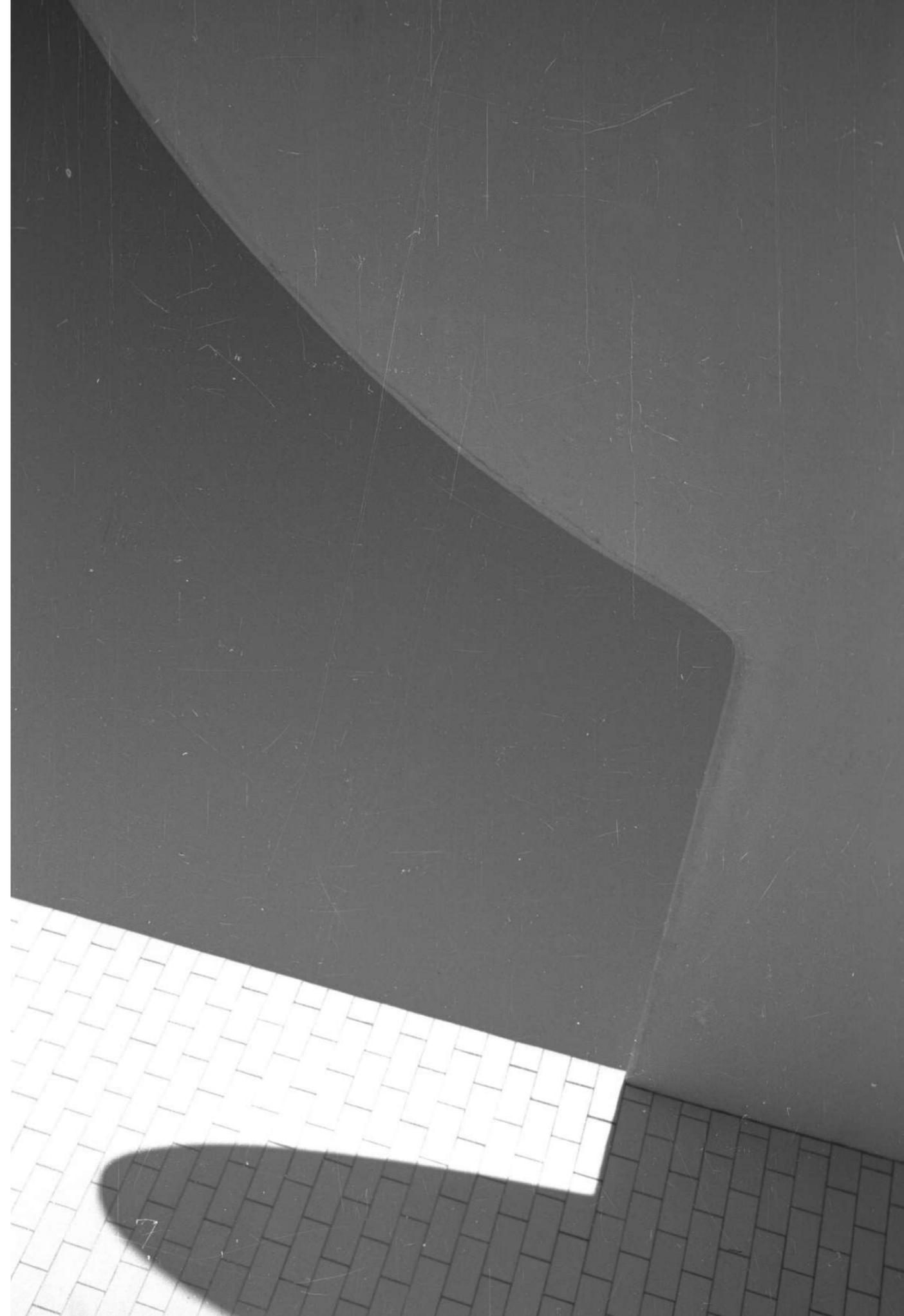
As seen through the lens of Danish photographer Keld Helmer-Petersen, certain details of a small building designed by Arne Jacobsen in the 1930s lose their distinctive connotations. A clear, crystalline light contributes to this transformation into an abstract dimension. This same light can also be found in the series of watercolours that Jacobsen had been producing for his projects. This raises the question: could it be that Petersen failed to capture a specific aspect of Arne Jacobsen's thought on film? A light that is a condition of the spirit, even before being an element of nature, an inner light that makes it possible for the composition to take shape and develop through a constant process of subtraction, of removal of all that is superfluous and of everything that "impedes the gaze".

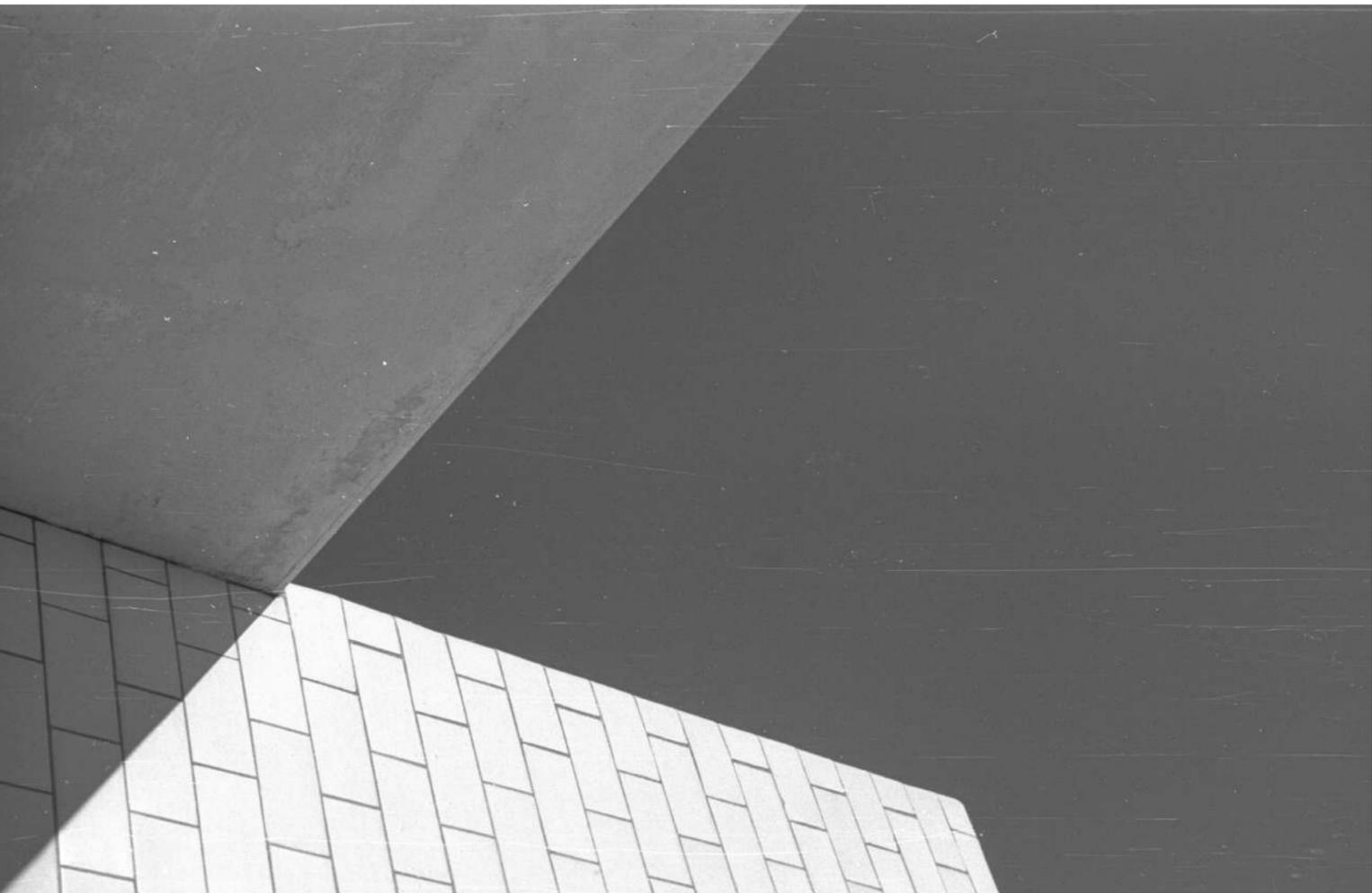
La luce di Jacobsen Jacobsen's light

Emiliano Romagnoli

Fra il 1941 e il 1946 Keld Helmer-Petersen¹, si reca a più riprese nella piccola stazione di benzina della Texaco realizzata da Arne Jacobsen nel 1937 nei sobborghi a nord della città di Copenaghen e cattura, con alcuni scatti, le ombre tagliate che il piano della pensilina dettava sulla stereometrica volumetria della struttura. Le foto riguardano per lo più dei dettagli, ma il taglio degli scatti e la nitidezza delle linee è tale che talvolta si fa fatica a riconoscere le parti inquadrare nonostante l'estrema semplicità dell'architettura ripresa. A ben vedere la luce che il fotografo cattura è quella che lo stesso Jacobsen poneva nei suoi acquerelli, uno strumento di indagine e restituzione grafica del progetto molto cara all'architetto; Arne Jacobsen, infatti, ne realizzerà a decine nel corso di tutta la sua vita, per tanti suoi progetti ma anche per annotare impressioni di viaggio, ricordi e studi. Negli acquerelli realizzati per i suoi progetti i volumi delle architetture sono sempre segnati profondamente dalle ombre che questi proiettano, sempre immaginati sotto una luce cristallina che chiarifica le articolazioni, le dimensioni, i rapporti fra le parti, i vuoti e i pieni². Negli stessi disegni è sempre presente anche il paesaggio: non si tratta di una condizione di natura astratta come ci si aspetterebbe da colui che forse troppo velocemente è stato definito come uno dei fautori dell'*internatio-
nal style*, bensì dell'esatto luogo nel quale si sarebbero andati ad inserire i progetti che l'architetto veniva progressivamente definendo. Nell'acquerello per la stazione della Texaco, ad esempio, dietro al volume si coglie la vicina riva dell'Øresund, lo stretto che collega il Mar Baltico al Mare del Nord, ma proprio in questa parte del disegno la luce cambia, non è più una luce

Between 1941 and 1946, Keld Helmer-Petersen¹ visited on several occasions the small Texaco petrol station in the suburbs to the north of Copenhagen, designed by Arne Jacobsen in 1937. During these visits, he captured in photographs the sharp shadows that the canopy roof cast on the geometric volumes of the building. The photographs focus mostly on details, yet the framing and the sharpness of the lines is such that at times it is difficult to recognise the parts that are being photographed, despite the great simplicity of the architecture depicted. On closer inspection, one sees that the light that the photographer captures is the same light that Arne Jacobsen himself used in his watercolours, a favoured medium which he used both for investigative purposes and for the graphic representation of his projects. Arne Jacobsen will, in fact, produce dozens of these watercolours throughout his life, in support of his projects, but also to illustrate travel accounts, memories and studies. In the watercolours produced for his projects, the volumes of the architectures are always deeply marked by the shadows they project, always imagined under a crystal-clear light that clarifies the articulations and dimensions, the relationships between the various parts, the voids and the solids². The landscape is also always present in his drawings: not as a portrayal of an abstract nature, as one might expect from someone who was, perhaps too hastily, labelled as one of the leading figures of the *international style*, but rather as a representation of the specific places in which the projects that the architect was gradually working on would be located. In the watercolour painting of the Texaco station, for example, the nearby shores of the Øresund, the strait connecting the Baltic Sea to the





cristallina quella che colpisce l’architettura ma è una luce più diafana. In questo come negli altri acquerelli di A. Jacobsen il paesaggio intorno alle architetture appare investito da una luce forse più vicina a quella che nella maggior parte dell’anno caratterizza queste terre sulle sponde del Mar Baltico, una luce già raccontata da tanti scrittori, artisti e che, filtrata dalle nuvole, riflessa dall’aria salmastra e dalle acque scure del mare non proietta ombre nette ma investe tutto attenuando i contorni, i confini fra le cose fino talvolta a confondere la linea dell’orizzonte. Da questo punto di vista il valore degli scatti di Petersen sembra proprio risiedere nell’aver colto e dato evidenza ad uno specifico tratto del pensiero di Jacobsen: una luce che prima ancora di essere elemento di natura è condizione dello spirito, una luce interiore che permette alla composizione di prendere corpo e maturare. È sotto questa luce cristallina, espressione di un pensiero altrettanto lucido che Jacobsen aveva sviluppato a partire dalla sua formazione, dai primi contatti con il razionalismo, dai suoi viaggi in Italia e in Grecia, dal suo prolungato soggiorno in Svezia, che quell’*esattezza*³ della forma si rivela, così ben definita da Renato Capozzi, dalla scala più ampia di paesaggio fino al più piccolo dettaglio di rivestimento. In sostanza, sotto questa sorta di luce dell’intelletto si dispiega e si risolve il tema fondamentale dell’architettura di Arne Jacobsen:

The main factor is proportion. It’s precisely proportion that makes the old classic Greek temples beautiful. They are as big blocks, the air which has been virtually cut between columns. If someone looks at a building of the Baroque, Renaissance or contemporaneous, someone look at them, someone admire them, all of them are well proportioned; this is essential⁴.

In quell’ aria che è stata virtualmente tagliata fra le colonne è la luce di Arne Jacobsen. Ma nell’architetto non c’è contrapposizione fra spazio di natura e spazio costruito; quando la natura entra per un qualche motivo a far parte della composizione allora questa torna a dettare un’ombra chiara, netta, in relazione a dove lo sguardo dell’architetto si dirige, che cosa mette chiaramente a fuoco, «A Jacobsen sembra interessare ciò che si conosce, le cose e gli atti della vita e renderli più chiari, per portare il Caos a Kosmos, l’indefinito all’ordine»⁵. Ancora una volta riemerge in questa lettura dell’opera di Jacobsen il valore degli scatti di Petersen capaci di mostrare fino a che punto questa luce dell’intelletto si spinga, fino a quale dettaglio sia capace di illuminare: il rivestimento della facciata della stazione della Texaco, si legge dalle foto di Petersen, coincide esattamente con le dimensioni dell’edificio, della pensilina in oggetto, delle bucaure. Non è un caso: quel rivestimento utile alla pulizia delle pareti dagli oli e dalle polveri costituisce in realtà la più piccola unità modulare che tutto scandisce compresa l’articolazione degli spazi interni. In questa come nelle altre opere di Arne Jacobsen ogni elemento, per quanto piccolo, ne rimanda ad altro secondo una percettibile rete di rapporti che la luce rivela, dalle opere più contenute del primo periodo, al Municipio di Rødovre, fino alla grande sede per la Banca Nazionale della Danimarca⁶, tutti progetti che appaiono in costante dinamica relazione con le sensibili variazioni di quella particolare luce che caratterizza queste terre, la luce del Baltico. Jacobsen, se non altro per verifica, tornerà sempre nei suoi progetti dopo realizzati nel tentativo di cogliere attraverso scatti fotografici⁷ scene per quanto possibile vicine a quelle da lui disegnate, o meglio pensate. Già... pensate, perché la realizzazione di un acquerello dispone al pensiero. Perché del tempio di Paestum Arne Jacobsen non scatta una semplice fotografia? Si chiede Tøjner: Perché credo che lavorare con l’acquerello dà all’osservazione il margine necessario per diventare un processo di apprendimento. E

North Sea, can be glimpsed behind the volume of the building. However, precisely in this part of the drawing, the light changes: it is no longer a crystalline light that illuminates the architecture, but a more diaphanous light. As in many other watercolours by Arne Jacobsen, the landscape surrounding the architecture seems to be suffused by a light more similar perhaps to that found along the shores of the Baltic Sea, a light which pervades these lands for much of the year. A light that has been described by numerous writers and artists and which, filtered by the clouds and reflected by the salty air and the dark waters of the sea, does not produce sharp shadows, but rather envelops everything, softening the outlines and boundaries between elements, to the extent of occasionally blurring the line of the horizon. From this perspective, the merit of these photographs seems to lie in having grasped, as well as highlighted, a specific trait of Jacobsen’s thought: a light which, before being an element of nature, is a condition of the spirit, an interior light which allows the composition to take shape and develop. It is under this crystal-clear light, the expression of an equally lucid thought, that Jacobsen had developed during his training, from his first encounters with Rationalism, his travels in Italy and Greece, and his prolonged stay in Sweden, that this *precision*³ of form is revealed, from the broader scale of the landscape to the smallest details of the cladding. In short, it is under this sort of light of the intellect that the fundamental theme of Arne Jacobsen’s architecture unfolds and is resolved:

The main factor is proportion. It is precisely proportion that makes the old classic Greek temples beautiful. They are like massive blocks, like air that has been virtually cut out from between columns. If someone looks at a Baroque, Renaissance, or contemporary building, they admire them because all of them are well-proportioned; this is essential⁴.

It is in that air that has been virtually cut out from between the columns, that Arne Jacobsen’s light lies. Yet there is no opposition between the space of nature and built space; when nature, for some reason, comes to be a part of the composition, it then generates once again a clear, sharp shadow, pointing to where the architect directs his gaze, to whatever it is he is focusing on: “Jacobsen seems to be interested in what is known, the things and events of life, so as to clarify them, to lead *Chaos to Kosmos*, the indefinite to order”⁵. Once again, in this interpretation of Jacobsen’s work, the value emerges of Petersen’s photographs, capable as they are of demonstrating the extent to which this light of the intellect reaches, which details it is capable of illuminating. From Petersen’s photographs, one can see how the cladding of the facade of the Texaco station coincides perfectly with the dimensions of the facade itself, as well as of the canopy roof and the openings. It is no coincidence: the cladding in question, helpful in cleaning the walls from oil and dust, actually constitutes the smallest modular unit that dictates everything, including the articulation of the interior spaces. In this, as in other works by Arne Jacobsen, every element, however small, refers to another within a clearly comprehensible network or relationships that is revealed by the light. From the more sober works of the early period, to the Rødovre Town Hall, or the massive headquarters of the National Bank of Denmark⁶, all the projects seem to be in a continuous dynamic relationship with the subtle variations of the peculiar light that characterises these lands, the light of the Baltic. Jacobsen, if only with the purpose of verifying, will always return to his projects, once completed, in an attempt to grasp, through photographs⁷, scenes that resemble as closely as possible those that he had drawn - or rather, conceived. Yes... conceived, because the act of painting a watercolour encourages thoughtful reflection. So, why doesn’t Arne Jacobsen simply take a photograph of the temple at Paestum?

il processo di apprendimento consiste nell’avvicinarsi alla realtà e nell’afferrarla senza comprometterne l’inesauribilità⁸.

L’acquerello diventa così uno strumento, o meglio «il mezzo empirico del pensiero dell’architetto, cioè lo spazio concreto in cui l’architetto o il designer possono pensare alla propria proposta di forma che si connette con tutto ciò che è sempre intorno ad essa»⁹. Seguendo questo pensiero il valore di ciascuno di questi disegni sarebbe quello di dare evidenza alla dimensione del tempo, il tempo necessario all’apprendimento, alla comprensione delle qualità più intime di un luogo sia esso di natura che frutto dell’opera dell’uomo, in sostanza un tempo necessario al pensiero per fare luce su tutto ciò che è superfluo, distorto, «che impedisce lo sguardo»¹⁰, e giungere attraverso un *arte del togliere*¹¹ alla «stabilità della forma»¹².

Le opere di Jacobsen – scrive Martí Arís – non vogliono impressionare lo spettatore, né presentarsi come episodi unici o emblematici. Solitamente si dispongono sul terreno con naturalezza, seguendo forme geometriche elementari e prescindendo da qualsiasi enfasi retorica. Sembrano concepite senza sforzo, con quella apparente facilità che si ottiene solo dopo un allenamento severo e prolungato. Sono opere in cui il lavoro è stato capace di cancellare le proprie tracce: da qui la sua leggerezza, la sua mancanza di drammaticità... I personaggi cui sono destinati gli spazi di Jacobsen non hanno probabilmente nessun segreto e l’architettura che li accoglie è tersa e cristallina¹³.

Anche nella costante sovrapposizione proposta in questo breve studio fra luce intesa come opera chiarificatrice dell’intelletto e luce come elemento di natura risiede il particolare punto di sintesi raggiunto da Arne Jacobsen, un architetto che aveva accettato la modernità come segno irrinunciabile del proprio tempo, sentita forse anche portatrice di valori sociali, senza tuttavia rinunciare ad un aperto confronto con la storia e con la natura. Una sintesi che rende l’operato di Arne Jacobsen molto più vicino, o almeno più di quanto si possa pensare, a quello che storicamente è stato definito Classicismo Nordico.

^[1] Una recente mostra a Tokyo, *Timeless Minimalism*, e una pubblicazione di I. Ellekilde Bonde, *Keld Helmer-Petersen, fotografiske verden*, U Press, Copenhagen 2021, a pochi anni dalla scomparsa avvenuta nel 2013, hanno riaccesso le luci su una figura considerata chiave nella fotografia moderna del Nord Europa. Ad attrarre l’attenzione di Helmer-Petersen erano gli effetti grafici e astratti che potevano scaturire dalla fotografia di dettagli tanto di oggetti comuni quanto di strutture in uso o in decadimento.

^[2] Ad esempio, l’ombra dipinta nell’acquerello della stazione di servizio appare innaturale poiché prodotta da un sole in direzione nord-ovest ad elevata altezza rispetto l’orizzonte. Si tratta di una semplice svista o della necessità dell’architetto di rendere chiari i rapporti fra le parti? In altri disegni tecnici redatti per la stazione di servizio le ombre disegnate seguono andamenti naturali.

^[3] R. Capozzi, *L’esattezza di Jacobsen*, Lettera Ventidue, Siracusa 2018. L’autore riflette su quello che è considerato un carattere fondamentale dell’architettura di Jacobsen, ovvero l’esattezza intesa «come rifiuto di ogni sentimentalismo provvisorio: un’aspirazione al classico, una tensione alla stabilità delle forme che non dipende dal tempo o dalle mode», p. 99.

^[4] A. Jacobsen, *Intervista*, in «Politiken», quotidiano danese, 28 febbraio 1971.

^[5] R. Capozzi, cit., p. 100.

^[6] Da questo punto di vista interessanti sono anche i diversi studi che mettono in evidenza le sottili trame geometrico/proporzionali che sottendono alla definizione delle opere dell’architetto danese.

^[7] L. Rubino, *Arne Jacobsen, opera completa 1909/1971*, Kappa, Roma 1980, p. 49. L’autore riporta che Jacobsen invitava gli studenti del suo corso di Composizione a fotografare i propri lavori appena terminati perché quelle immagini, cogliessero le loro architetture prima che la vita vi fluisse all’interno.

^[8] «Fordi, tror jeg, det at arbejde akvarellen frem giver iagttagelsen den udstrækning, den skal have for at blive en læreproces. Og læreprocessen består i at nærme sig virkeligheden og få greb om den uden at sætte dens udtømmelighed over styr». P.E. Tøjner, *Atlas af Arne Jacobsen*, Lindhardt e Ringhof, Copenhagen 2002, p. 11. L’autore, critico d’arte e direttore del Louisiana Museum dal 2008, offre risposte all’interrogativo del perché Jacobsen dipinga acquerelli.

^[9] «Og bliver dermed arkitektens empiriske medium for tankendet vil sige det konkrete rum, hvori arkitekten eller designeren kan gennemtænke sit eget bud på en form, der tæder I forbindelse med alt det, der altid er udenom».

^[10] R. Serino, *L’eleganza del tempo dilatato*, in R. Capozzi, *Arne Jacobsen, la ricerca dell’astrazione*, Clean Edizioni, Napoli 2012, p. 11.

^[11] T. Faber, *Arne Jacobsen*, Edizioni di Comunità, Roma 1964.

^[12] R. Capozzi, cit., p. 99.

^[13] M. Arís, *Arne Jacobsen: elogio della prosa*, in S. Pierini (a cura di) *Silenzi eloquenti: Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2002, p. 163.

Because I believe that working with watercolours provides the act of observation with the necessary leeway to become a learning process. And the learning process consists in approaching reality and grasping it without, however, compromising its inexhaustibility⁸.

Watercolour painting thus becomes an instrument, or rather “the empirical medium for the architect’s thought, in other words, the concrete space in which the architect or designer can reflect on the proposed form, which is invariably related to everything that surrounds it”⁹. Following this train of thought, the value of each of these drawings lies in its capacity to highlight the dimension of time. A time necessary for learning and understanding the most intimate qualities of a place, whether it is natural or man-made. In essence, it is a time required by thought to shed light on what is superfluous and distorted, “what impedes the gaze”¹⁰, in order to arrive, through the *art of removing*¹¹, at the “stability of form”¹².

Jacobsen’s works are not intended to impress the viewer, nor do they present themselves as unique or emblematic episodes. They usually stand on the ground with a natural ease, following elementary geometric shapes and avoiding any rhetorical emphasis. They seem to have been conceived without effort, with that seeming simplicity that is achieved only after long and rigorous training. These are structures in which labour has erased all traces of itself: thus its lightness, its lack of gravity... The people for whom Jacobsen’s spaces are intended probably keep no secrets, and the architecture that accommodates them is lucid and crystalline¹³.

It is also in the constant interplay between light as an illuminating force of the intellect and light as a natural element, that one recognises the specific point of synthesis achieved by Arne Jacobsen, an architect who had accepted modernity as an unescapable sign of his time, perhaps also perceiving it as a bearer of social values, without, however, renouncing an open confrontation with both history and nature. A synthesis that brings Arne Jacobsen’s work much closer than one might imagine to the style historically referred to as Nordic Classicism.

Translation by Luis Gatt

^[1] A recent exhibition in Tokyo, *Timeless Minimalism*, the publication of I. Ellekilde Bonde’s *Keld Helmer-Petersen, fotografiske verden* (U Press, Copenhagen 2021), a few years after his death in 2013, has brought attention back to a central figure in modern Northern European photography. What captivated Helmer-Petersen was the graphic and abstract effects that emerged from photographing details, whether of everyday objects or of structures, both abandoned and in use.

^[2] A peculiar example is the shadow painted in the watercolour of the petrol station, which appears to be unnatural since it is cast by a sun coming from the northwest, at a high altitude relative to the horizon. Is it a simple oversight, or does it derive, perhaps, from the architect’s need to clarify the relationship between the parts? In other technical drawings sketched for the petrol station, instead, the shadows follow natural patterns.

^[3] R. Capozzi, *L’esattezza di Jacobsen*, Lettera Ventidue, Siracusa, 2018. The author reflects on what is considered as a fundamental trait of Jacobsen’s architecture, in other words, precision understood “as a rejection of any temporary sentimentalism: an aspiration to classicism, a striving towards a stability of forms that does not depend on time or trend”, p. 99.

^[4] A. Jacobsen, “Intervista”, in *Politiken*, Danish newspaper, February 28, 1971.

^[5] R. Capozzi, *Op. cit.*, p. 100.

^[6] From this perspective, the various studies that highlight the subtle geometric and proportional patterns underlying the works of the Danish architect are also interesting.

^[7] L. Rubino, *Arne Jacobsen, opera completa 1909 / 1971*, Edizioni Kappa, Rome 1980, p. 49. The author recounts how Jacobsen would encourage the students in his Composition course to photograph their works as soon as they were completed, since only those images, even if “empty, skeletal and immaculate”, would capture their architecture as it was, before life flowed into them, bringing about inevitable changes.

^[8] P.E. Tøjner, *Atlas af Arne Jacobsen*, Lindhardt and Ringhof, Copenhagen, 2002, p. 11. The author, an art critic and director of the Louisiana Museum since 2008, provides answers in his text to the question of why Jacobsen painted watercolours, whether they were travel impressions or project sketches. Following is the original text: “Fordi, tror jeg, det at arbejde akvarellen frem giver iagttagelsen den udstrækning, den skal have for at blive en læreproces. Og læreprocessen består i at nærme sig virkeligheden og få greb om den uden at sætte dens udtømmelighed over styr”.

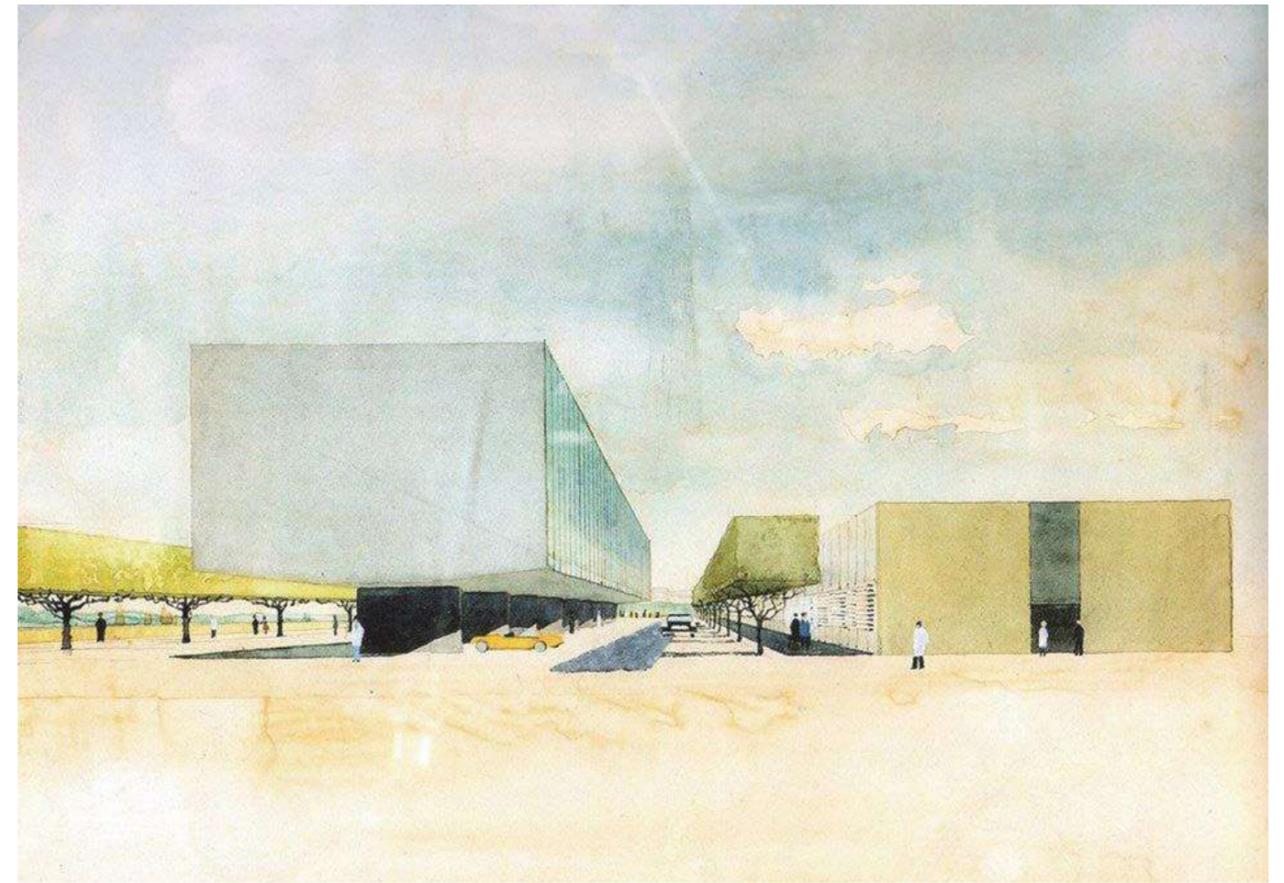
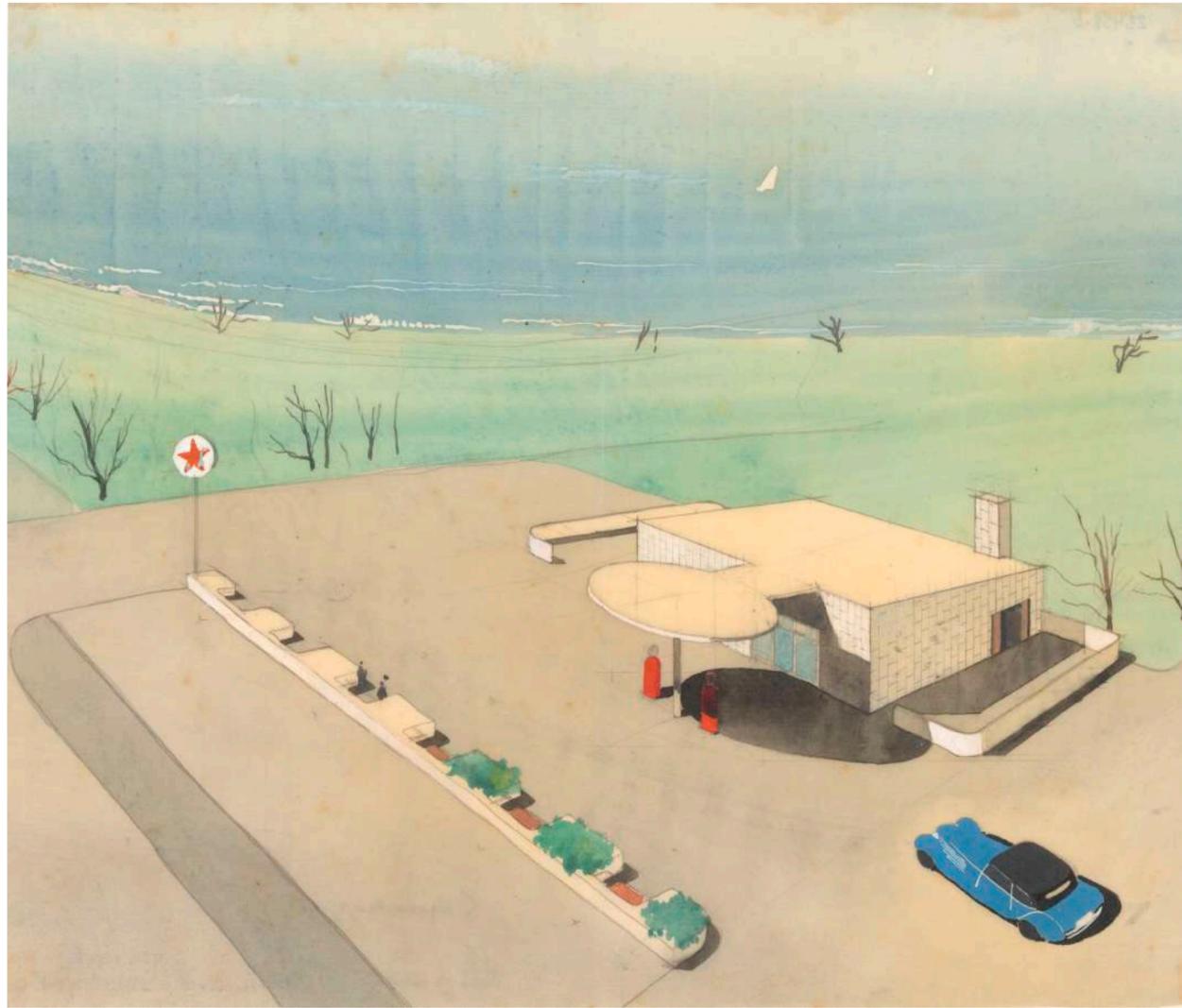
^[9] *Ibid.*, p. 12. Following is the original text: “Og bliver dermed arkitektens empiriske medium for tankendet vil sige det konkrete rum, hvori arkitekten eller designeren kan gennemtænke sit eget bud på en form, der tæder I forbindelse med alt det, der altid er udenom”.

^[10] R. Serino, “L’eleganza del tempo dilatato”, in R. Capozzi, *Arne Jacobsen, la ricerca dell’astrazione*, Clean Edizioni, Naples, 2012, p. 11.

^[11] T. Faber, *Arne Jacobsen*, Edizioni di Comunità, Roma, 1964.

^[12] R. Capozzi, *Op. cit.*, p. 99.

^[13] M. Arís, “Arne Jacobsen: elogio della prosa”, in S. Pierini (ed.) *Silenzi eloquenti: Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, Christian Marinotti Edizioni, Milan, 2002, p. 163.

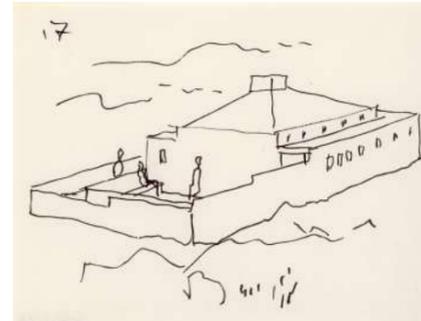




p. 143
 Dettaglio della stazione di Servizio della Texaco a Charlottenlund, Copenaghen, 1941. Foto di Keld Helmer-Petersen, per gentile concessione della proprietà di Keld Helmer-Petersen (ruotata di 90° rispetto all'originale)
 pp. 144-145
 Dettaglio della stazione di Servizio della Texaco a Charlottenlund, Copenaghen, 1941-1942. Foto di Keld Helmer-Petersen, per gentile concessione della proprietà di Keld Helmer-Petersen
 Dettaglio della stazione di Servizio della Texaco a Charlottenlund, Copenaghen, 1941-1942. Foto di Keld Helmer-Petersen, per gentile concessione della proprietà di Keld Helmer-Petersen (ruotata di 90° rispetto all'originale)
 pp. 148-149
 Progetto per la Stazione di Servizio della Texaco, Charlottenlund, Copenaghen, 1936. Acquerello di Arne Jacobsen, per gentile concessione di Tobias Jacobsen
 Proposta progettuale per le industrie della Novo Nordisk, Bagsværd, precedente al 1964
 Acquerello di Arne Jacobsen, per gentile concessione di Novo Nordisk Art Collection
 pp. 150-151
 Acquerello del Tempio di Paestum realizzato da Arne Jacobsen durante un viaggio in Italia nel 1949 © privato
 Acquerello di Paesaggio svedese, 1943-44. Il disegno è stato realizzato da Arne Jacobsen durante gli anni di permanenza in Svezia a causa del secondo conflitto bellico. Per gentile concessione di Tobias Jacobsen



The chapel, located on the coast and overlooking the bay of Capo Ceraso, represents the most interesting synthesis of Roberto Menghi's research. The small sacred space, set among the rocks of the Mediterranean scrub, appears as a natural outcrop of the surrounding landscape, almost as if it were the result of a tectonic movement which settled on the terrain as a mound-tumulus. The concept of the design has its most profound meaning in the development of a few simple elements – the wall, the roof, the variations of light and shadow – which, through composition, become architecture. In the construction of the sacred space of the chapel, the tangent elements coincide with the image of the Mediterranean walled house, completely introverted and closed-in on itself.



Roberto Menghi

La cappella di Capo Ceraso, Olbia-Tempio

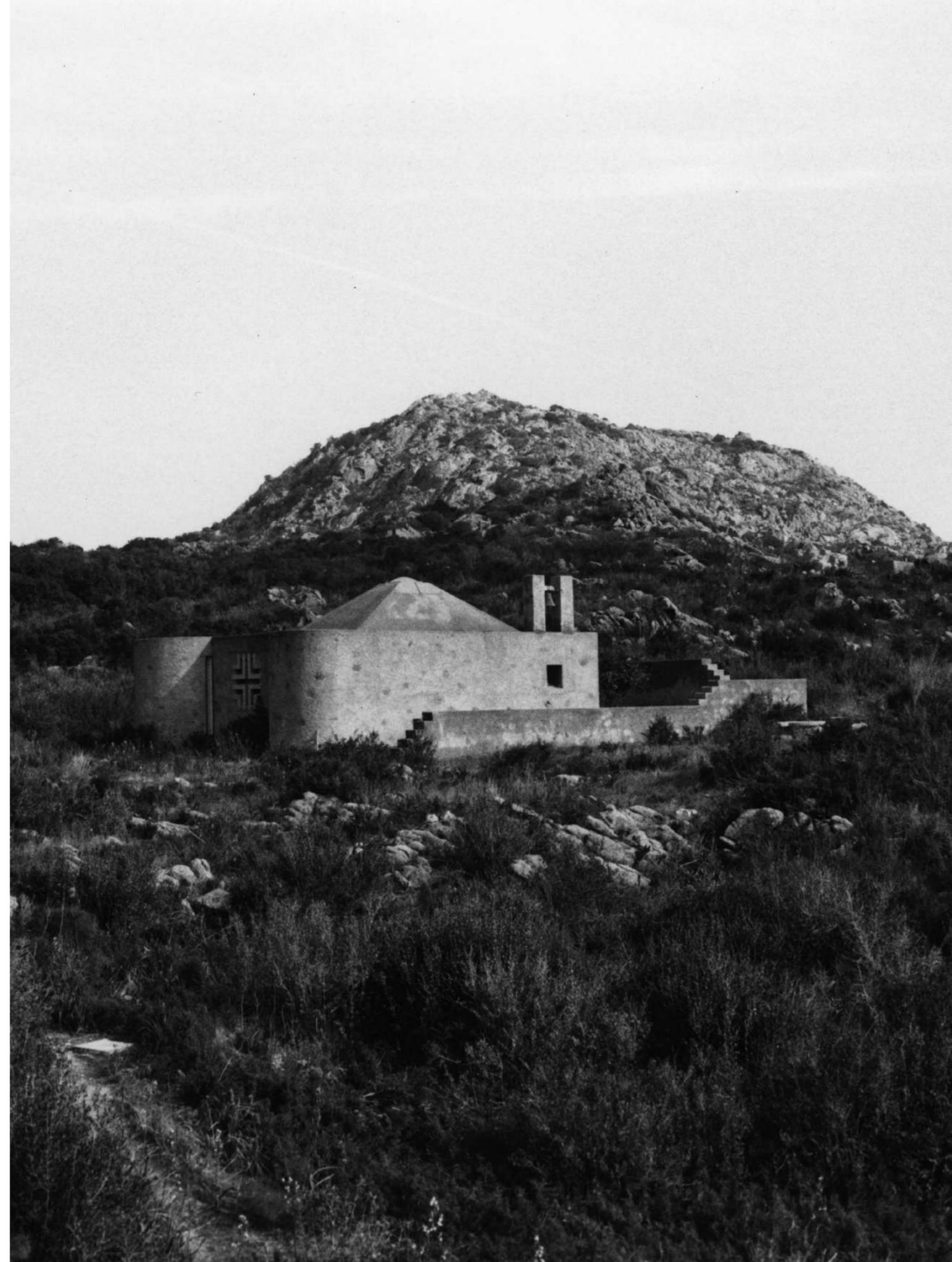
The Chapel at Capo Ceraso, Olbia-Tempio

Giuseppe Cosentino

23 maggio 1934. Questa data segna l'inizio del diario di viaggio che accompagnerà George Simenon per molti mesi a bordo di una barca a vela alla scoperta del Mediterraneo. Lo spirito che guida Simenon nel viaggio è la ricerca di una risposta a una domanda o meglio una definizione: che cos'è il Mediterraneo? Nelle prime righe del suo diario Simenon annota delle osservazioni sulle caratteristiche morfologiche e geografiche del mare che sta attraversando: «tanto per cominciare è piccolissimo. Non a caso viene detto bacino, ma faremo meglio a chiamarlo corso. Ed è un corso ve lo garantisco che somiglia più di quanto possiate immaginare alla strada principale di una città di provincia»¹. Sulla strada del mediterraneo, ieri come oggi, hanno viaggiato popoli, sono state veicolate idee e scambiate opere dell'ingegno umano. Ma Simenon racconta anche di un viaggio in un tessuto storico del Mediterraneo, dove il tempo sembra intrecciarsi seguendo altre regole, dove il passato vive nelle forme del presente. Nell'ultima pagina del diario annota «Ci sono persone che vivono senza sapere di avere dei polmoni, che coltivano i loro campi senza conoscere la borsa di Londra o di New York, che comprano asini senza preoccuparsi del loro rendimento in cavalli vapore, che fabbricano vasi come al tempo dei greci»². Come Georges Simenon, anche l'architetto Roberto Menghi intraprende più volte viaggi³ che lo portano alla ricerca del senso del Mediterraneo: sia solcando il mare con la sua barca a vela, sia a terra, per approdare nei suoi luoghi d'elezione, le coste dell'Elba e della Sardegna. Abitare le sponde mediterranee, sia per Simenon che per Menghi, significa vivere fuori dal tempo, in un orizzonte dove l'arcaicità si sovrappone senza soluzione

May 23, 1934. This date marks the beginning of the travel journal Georges Simenon kept for several months while sailing on a boat in the Mediterranean. The spirit that guides Simenon during his journey is the search for an answer to a question, or rather a definition: what is the Mediterranean? In the first lines of his diary, Simenon writes down some observations on the morphological and geographical features of the sea he is navigating: "for a start, it is very small. It is no coincidence that they call it a basin, but it would be better to call it an avenue. And it is an avenue which, I assure you, looks more like the main street of a provincial town than you can imagine"¹. On the Mediterranean route, today as in the past, people have travelled, ideas have been shared, and works resulting from human ingenuity have been exchanged. Simenon, however, also narrates a journey into the historical fabric of the Mediterranean in which time seems to unfold following other rules, where the past continues to live in the forms of the present. In the last page of his diary he writes: "There are people who go through life without knowing that they have lungs, who cultivate their fields without knowledge of the London and New York stock exchanges, who buy donkeys without worrying about their performance in terms of horsepower, who make vases as they did in ancient Greece"².

In the same way as Georges Simenon, the architect Roberto Menghi also undertook several journeys³ in search of the meaning of the Mediterranean: either navigating the sea in his sailing boat, or by land, returning to his favourite places, the coasts of the islands of Elba and Sardinia. Living on the shores of the Mediterranean, both for Simenon and for Menghi, means to live outside of time, under a horizon in which the archaic is seamlessly superimposed on the modern, and reality is memory. While Simenon explores the Mediterranean through a process



di continuità con la modernità e dove la realtà è memoria. Se Simenon esplora il Mediterraneo attraverso una ricerca speculativa e letteraria, Menghi, da architetto, trova nelle forme archetipiche dell'architettura mediterranea la sua chiave interpretativa. Una ricerca che non si esaurisce nella teoria, ma si traduce in una pratica progettuale concreta, culminando in due opere emblematiche proprio sulle coste sarde: Villa Franchetti, progettata tra il 1967 e il 1969, e la cappella privata della villa, completata alcuni anni più tardi nel 1975.

Ed è proprio nella cappella, situata sulla costa e affacciata sulla baia di Capo Ceraso, che la ricerca di Roberto Menghi raggiunge la sintesi più interessante. Il piccolo spazio sacro, incastonato tra le rocce della macchia mediterranea, si configura come una naturale concrezione del paesaggio circostante, frutto quasi di un movimento tellurico depositatosi come un cumulo-tumulo sul terreno. Questa immagine è avvalorata anche dall'asperità dei materiali usati e delle tecniche di costruzione adottate, una muratura in pietrame trattata a calce che con il passare del tempo rivela sotto l'epidermide la sua natura terragna. Non c'è alcun intento mimetico in questo processo progettuale: la cappella non si limita alla semplice traduzione spaziale di un contesto ambientale, ma si carica di una tensione simbolica ed evocativa nel ricostruire il rapporto primordiale tra l'uomo e la terra.

La matrice progettuale, come evidenziato in alcuni schizzi⁴, trova il suo senso più profondo nella elaborazione di pochi semplici elementi – il muro, il tetto, la variazione di luce e ombra – che nella loro composizione si fanno architettura.

L'elemento centrale e distintivo è un possente muro continuo che, avvolgendosi su se stesso, dà forma e identifica tutti gli altri spazi. Inizialmente il muro si sviluppa come un *dromos* lungo 20 m, definendo un percorso che guida e introduce progressivamente all'interno dello spazio sacro. Nella sua parte terminale il muro si chiude e si trasforma, generando un patio: una stanza a cielo aperto che funge da punto di ricordo e luogo dell'attesa prima di entrare nella cella.

Il percorso quasi labirintico all'interno del progetto è descritto del recinto sacro che, come il *temenos*, delimita il confine del luogo più intimo e spirituale, denso di contenuti consci e inconsci. Il muro, chiuso totalmente verso l'esterno, nel suo elevarsi gradualmente man mano che si entra nello spazio sacro, evidenzia il carattere rituale del percorso, capace di celare e custodire una geografia interna che si intuisce ma non si svela, se non in ultimo. Procedendo verso la cappella si compie quindi un distacco dal paesaggio esterno, di cui solo la luce naturale rimane come elemento essenziale, affermandosi simbolicamente come anticipazione del divino. Per Menghi l'architettura del sacro implica un lento e progressivo allontanarsi, come sembra ribadire anche nella scelta di collocare la cappella, pur appartenente a Villa Franchetti, in un luogo quasi eremitico, uno spazio dedicato alla vita dello spirito, distante dalle contingenze del quotidiano. Al suo interno, a fare da viatico nello spazio coperto della cappella è la luce naturale. L'importanza della luce come elemento di costruzione è già riconoscibile nell'impianto planimetrico. Menghi decide di orientare l'edificio in direzione est-ovest, così come era consuetudine in antichità, con l'altare rivolto verso Gerusalemme. Varcata la soglia, segnata dalla presenza di due gradini, lo spazio si articola attraverso un ombroso deambulatorio che avvolge il perimetro della cappella e trova nell'aula centrale il punto di arrivo. In un'ultima redazione del progetto Menghi aggiunge due spazi absidati, che si configurano come momenti di pausa, illuminati entrambi da una fessura verticale celata dalla muratura nel punto di ricordo dello spigolo angolare. Tutto il percorso interno è scandito da un graduale e

of speculative and literary research, Menghi, being an architect, uses the archetypal forms of Mediterranean architecture as his interpretative key. Menghi's research is not limited to theory, but translates into a concrete design practice which culminated in two iconic works on the Sardinian coast: Villa Franchetti, designed between 1967 and 1969, as well as the villa's private chapel, completed a few years later, in 1975.

It is precisely in this chapel, located on the coast and overlooking the bay of Capo Ceraso, that Roberto Menghi's research attains its most interesting synthesis. The small sacred space, set among the rocks of the Mediterranean scrub, appears as a natural outcrop of the surrounding landscape, almost as if it were the result of a tectonic movement which settled on the terrain as a mound-tumulus. This image is reinforced by the roughness of the materials and construction techniques utilised, such as a lime-treated stone masonry that reveals its underlying earthy nature with the passage of time. There is no attempt at mimesis in this design process: the chapel is not limited to being a simple spatial translation of an environmental context, but is rather charged with a symbolic and evocative tension that results from reconstructing the primordial relationship between man and the earth.

The concept of the design, as highlighted in some sketches⁴, has its most profound meaning in the development of a few simple elements – the wall, the roof, the variations of light and shadow – which, through composition, become architecture.

The central and most distinctive element is a massive continuous wall that, coiling around itself, shapes and determines all the other spaces. The wall develops initially as a 20 metre-long *dromos* which serves as a path that guides and gradually introduces the visitor into the sacred space. In its concluding section, the wall closes in and transforms itself, producing a courtyard: an open-air room that doubles as a connection point and as a place to wait before entering the chamber.

The almost labyrinthine path within the project is represented by the sacred enclosure, which, in the same way as the *temenos*, marks the boundary of the most intimate and spiritual space, dense with both conscious and unconscious significance. The wall is completely closed toward the outside, and as it rises gradually as one enters the sacred space, it highlights the ritual nature of the path, concealing and safeguarding an internal geography that can be sensed but is not revealed, except at the very end. Proceeding towards the chapel, a detachment takes place from the exterior landscape, of which only the natural light remains as an essential element, symbolically asserting itself as an anticipation of the divine. For Menghi, sacred architecture implies a slow and progressive detachment, as he seems to reiterate as well when choosing to locate the chapel, although belonging to Villa Franchetti, in an almost eremitic place, in a space devoted to spiritual life and removed from everyday events.

Natural light serves as a guide through the interior, covered space of the chapel. The importance of light as a building element is already clearly evident in the floor plan layout. Menghi decides to give the building an east-west orientation, as was the ancient tradition, with the altar facing in the direction of Jerusalem. Once the threshold, marked by the presence of two steps, is traversed, the space is articulated through a shadowy aisle that runs along the perimeter of the chapel and concludes at the central hall. In the last draft of the project Menghi added two apsidal spaces, configured as a pause in the design, both illuminated by a vertical split concealed by the masonry at the corner junction. The whole interior path is rhythmmed by a gradual and carefully planned relationship to the light. In some of the sketches, when indicating the window sections, Menghi annotates "light decreases", near the entrance, and "light increases", toward the central space. This design intention, as in a musical score, is aimed at creating an atmosphere that balances an almost theatrical quality with the sense of the sacred. The hall, rectangular in shape and measuring 7.5 by 4.2 meters, features a *tholos*-like roof. At its highest point, 4.2 meters above-ground, the roof is crowned by a rectangular skylight, through which light pours into the shaded chapel, illuminating the central altar. The shape

studiato rapporto con la luce. In alcuni schizzi, nell'indicare le sezioni delle finestre, Menghi annota «le luci diminuiscono» in prossimità dell'ingresso e «le luci aumentano» in direzione dello spazio centrale, con un'intenzione progettuale che, come una partitura musicale, vuol costruire un'atmosfera in tensione tra il carattere quasi teatrale e il sentimento del sacro. Lo spazio dell'aula, di forma rettangolare dalle misure 7,5 x 4,2 m, ha una copertura a forma di *thòlos* che nel punto più alto, a 4,2 m, è chiuso da un lucernario anch'esso rettangolare, dal quale piove la luce che rischiarà lo spazio umbratile della cappella e lambisce l'altare posto al centro. La forma della luce è l'elemento di principale caratterizzazione spaziale della cappella e trova espressione in due ulteriori elementi: due fessure a forma di croce, orientate verso i punti cardinali est e ovest, che conferiscono una forte direzione simbolica. Si aggiunge a queste la disposizione di semplicissime candele che, collocate lungo il perimetro del muro, guidano fino all'aula centrale con la loro flebile luce in continuo movimento, come segnali che nella notte indicano la via⁵.

La luce, così come è concepita da Menghi, in tutte le sue declinazioni, va intesa come elemento di rivelazione: manifestazione divina e al tempo stesso elemento fisico della natura, indispensabile perché le cose possano mostrarsi e apparire. La luce è ciò che svela lo spazio architettonico indagandone la più profonda intimità. Questa visione di Menghi dello spazio come forma rivelata dalla luce trova un'affinità col pensiero di Silvano Petrosino, il quale propone l'apparire come chiave di risoluzione della diade tra Essere e luce. «La luce», scrive Petrosino, «svela e rivela, laddove il ri-velare deve essere inteso proprio come il culmine stesso della capacità svelante della luce⁶».

Non è solo la luce a informare lo spazio, ma l'impianto progettuale della cappella di Capo Ceraso trova dei riferimenti in tutta quell'architettura protosarda che va dai nuraghi alla tradizionale architettura anonima. È proprio quest'ultima, nella sua essenzialità e sincerità, che Menghi considera la più affine e capace di orientare il progetto. Il riferimento tipologico principale è il *pinnettu*⁷, la tipica abitazione dei pastori sardi, chiusa e isolata nella macchia mediterranea, una condizione che si ritrova appieno nella cappella di Capo Ceraso. Il *pinnettu* è costruito con soli due elementi: un basamento in pietra, solido e impenetrabile, che radica l'edificio al suolo, e una copertura più leggera in legno, dalla forma tronco-conica che, come una tenda, racchiude lo spazio centrale. Questi riferimenti, desunti dal luogo, diventano per Menghi vivo materiale da costruzione. Il luogo è infatti molto più di uno spazio inteso nelle sue caratteristiche topografiche, ma ha un potere di morfogenesi, non è un contenitore ma è generatore, riprendendo la definizione di Alberto Magno «locus est generationis principium attivum»⁸. Gli elementi che caratterizzano la piccola cappella di Capo Ceraso – il tetto a *thòlos*, il recinto, il patio e la luce naturale – richiamano in modo evidente i limpidi elementi archetipici della casa mediterranea. Nella costruzione dello spazio sacro della cappella, gli elementi di tangenza coincidono con l'immagine della casa murata, completamente introversa e chiusa su se stessa. Sono questi gli stessi elementi che, a partire dagli anni Trenta, Gio Ponti ha esplorato nei suoi progetti pubblicati sulle pagine di «Domus» ⁹. La narratività della casa mediterranea pontiana viene reinterpretata nell'architettura di Menghi in un percorso da attraversare lentamente, fatto di soste per meditare e guardare. È un continuo esercizio dello sguardo che mette in connessione il paesaggio, l'architettura nonché la memoria. Nel percorrere la capella di capo Ceraso si sente quella «danza dello spirito» di un'architettura peripatetica così come definita

of the light is the main element that defines the spatial character of the chapel, expressed through two additional elements: two cross-shaped slits oriented towards the east and west cardinal points, thus providing a strong symbolic sense. This is complemented by the placement of simple candles around the perimeter of the wall, which guide the visitor to the central hall with their soft, constantly shifting light, like signs pointing the way in the night⁵.

Light, as conceived by Menghi, in all its various derivations, is to be understood as an element of revelation: as a manifestation of the divine and, at the same time, as a natural, material element, necessary in order for things to appear and show themselves. Light is what reveals the architectural space and explores its deepest intimacy. Menghi's view of space as form revealed by light shares an affinity with Silvano Petrosino's approach, which proposes 'appearance' as the key for understanding the Being-Light dyad. "Light", writes Petrosino, "unveils and reveals, where re-vealing must be understood as the very culmination of the unveiling capacity of light"⁶.

It is not only light that shapes the space: the design layout of the Capo Ceraso chapel refers to the whole of proto-Sardinian architecture which ranges from the *nuraghi* to traditional anonymous architecture. It is precisely the latter, in its simplicity and sincerity, which Menghi considers as the most akin and capable of guiding the project. The main reference in terms of type is to the *pinnettu*⁷, the typical dwelling of Sardinian shepherds, enclosed and isolated within the Mediterranean scrub, a condition fully shared by the Capo Ceraso chapel. The *pinnettu* is composed of only two building elements: a stone base, solid and impregnable, which roots the building to the ground, and a lighter timber roofing with a truncated conical shape which, like a tent, surrounds the central space. These references, derived from the place itself, become for Menghi fertile building material. The place is, in fact, much more than a space understood in terms of topographical features. It has the power of morphogenesis, it is not a container, but rather a generator, according to Albertus Magnus' definition: "*locus est generationis principium attivum*"⁸.

The elements that characterise the small chapel at Capo Ceraso – the *tholos*-like roof, the enclosure, the courtyard and natural light – clearly recall the limpid archetypal elements of the Mediterranean house. In the construction of the sacred space of the chapel, the tangent elements coincide with the image of the walled house, completely introverted and closed-in on itself. These are the same elements which Gio Ponti had explored since the 1930s in his projects published in the magazine *Domus*⁹. Menghi's architecture reinterprets the narrative of Ponti's Mediterranean house through a journey that unfolds slowly, consisting of moments for pause, reflection, and observation. It is a continuous exercise of the gaze which connects landscape and architecture, as well as memory. When visiting the Capo Ceraso chapel, one feels that "dance of the spirit" of an architecture, defined as peripatetic by Ponti, which "with its sequences, invites us to cross every threshold, to climb every staircase, to look out of every window, to watch every vanishing point"¹⁰. However, whereas Ponti was determined, in his exploration of the Mediterranean house, to go back to the roots of man's primordial dwelling, Menghi, in his reinterpretation of sacred space as a house, places light at the centre of the project, elevating it to a preeminent and symbolic position. The spatial coexistence of sacred and domestic elements is a theme that Roberto Menghi certainly traces back to the myths that inhabit the shores of the Mediterranean. In Ovid's *Metamorphoses*, Baucis and Philemon's cottage is transformed into a temple as a result of the sacred value ascribed to their hospitality. Despite living in poverty, they are the only ones to welcome Jupiter and Mercury, who had come disguised as pilgrims. In this way, their dwelling becomes a place of shelter and is thus turned into a temple: "Wooden poles became pillars, and the reed thatch grew yellow, until a golden roof appeared, richly carved doors, and a marble pavement covering the ground"¹¹.

A deep bond is established between sacred space and the Mediterranean

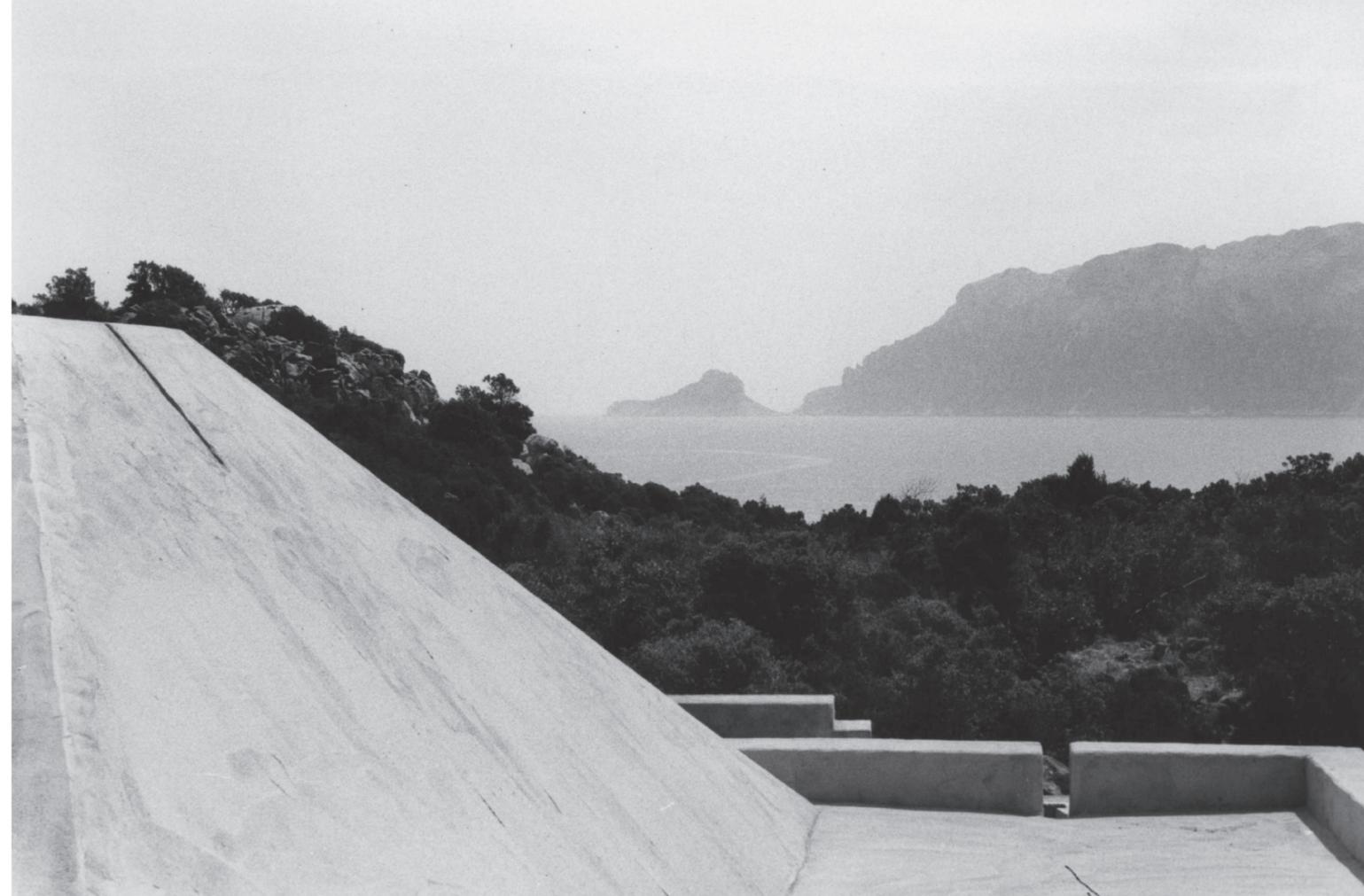
da Ponti che «con le sue sequenze, invita ad oltrepassare ogni soglia, a correre ogni scala, ad affacciarsi ad ogni finestra, a guardare ogni sua fuga»¹⁰.

Tuttavia, se Ponti, nel suo scandagliare la casa mediterranea, si prefiggeva di risalire alle radici della dimora primigenia dell'uomo, Menghi, nella sua reinterpretazione dello spazio sacro come casa, pone al centro la luce, elevandola a preminente e simbolico abitante.

La coesistenza spaziale di sacralità e domesticità è un tema che Roberto Menghi certamente rintraccia nei miti che hanno abitato le sponde del Mediterraneo. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio, la casa di Bàucide e Filèmone si trasforma in un tempio per il valore sacro che assume il loro atto di ospitalità. Nonostante vivano in povertà, i due sono gli unici ad accogliere Giove e Mercurio, che si presentano sotto le sembianze di pellegrini. La loro dimora, luogo di rifugio, diventa così un tempio: «le colonne sostituiscono i pali, il tetto di paglia dorata sprigiona riflessi d'oro, le porte sono finemente cesellate e il pavimento si veste di marmo»¹¹. Un legame profondo tra lo spazio sacro e la casa mediterranea che trova nella piccola cappella di Capo Ceraso la sua espressione più sintetica e per la quale sembrano adattarsi perfettamente le parole che Elio Vittorini, attraversando la Sardegna, usa per descrivere le chiese del paese di Tempio: «Piccolissime, somigliano tutte alle abitazioni, cresciute un po' di comignolo che è diventato campanile. D'aspetto più aspro anzi, si direbbero scoperchiate e che, dentro, gli altari crepino al sole»¹².

house, finding its most succinct expression in the small chapel at Capo Ceraso. Elio Vittorini's words to describe the churches in Tempio, as he travelled through Sardinia, seem to perfectly capture this connection: "Very small, they resemble houses, with a little chimney that has turned into a bell tower. With an even more rugged appearance, they almost seem to be roofless, while inside the altars are crumbling in the sun"¹².

Translation by Luis Gatt



¹ G. Simenon, *Il Mediterraneo in barca*, Adelphi, Milano 1973, p. 12.

² *Ivi*, p. 180.

³ Cfr. Sul racconto dei viaggi in barca di Roberto Menghi e il suo rapporto con il mare Mediterraneo si rimanda al film: *Il sottile filo rosso della memoria*; ideato da Veronica Menghi, 2013.

⁴ Negli schizzi di progetto conservati presso il CSAC di Parma, emerge come lo studio del percorso in pianta e lo studio della luce naturale siano gli elementi generatori dello spazio.

⁵ È interessante notare come Roberto Menghi è stato, nella realizzazione di allestimenti, tra i più attenti sperimentatori di una inedita concezione della luce artificiale intensa soprattutto nel suo aspetto tecnologico e forma espressiva. Tra i suoi lavori più significativi c'è sicuramente quello per Kartell del 1955, che non solo ha fatto scuola, ma ha anche influenzato il lavoro di altri importanti architetti, come sottolineato da Daniel Sherer, in particolare quello di Franco Albini. Tuttavia, quando Menghi si trova a lavorare con spazi sacri, abbandona ogni ricerca tecnologica e sperimentale. In questi casi, la sua interpretazione della luce diventa quasi mistica: privilegia la luce naturale e quella ancestrale delle candele, simboli di una tradizione più profonda. Questo approccio si manifesta chiaramente anche nel suo intervento a Capo Ceraso, ma trova un precedente significativo nella cappella di Casa Rocca, realizzata nel 1962, dove le candele illuminano le panche disposte per la preghiera, restituendo allo spazio l'atmosfera intima e meditativa tipica degli ambienti monastici.

⁶ S. Petrosino, *Piccola Metafisica della luce. Una teoria dello sguardo*, Vita e pensiero, Milano 2021, p. 55.

⁷ Il riferimento tipologico all'architettura del *pinettu* è documentato dalle numerose fotografie conservate presso il CSAC di Parma. Ancor prima di intraprendere il progetto di Villa Franchetti e della cappella di Capo Ceraso, Menghi aveva avviato una sistematica campagna di studi sull'architettura anonima sarda.

⁸ Cf. B. Nardi, *La dottrina d'Alberto Magno sull'inchoatio formae*, in «Studi di Filosofia medievale», Edizioni di storia e letteratura, Roma 1960, p. 69-101.

⁹ Cf. G. Ponti, *Una casa al mare*, in «Domus», n.138, giugno 1939, p. 34; G. Ponti, *Quale sarà la nostra casa domani?*, in «Domus», n. 49, gennaio 1932, p. 2. Per un maggiore approfondimento sul rapporto tra il lavoro di Roberto Menghi e la tradizione dell'architettura mediterranea si rimanda a: M. Landsberger, *Delimitare e abitare*, in *Roberto Menghi, architetto e designer. Approfondimenti*, C. Gandolfi e M. Landsberger (a cura di), Silvana Editore, Milano 2023, pp. 123-137; E. Prandi (a cura di), *Ignazio Gardella, Roberto Menghi, Luigi Vietti. Architetture per il mediterraneo*, Electa, Milano 2023, pp. 68-121.

¹⁰ G. Ponti, *L'architettura è un cristallo*, Edit. Editore italiano, Milano 1945, p. 68.

¹¹ Ovidio, *Metamorfosi*, Libro Ottavo, 611-725, Einaudi Torino, p. 329.

¹² E. Vittorini, *Sardegna come un'infanzia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1952, p. 27.

¹ G. Simenon, *Il Mediterraneo in barca*, Adelphi, Milan, 1973, p.12.

² *Ibid.*, p.180.

³ On Roberto Menghi's boat trips and his relationship with the Mediterranean Sea, see the film: *Il sottile filo rosso della memoria*, directed by Veronica Menghi, 2013.

⁴ In the project sketches preserved at the CSAC in Parma, it can be seen how the study of the layout and of natural light are the elements which generate the space.

⁵ It is interesting to remark how Roberto Menghi experimented, in the creation of installations, with a new approach to intense artificial light, focusing especially on its technological aspects and expressive form. Among his most significant works, in this respect, is the one undertaken for Kartell in 1955, which not only set a standard but also influenced the work of other prominent architects, as noted by Daniel Sherer, especially that of Franco Albini. However, when Menghi was working on sacred spaces, he abandoned all technological and experimental research. In these cases, his interpretation of light becomes almost mystical: he favours natural lights, as well as the ancestral illumination of candles, which serve as symbols of a deeper tradition. This approach is clearly manifested in his intervention in Capo Ceraso, yet also has a significant precedent in the chapel of Casa Rocca, built in 1962, where candles illuminate the pews arranged for prayer, thus bestowing on the space the intimate and meditative atmosphere that is typical of monastic spaces.

⁶ S. Petrosino, *Piccola Metafisica della luce. Una teoria dello sguardo*, Vita e pensiero, Milan, 2021, p.55.

⁷ The typological reference to the architecture of the *pinettu* is documented in the numerous photographs preserved at the CSAC in Parma. Even before initiating his work on the project for Villa Franchetti and the chapel at Capo Ceraso, Menghi had already begun a systematic research on Sardinian anonymous architecture.

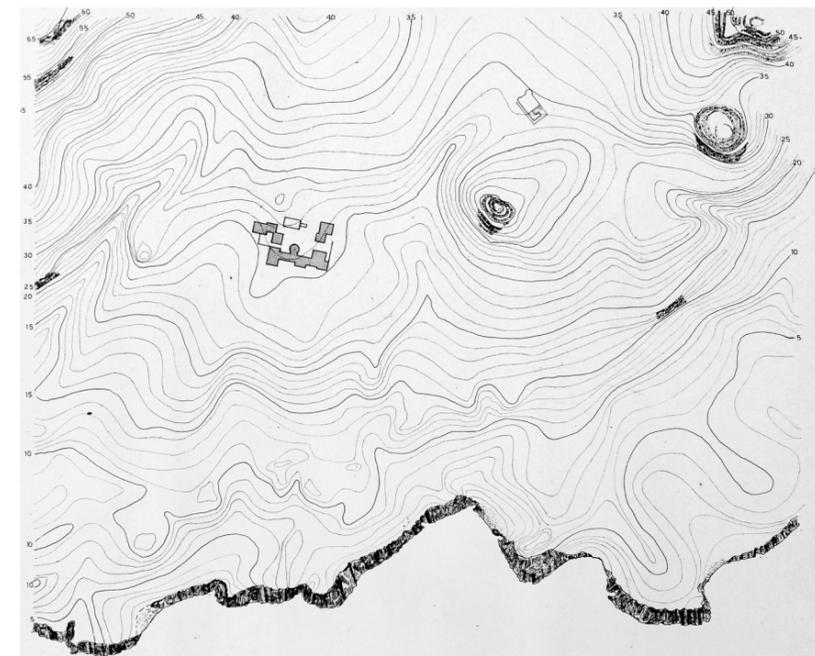
⁸ Cf. B. Nardi, "La dottrina d'Alberto Magno sull'inchoatio formae", in *Studi di Filosofia medievale*, Edizioni di storia e letteratura, Rome, 1960, p. 69-101.

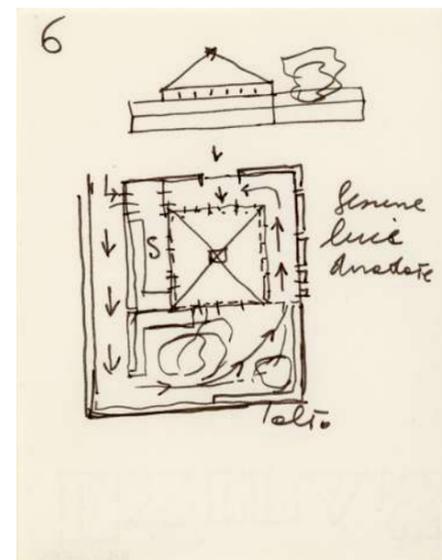
⁹ Cf. G. Ponti, "Una casa al mare", in *Domus*, a. XI, n.138, June 1939, p.34; G. Ponti, "Quale sarà la nostra casa domani?", in *Domus*, a. IV, n.49, January 1932, p.2. For an in-depth analysis of the connection between Roberto Menghi's work and the tradition of Mediterranean architecture see: M. Landsberger, "Delimitare e abitare", in *Roberto Menghi, architetto e designer. Approfondimenti*, C. Gandolfi and M. Landsberger (eds.), Silvana Editore, Milan, 2023, pp.123-137; E. Prandi (ed.), *Ignazio Gardella, Roberto Menghi, Luigi Vietti. Architetture per il mediterraneo*, Electa, Milan, 2023, pp.68-121.

¹⁰ G. Ponti, *L'architettura è un cristallo*, Edit. Editore italiano, Milan 1945, p.68

¹¹ Ovid, *Metamorfosi*, Libro Ottavo, 611-725, Einaudi, Turin, p.329.

¹² E. Vittorini, *Sardegna come un'infanzia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milan, 1952, p.27.





pp. 152-153
 Schizzo di progetto della cappella di Capo Ceraso, Fondo Menghi, © CSAC
 Vista dell'esterna della cappella nel suo rapporto con il paesaggio collinare,
 Fondo Menghi, © CSAC-Università di Parma.
 p. 157
 Dettaglio della copertura in relazione al mare e all'arcipelago di isole,
 Fondo Menghi, © CSAC-Università di Parma.
 Planimetria della cappella di Capo Ceraso, in relazione alla topografia delle
 colline e del mare circostante, © CSAC-Università di Parma.
 pp. 158-159
 Vista dal dromos, che segna il percorso d'ingresso verso il patio,
 Fondo Menghi, © CSAC-Università di Parma.
 Vista di dettaglio del patio e della porta d'ingresso dello spazio coperto,
 Fondo Menghi, © CSAC-Università di Parma.
 Schizzo di progetto della capella, pianta e prospetto, Fondo Menghi,
 © CSAC-Università di Parma.
 pp. 160-161
 Vista dell'aula centrale con la copertura a thòlos, Fondo Menghi,
 © CSAC-Università di Parma.
 Dettaglio di una delle absidi, illuminata da un taglio di luce radente,
 Fondo Menghi, © CSAC-Università di Parma.



The article explores Giovanni Muzio's design proposal for the competition held in 1938 by the Turkish government for the Mustafa Kemal Atatürk Mausoleum in Ankara, highlighting its influences from architecturally diverse traditions, both chronologically and geographically.

Giovanni Muzio

La piramide per il mausoleo di Atatürk ad Ankara, Turchia
The pyramid for the Atatürk Mausoleum in Ankara, Turkey

Leone Carlo Ghoddousi

Il 10 novembre 1938, in una camera del Palazzo di Dolmabahçe a Istanbul, moriva Mustafa Kemal Atatürk, generale riformatore e padre della Turchia moderna. Le sue spoglie, condotte ad Ankara attraverso un lungo viaggio su navi, treni e mezzi militari e dapprima esposte in un catafalco allestito, su progetto di Bruno Taut, di fronte all'edificio dell'Assemblea Nazionale, furono sistemate, dopo i funerali ufficiali, in una sepoltura temporanea all'interno del Museo Etnografico della città¹.

Per la realizzazione della sepoltura definitiva nelle forme di un Anit-Kabir (monumento-tomba) sulla sommità della collina di Rasat Tepe – dove il corpo sarà trasferito solo il 10 novembre 1953 –, il governo turco indice contestualmente un concorso internazionale di progettazione che, per l'avvicinarsi degli eventi bellici allora già imminenti, si concluderà solo il 3 marzo del 1942². La giuria, presieduta dall'allora sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei ministri di Turchia Mehmet Vehbi Demirel e composta dall'architetto ungherese Karoli Welchinger, dallo svedese Ivar Tengbom e dal tedesco Paul Bonatz, selezionò tre progetti meritevoli, *ex aequo*, del primo premio: quello di Arnaldo Foschini, del berlinese Johannes Krüger e dei turchi Emin Halid Onat e Ahmet Orhan Arda. Inoltre, segnalò con una menzione d'onore i cinque progetti di Feridun Akozan e Mehmet Ali Handan, del gruppo di lavoro composto da Hamit Kemal Söylemezoğlu, Kemal Ahmet Arû e Recai Akçay, di Giovanni Muzio, del duo Giuseppe Vaccaro e Gino Franzi e, infine, del tedesco (ma di formazione zurighese) Roland Rohn, segnando così un esito concorsuale che, con «tre italiani su otto premiati [...], su un totale di quarantasette»³, Mar-

Mustafa Kemal Atatürk, reformist general and father of modern Turkey, died on November 10, 1938, in a room of the Dolmabahçe Palace in Istanbul. After a long journey by ship, train, and military vehicles, Atatürk's remains arrived in Ankara and were initially displayed on a catafalque, designed by Bruno Taut, in front of the National Assembly building. Later, after the official funeral, they were placed in a temporary sepulchre inside the city's Ethnographic Museum¹. For the construction of the final mausoleum, in the form of an Anitkabir (tomb-monument) on the top of the hill of Rasat Tepe – to which the body would not be transferred until November 10, 1953 – the Turkish government called an international design competition, which, due to the looming threat of war, was not concluded until March 3, 1942².

The jury, chaired by the then Undersecretary of State to the Presidency of the Council of Ministers of Turkey, Mehmet Vehbi Demirel, and composed of the architects Karoli Welchinger, from Hungary, Ivar Tengbom, from Sweden, and Paul Bonatz, from Germany, selected three projects that were awarded the first prize *ex aequo*. The winning projects were those by Arnaldo Foschini, Berlin-based Johannes Krüger, and the Turkish duo Emin Halid Onat and Ahmet Orhan Arda. Five other projects received an honourable mention: those by the Turkish architects Feridun Akozan and Mehmet Ali Handan, the work group including Hamit Kemal Söylemezoğlu, Kemal Ahmet Arû and Recai Akçay, Giovanni Muzio, Giuseppe Vaccaro and Gino Franzi and, finally, the German-born (but Zurich-trained) Roland Rohn. A competition result which, with "three out of eight Italians awarded [...], from a total of forty-seven"³, was hailed by Marcello Piacentini, in the pages of *Architettura*, as "a



cello Piacentini acclamerà, sulle pagine della sua «Architettura», come «una grande vittoria dell’architettura italiana»⁴.

Ai concorrenti il bando di concorso richiedeva di progettare una tomba che si configurasse come «luogo di pellegrinaggio»⁵ dall’aspetto maestoso e monumentale, e che comprendesse, oltre ad una grande sala destinata a ospitare il sarcofago di Atatürk, una serie di servizi accessori per i visitatori e un museo «per l’esposizione delle fotografie di Atatürk [...], dei suoi vestiti [...] di alcuni dei suoi oggetti personali e dei libri che ha letto e studiato»⁶. Nella proposta progettuale il concorrente avrebbe dovuto infine contemplare, «nel modo [...] ritenuto più appropriato»⁷, una rappresentazione simbolica dei sei principi del Kemalismo: repubblicanesimo, nazionalismo, populismo, statalismo, laicismo, riformismo.

È forse a partire da questa istanza che il progetto di Muzio adotta, per la grande sala deputata a ospitare il sarcofago, una geometria esagonale. Larga 85 m nel suo punto di massima luce, quest’ultima è sovrastata da una copertura piramidale costituita da «due cappe murarie di cui l’esterna poggia su una robusta zoccolatura e l’interna su un doppio colonnato»⁸, ottenendo così al piano terreno una galleria per la circolazione del pubblico cui corrisponde, al piano superiore, il percorso museale, articolato in una sequenza di ambienti a pianta rettangolare alternati a sale circolari. I servizi accessori trovano infine posto in corpi esterni «organicamente connessi e pure indipendenti, come i battisteri presso le Cattedrali»⁹, configurati secondo alterne soluzioni planimetriche. Il corpo di ingresso, nello specifico, si distingue per la conformazione ad esedra e per il candido rivestimento lapideo, con cui emerge in una composizione uniformata, per i restanti volumi, dal paramento laterizio. Posto sulla sommità della collina e raggiungibile attraverso una grande scalea centrale con rampe laterali, il mausoleo, come più volte rilevato dalla critica¹⁰, si distingue dalle altre proposte per essere «privo di qualsiasi monumentalismo retorico»¹¹ e per il prevalere, in esso, del «ricordo del modello religioso [...] sul tema di ispirazione politica e nazionale»¹². L’effetto di solennità dell’ambiente interno è infatti ottenuto da Muzio primariamente attraverso la luce che filtra attraverso le trame del doppio involucro traforato, facendo del sepolcro opera di «un classicismo più malinconico che eroico»¹³, permeato da «una cupezza solitaria che dialoga solo con l’assoluto del paesaggio atmosferico e naturale»¹⁴. L’intuizione valse al progetto un riscontro critico generalmente favorevole: Marcello Piacentini lo considererà una «visione [...] interessantissima»¹⁵, la giuria del concorso vi individuerà «pregi sostanziosi»¹⁶ e l’architetto-editore Zeki Sayâr, sulla rivista turca «Arkitekt»¹⁷, riconoscerà come esso sia «stato elaborato molto bene»¹⁸, lamentandovi esclusivamente «rapporto contraddittorio fra il volume principale a piramide e i dettagli»¹⁹. Una riserva che, accompagnata dalla critica all’adozione «di cemento armato e di un sistema costruttivo complesso»²⁰, si rivela come fortemente condizionata dalla considerazione secondo cui l’interpretazione del tema monumentale sarebbe stata vincolata al rispetto di una tradizione costruttiva locale. Tradizione che aveva pur certamente costituito una premessa fondamentale di questo progetto, tanto da farne «forse l’esempio più chiaro, insieme al Palazzo del governo di Sondrio, dell’atteggiamento e dell’attenzione di Muzio nei riguardi della storia e delle tradizioni locali»²¹ e, in tal senso, emblematico precedente dell’atteggiamento progettuale adottato nella Basilica dell’Annunciazione a Nazareth (1960-1969)²², anch’essa «tempio e fortezza insieme»²³. Il motivo locale è tuttavia qui colto come punto di partenza per un più «complesso intreccio di riferimenti architettonici e antropologici»²⁴. Accanto, infatti, al «ricordo dell’architettura fu-

great victory for Italian architecture»⁴.

The competition brief requested the participants to design a tomb that would serve as a “place of pilgrimage”⁵, with a majestic and monumental appearance. The design was to include, in addition to a large hall to accommodate Atatürk’s sarcophagus, a series of auxiliary services for visitors and a museum to display photographs of Atatürk [...], his clothes [...], some of his personal items, and the books he had read and studied⁶. Finally, in the design proposal, the applicant was to include a symbolic representation of the six principles of Kemalism: republicanism, nationalism, populism, statism, laicism, reformism, “in the manner [...] deemed most appropriate”⁷.

It is perhaps due to this requirement that Muzio’s project adopts a hexagonal layout for the great hall that houses the sarcophagus. The structure is 85 metres at its widest point with a pyramidal covering above it made up of “two masonry domes, the outermost resting on a sturdy base, while the inner one is supported by a double colonnade. The gallery on the ground floor, formed between the two supports of the domes, is intended for use as a public circulation area”⁸. The upper floor is devoted to the museum itinerary, organised in a sequence of rectangular rooms which alternate with a series of circular halls.

Lastly, the auxiliary services, designed according to several planimetric solutions, are located in external structures, “organically connected yet independent, like the baptistries of Cathedrals”⁹. The volume of the entrance stands out from the rest, not only because it is shaped as an exedra, but also due to its white stone cladding, which gives it prominence in a composition of volumes unified by a brick covering.

Located on the summit of the hill and accessible by way of a large central staircase with lateral ramps, the mausoleum stands out from other proposals, as often pointed out by the critics¹⁰, because it is “devoid of any rhetorical monumentalism”¹¹, and for the prevalence of the “reminiscence of the religious model [...] applied to a theme of political and national inspiration”¹². The solemnity of the interior is achieved by Muzio primarily through the use of light that filters through the patterns of the double perforated envelope. This makes the mausoleum a work of “a classicism that is more melancholic than heroic”¹³, permeated by “a solitary gloom that seems to interact only with the absoluteness of the atmospheric and natural landscapes”¹⁴. The concept underlying the design received a generally favourable critical reaction: Marcello Piacentini referred to it as a “very interesting [...] idea”¹⁵, while the competition jury singled out “substantial merits”¹⁶. The architect and editor Zeki Sayâr, in the Turkish magazine *Arkitekt*¹⁷, acknowledged that the design was “very well thought out”¹⁸, yet lamented the presence of a “contradictory relationship between the main volume of the pyramid and the details”¹⁹. A comment which, in its criticism of the use of “reinforced concrete and a complex construction system”²⁰, seems to be strongly influenced by the view that adherence to the local building tradition was a prerequisite for interpreting the monumental theme. The theme of place, instead, had certainly played a fundamental role in Muzio’s project, to such an extent that, “together with the Government Building in Sondrio, it was perhaps the clearest example of Muzio’s stance and attentiveness toward local history and traditions”²¹. This design approach finds an emblematic precedent in the Basilica of the Annunciation in Nazareth (1960-1969)²², also conceived as “both a temple and a fortress”²³. However, in this project, the motif of place represents only the starting point for a more “complex intertwining of architectural and anthropological references”²⁴. In addition to the “reminiscences of Middle Eastern funerary architecture, of the tumulus tombs of the Parthians and Phrygians, and of the Roman

neraria mediorientale, delle tombe a tumulo dei Parti e dei Frigi, e quello delle architetture romane dell’Asia Minore, in particolare dei templi di Baalbek»²⁵, si ripercorrono in questo progetto tanto la «memoria delle piante ideali della trattatistica rinascimentale»²⁶ – in particolare, quella del Tempio *Hessagono* presentata da Sebastiano Serlio nel suo Quinto Libro – quanto quella barocca recepita attraverso l’esempio guariniano della Cappella torinese della Sacra Sindone, qui omaggiato non solo nella suggestione di una copertura traforata dalla luce, ma anche nella progressiva accelerazione prospettica ottenuta, all’interno come all’esterno, attraverso la graduale riduzione dell’altezza degli interpiani coadiuvata da «un’inedita versione prospettica degli archi sovrapposti»²⁷. Riferimenti a cui è opportuno aggiungere quello, forse ancor più esplicito, al Tempio della Morte di Etienne Louis Boullée, della cui sezione Muzio riprende molti elementi. A questi intertesti storici, tuttavia, sembra possibile affiancare anche esempi cronologicamente più vicini, quali la copertura del Palazzo del Centenario (1911-1913) di Breslavia in Polonia, opera di Max Berg da cui Muzio potrebbe aver dedotto le potenzialità della doppia orditura cementizia come dispositivo di controllo sull’illuminazione dello spazio interno. Ne risulta un intreccio di riferimenti che, nel connettere trasversalmente geografie e secoli, esplicita una visione dell’architettura come momento sintetico e riparatore di tendenziosi conflitti – primo fra tutti, quello fra modernità e tradizione –, risultando pertanto manifestazione di un pensiero intrinsecamente ‘costruttivo’.

temples of Asia Minor, such as those at Baalbek”²⁵, the project is also influenced by the “memory of the ideal plans of Renaissance treatises”²⁶, in particular, the Hexagonal Temple from Sebastiano Serlio’s *Fifth Book on Architecture*. Furthermore, the influence from the Baroque period is also evident, especially through the reference to Guarino Guarini’s Chapel of the Holy Shroud in Turin, acknowledged in its vaulted ceiling pierced by light, but also in the dynamic perspective achieved through the gradual reduction in the height of the intermediate floors and the “new and original perspective of the overlapping arches”²⁷. It is worth also noting the reference, perhaps even more explicit, to Étienne-Louis Boullée’s *Temple of Death*, from which Muzio draws several elements, beginning with the stepped depression that characterises the large central space in both designs.

Some more recent projects could be added to these historical examples, such as the roof of the Centennial Hall (1911-1913) in Wrocław, Poland, designed by Max Berg. Muzio may have drawn inspiration from this work to understand the potential of double concrete frames as a tool for controlling the lighting of interior spaces. The result is an interplay of references which, by transversally connecting different geographical areas and historical periods, reveals a conception of architecture as a moment of synthesis and resolving of often polarised conflicts – most notably, the one between modernity and tradition –, thus representing the expression of an inherently *constructive* thought.

Translation by Luis Gatt

¹ Cf. C. S. Wilson, “Introduction”, in C. S. Wilson, *Beyond Anitkabir: The Funerary Architecture of Atatürk*, Routledge, New York 2016, p. 1.

² Cf. Z. Sayâr, “Anıt-Kabir Müsabakası münasebetile”, in *Arkitekt. Yapı sanatı, Şehircilik ve Süsleyici sanatlar dergisi*, n. 133-134, January-February 1943, p. 1. Participants in the competition included the Turks Sedad Hakki Eldem, Necmi Ateş, Demirtaş Kamçıl, Rahmi Bediz, and Selim Benar, the Italians Paolo Vietti-Violi and Adalberto Libera, the Austrian Clemens Holzmeister, the Germans Hans Döllgast and German Johann Georg Bestelmeyer and the Frenchman Auguste Perret. The final project will ultimately be a revised version of the one presented by Emin Halid Onat and Ahmet Orhan Arda.

³ M. Piacentini, “Il concorso internazionale pel monumento all’Ataturk (Sic!) Kemal Pascià ad Ankara”, in *Architettura*, XXI, November 1942, p. 347.

⁴ *Ibid.*

⁵ Z. Sayâr, *Anıt-Kabir Müsabakası münasebetile*, Op. cit., p. 3 (author’s translation).

⁶ *Ibid.*, p. 20 (author’s translation).

⁷ *Ibid.*, p. 5 (author’s translation).

⁸ M. Piacentini, “Il concorso internazionale pel monumento all’Ataturk (Sic!) Kemal Pascià ad Ankara”, Op. cit., p. 357.

⁹ *Ibid.*, p. 347.

¹⁰ Cf.: G. Gambirasio, B. Minardi, *Giovanni Muzio. Opere e scritti*, Franco Angeli, Milan 1982, p. 173; M. P. Belski, “Concorso per il Mausoleo a Mustafa Kemal Atatürk, Ankara (Turchia), 1938”, in: S. Boidi, F. Buzzi Ceriani, *L’Architettura di Giovanni Muzio*, Abitare Segesta, Milan 1994, p. 215; F. Irace, *Giovanni Muzio 1893-1982*, Electa, Milan 1994, p. 54.

¹¹ G. Gambirasio, B. Minardi, *Giovanni Muzio. Opere e scritti*, Franco Angeli, Milan 1982, p. 173.

¹² F. Irace, *Giovanni Muzio 1893-1982*, Op. cit., p. 54.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ M. Piacentini, “Il concorso internazionale pel monumento all’Ataturk (Sic!) Kemal Pascià ad Ankara”, Op. cit., p. 347.

¹⁶ *Ibid.*, p. 357.

¹⁷ The magazine was founded in 1935 under the name *Mimar* (in Turkish: “architect”), later changed to *Arkitekt* following the linguistic reform initiated by Atatürk. The new name, inspired by the Finnish magazine *Arkitehti*, was based on the conviction that Turkish belongs to the same linguistic group as Finnish.

¹⁸ Z. Sayâr, *Anıt-Kabir Müsabakası münasebetile*, Op. cit., p. 2 (author’s translation).

¹⁹ *Ibid.* (author’s translation).

²⁰ *Ibid.*, p. 18 (author’s translation).

²¹ F. Irace, *Giovanni Muzio 1893-1982*, Op. cit., p. 54.

²² Cf. M. P. Belski, *Concorso per il Mausoleo a Mustafa Kemal Atatürk, Ankara (Turchia)*, 1938, Op. cit., p. 215; L. Fiori, “L’architettura semplice. Luogo e produzione nella costruzione del progetto” in: *Dieci maestri dell’architettura italiana. Lezioni di progettazione*, Electa, Milan 1994, pp. 169-181.

²³ G. Gambirasio, B. Minardi, *Giovanni Muzio. Opere e scritti*, Op. cit., p. 173.

²⁴ G. Contessi, *Giovanni Muzio (architettura civili 1921-1940)*, Galleria del Levante, Milan 1979.

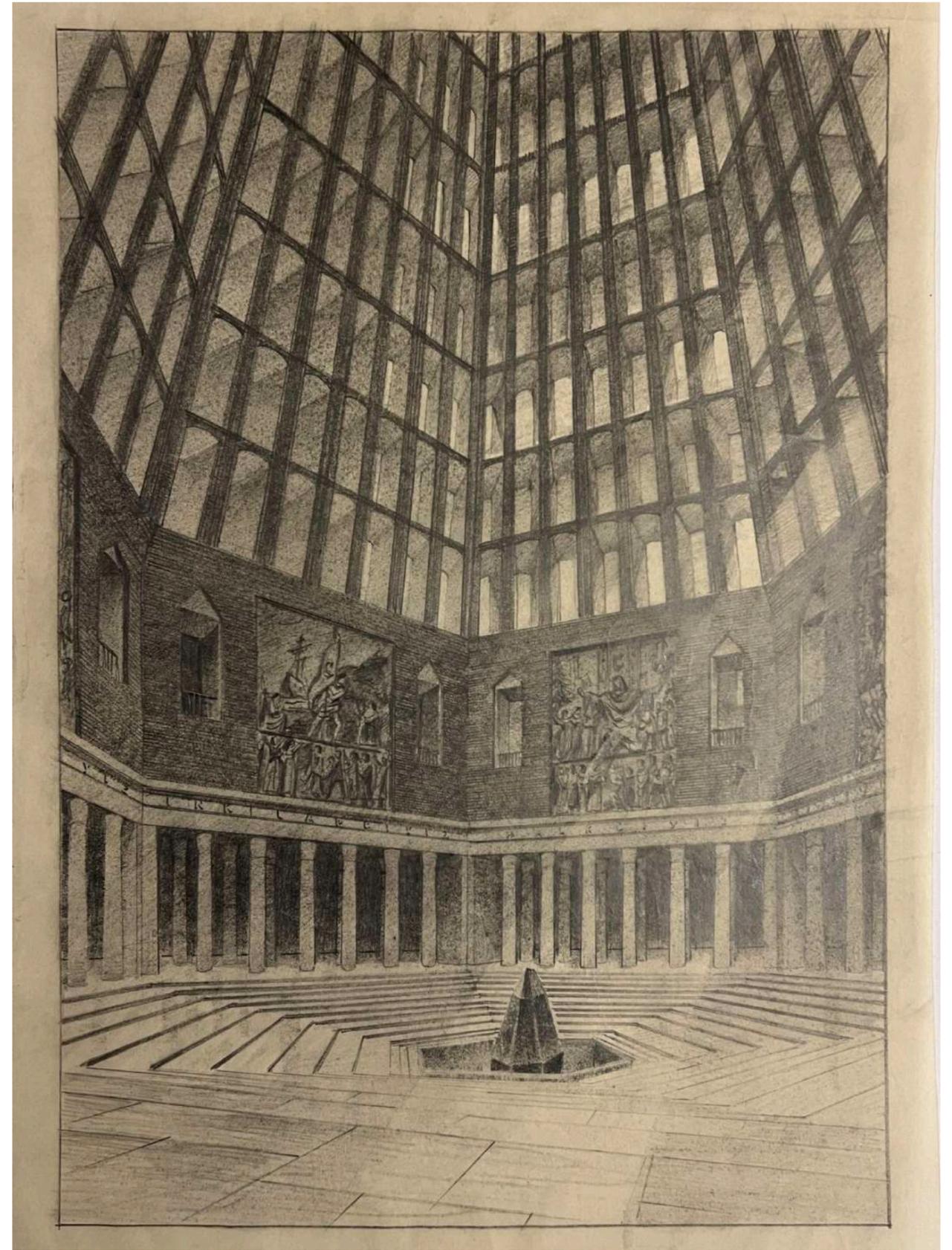
²⁵ R. Airoldi, “L’idea di architettura nelle opere di Giovanni Muzio”, in *Casabella*, n. 454, January 1980, p. 58.

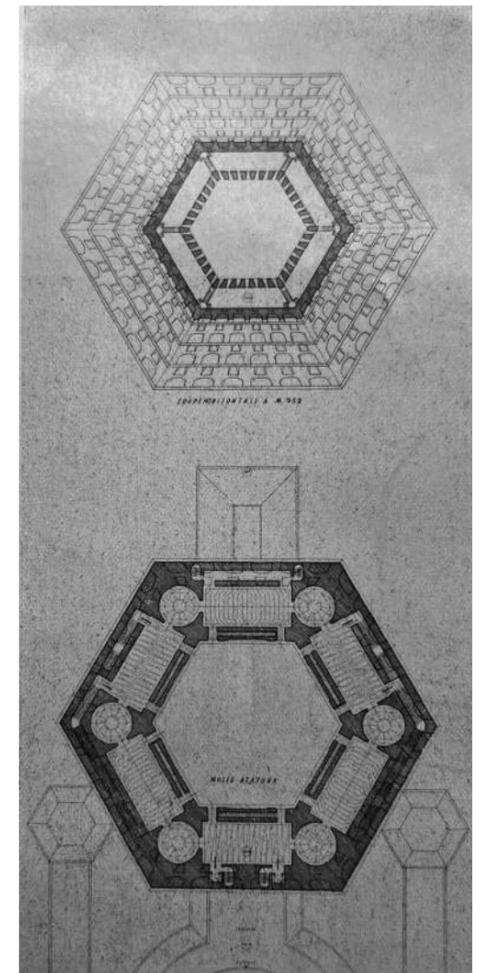
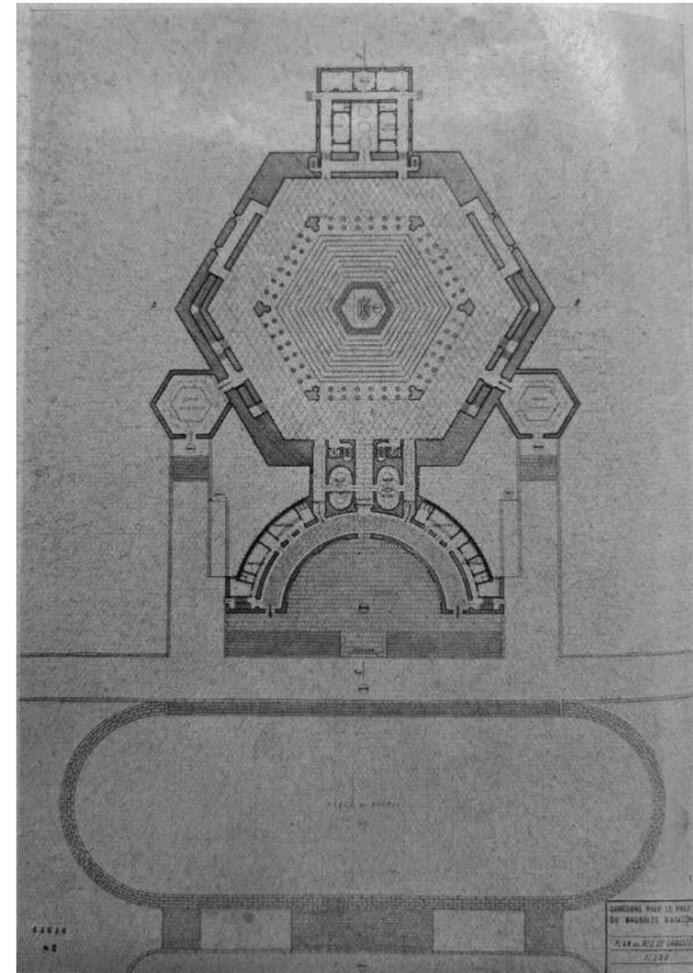
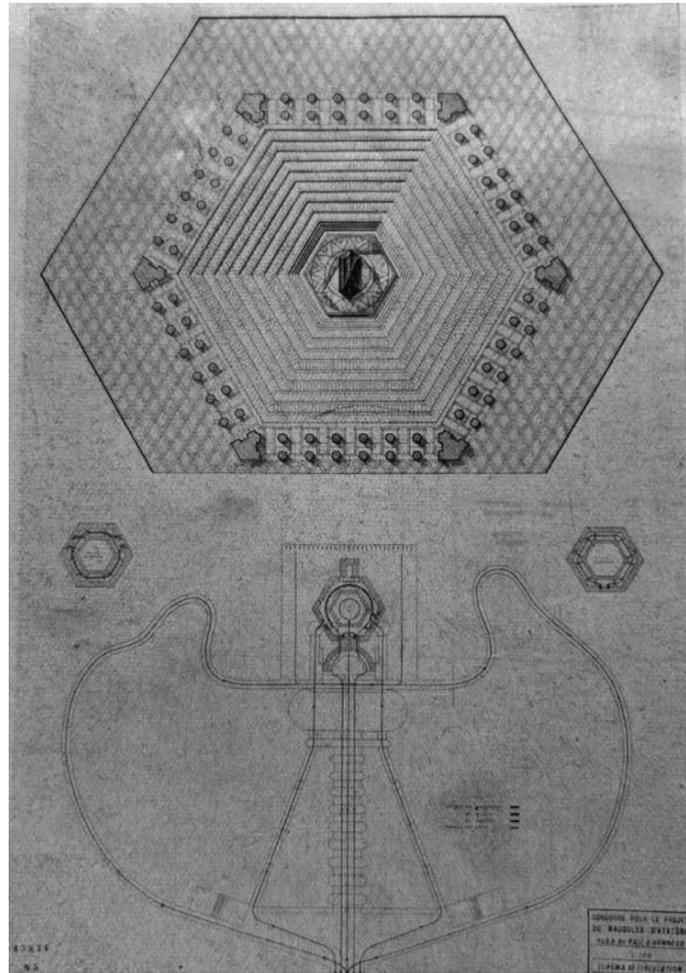
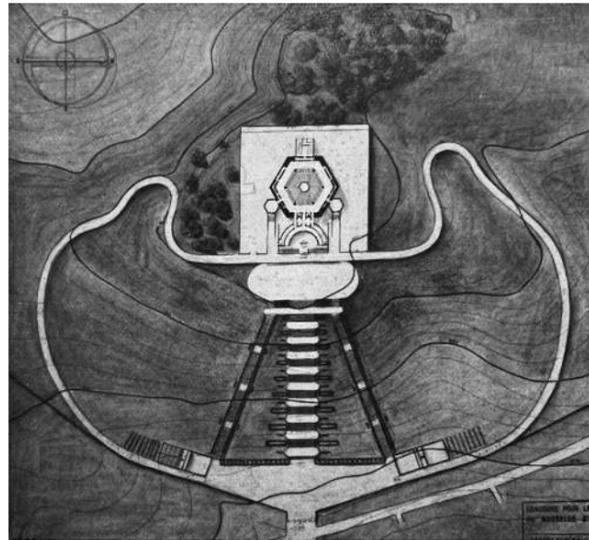
²⁶ F. Irace, *Giovanni Muzio 1893-1982*, Op. cit., p. 54.

²⁷ *Ibid.*

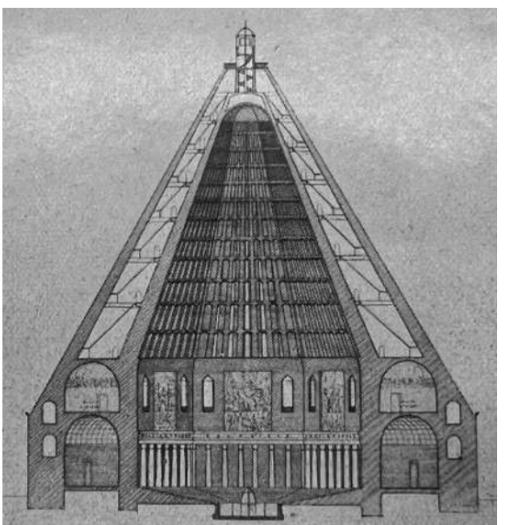
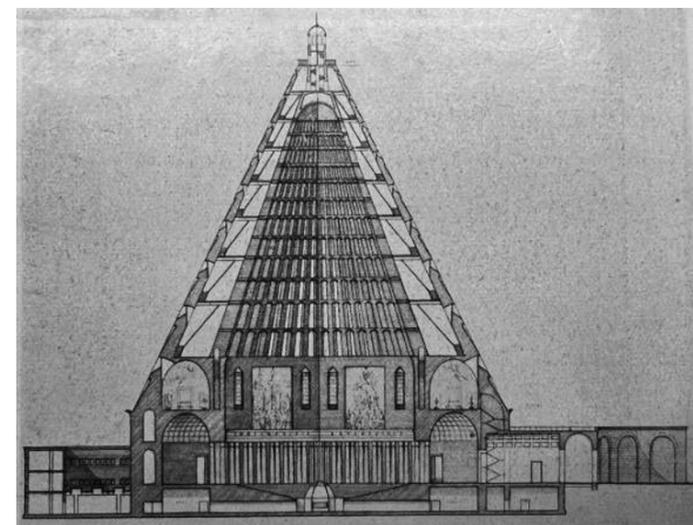
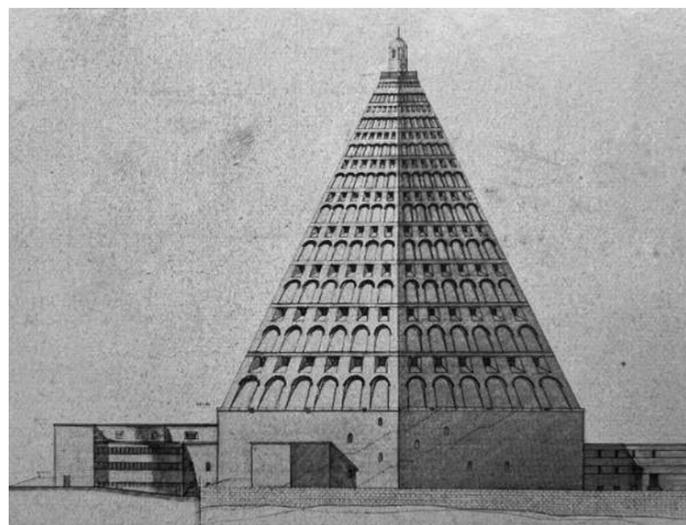


ARCH. GIOVANNI MUZIO - CONCORSO PER IL MAUSOLEO DI ATATURK AD ANKARA (TURCHIA) 1938





p. 163
 Prospettiva esterna del mausoleo ottenuta per sovrapposizione di elaborato a matita su lucido su fondale fotografico, stampa fotografica, s.d., Archivio Muzio, Milano
 pp. 166-167
 Veduta a volo d'uccello, matita e acquerello su carta, 1938, Archivio Muzio, Milano
 pp. 168-169
 Studio per la sezione ed il prospetto della sala del sarcofago, matita su lucido, s.d., Archivio Muzio, Milano
 Prospettiva interna della sala del sarcofago, matita su lucido, s.d., Archivio Muzio, Milano
 pp. 170-171
 Piante, sezioni e prospetto di concorso, da: «Architettura», novembre 1942



In the reading given by Paolo Portoghesi, Borromini uses the angle as leverage in order to abandon the canon and create a new spatiality, in which light can finally disseminate over the surfaces in a circular movement, conceived as a "rational evocation of the sense of the infinite".

Paolo Portoghesi e il rapporto tra spazio e luce in Borromini Paolo Portoghesi and the relationship between space and light in Borromini

Fabio Capanni

Nel 1609 Keplero formula la prima delle tre leggi che portano il suo nome: «l'orbita descritta da un pianeta è un'ellisse, di cui il Sole occupa uno dei due fuochi». Con questa legge, pubblicata successivamente in *Astronomia nova*, Keplero propone il noto modello eliocentrico in cui le orbite non sono circolari ma ellittiche, rinunciando di fatto alla forma perfetta del cerchio in favore di una figura geometrica spuria che possiede due fuochi come l'ellisse, e toglie la Terra dal centro ponendo al suo posto il Sole, ovvero la luce.

Da questo momento, la luce e la curva diventano il centro di tutto e la spiegazione ultima del nostro universo e della nostra esistenza. È il 1687 quando Isaac Newton pubblica *Philosophiæ naturalis principia mathematica* nel quale, muovendo dall'accettazione delle leggi di Keplero, rende ragione della dinamica del moto introducendo il concetto di campo gravitazionale e enunciando la Legge di gravitazione universale.

Molti secoli più tardi, sarà la Teoria della Relatività Generale di Albert Einstein a superare l'idea del campo gravitazionale di Newton, affermando che il campo gravitazionale è lo spazio stesso, che quindi non è un'entità disgiunta dalla materia ma è una delle componenti materiali del mondo, è un'entità che potremmo definire 'molle' che si flette e s'incurva.

Quindi lo spazio è curvo e alla sua curvatura si inchina la luce che non è perciò rettilinea, ma assume una traiettoria curvilinea ogniqualvolta incontra la materia proprio perché è lo spazio ad incurvarsi là dove ci sia materia.

Nel 1976 Francesco Borromini, nel corso di una delle *Interviste impossibili* di Paolo Portoghesi, racconta che «la linea curva è

In 1609, Kepler proclaimed the first of his three laws, stating that "the orbit of a planet is an ellipse, with the Sun located at one of its two foci". With this law, later published in his *Astronomia nova*, Kepler introduced his famous heliocentric model, in which orbits are no longer circular but elliptical. Abandoning the idea of the perfect circle, he adopts an imperfect geometric figure, the ellipse, characterised by two foci, while also displacing the Earth from the centre of the system, and putting the Sun, in other words light, in its place instead.

From that moment onwards, light and the curve become the centre of everything and the ultimate explanation for both our universe and our existence.

In 1687, Isaac Newton published *Philosophiæ naturalis principia mathematica*, in which, starting from his acceptance of Kepler's laws, he explains the dynamics of motion by introducing the concept of a gravitational field and formulating the Law of Universal Gravitation. Many centuries later, Albert Einstein's *Theory of General Relativity* overcame Newton's concept of the gravitational field, claiming that the gravitational field is space itself, which is not a separate entity from matter, but one of its components. Space, therefore, becomes a "soft" entity that bends and curves. It is precisely because space is curved that light, instead of following a straight path, bends every time it encounters matter. This happens because space itself curves in the presence of matter. In 1976, during one of Paolo Portoghesi's *Impossible Interviews*, Francesco Borromini asserted that "the curved line is the line of space", thus taking up the legacy of Kepler's thesis and anticipating its future developments.



la linea dello spazio» raccogliendo così la tesi di Keplero e guardando i suoi futuri sviluppi.

Un pensiero apparentemente rivoluzionario quello del Borromini ma che, come preciserà Portoghesi stesso, è completamente calato nello *Zeitgeist*, nello spirito del suo tempo:

l'aspetto centrale del pensiero architettonico del Borromini è il valore che egli attribuisce allo spazio, uno spazio che non è più inteso come contaminazione di cavità derivante dalle forme geometriche elementari, ma come un ulteriore sviluppo di quello spazio di luce che Michelangelo aveva già realizzato nella cappella Medici, dove l'incidenza dei raggi luminosi altera in modo illusivo la vicenda dei piani parietali determinando una mobilità e una tensione che spezzano l'armonia e la definizione d'immagine della tradizione classica¹.

Ancora: «è uno spazio inteso come campo di tensioni, definibile in funzione del movimento» che si tiene con la luce in una nuova dimensione in cui non abita più la forma perfetta e nella quale l'astrazione della linea retta cede il passo alla linea curva, dove «il metodo del 'piano elastico' e della contrazione dello spazio come risultato della modificazione di una matrice lineare, trova la sua ragione e la sua espressione nel 'luminismo' di Borromini»². Analogamente allo spazio di Einstein, coincidente con il campo gravitazionale, qualcosa cioè di flessibile e perennemente in movimento, legato alla luce anche nell'equazione che ne risolve l'ipotesi teorica, lo spazio di Borromini è un 'campo di tensioni' dinamico e animato dalla luce, riflesso diretto dell'idea che la «verità è curvilinea»³.

Paolo Portoghesi, a partire dai suoi primi saggi su Borromini scritti tra il 1952 e il 1964, poi sfociati nella biografia su Borromini del 1967, individua quindi nella relazione tra spazio e luce il cardine della poetica borrominiana e questa relazione particolarmente indaga lungo uno studio durato una vita intera e confluito in testi che hanno riscritto la visione dell'opera dell'architetto nato a Bissone. Secondo Portoghesi infatti, spazio e luce in Borromini viaggiano insieme e lo fanno secondo due principi nuovi: la 'continuità plastica' e la 'luce guidata'.

La ricerca della 'continuità plastica' produce uno spazio dove la fluidificazione dei profili, il contagio orizzontale delle modanature, la fusione delle membrature, sostanziano quel 'campo di tensioni' dove luce e ombra si inseguono senza sosta in quella che viene definita come 'dialettica del mistilineo'.

In un siffatto sistema, l'angolo retto rappresenta una interruzione di quella continuità, una brusca sconnessione dove la luce si interrompe in maniera innaturale, diventando conseguentemente un punto di crisi. È proprio Portoghesi a individuare l'angolo come centro della problematica borrominiana nel rapporto fra spazio e luce, il vero e proprio «punto di applicazione della critica al sistema classico», rilevando come Borromini, in tutta la sua opera, cercherà sistematicamente di evitare la formazione di angoli in favore di linee curve atte ad accogliere la luce senza soluzione di continuità, tanto da fargli guadagnare il nomignolo di 'tagliacantone' da parte dei suoi contemporanei⁴.

Se già Michelangelo, nell'anelito di continuità parietale dispiegato nel vestibolo della Laurenziana, aveva individuato l'angolo come punto privilegiato di messa in crisi del sistema classico, Borromini lo assume come leva per abbandonare il canone e imbastire una inedita spazialità dove la luce può finalmente distendersi sulle superfici in una sorta di moto circolare inteso come «evocazione razionale del senso dell'infinito».

Dentro a questa precisa visione, per Borromini anche il tema del materiale diventa determinante e l'intonaco assurge a materiale da costruzione preferito in quanto capace di dare alla com-

Apparently revolutionary, Borromini's reflection, as Portoghesi himself pointed out, was, nonetheless, completely attuned to the *Zeitgeist*, the spirit of his time:

The central aspect of Borromini's architectural thought lies in the value he attributes to space, conceived no longer as a simple superimposition of cavities derived from elementary geometric forms, but as a further development of the luminous space that Michelangelo had already explored in the Medici Chapel. In this work, the incidence of the rays of light illusorily modifies the perception of the wall planes, creating a mobility and tension that break the harmony and definition of the image that was typical of the classical tradition¹.

And further in this vein, "it is a space understood as a field of tensions, which can be defined in relation to movement", interacting with light in a new dimension, where perfect form no longer exists. In this new context, the abstraction of the straight line is replaced by the curve, where "the method of the 'elastic plane' and the contraction of space as a result of the modification of a linear matrix, finds its reason and expression in Borromini's 'luminism'"². As with Einstein's space, which coincides with the gravitational field - something that is flexible and always in motion, and also linked to light in the equation that solves its theoretical hypothesis - Borromini's space is configured as a dynamic "field of tension", driven by light. It is a direct reflection of the idea that "truth is curvilinear"³. From the very first essays on Borromini, written between 1952 and 1964, which later culminated in his 1967 biography of the architect from Bissone, Paolo Portoghesi identifies the relationship between space and light as the core of Borromini's poetics. This connection was further explored in studies carried out throughout his entire life, resulting in texts that have redefined our understanding of Borromini's work. According to Portoghesi, in fact, in Borromini's work, space and light move together and do so following two new principles: "plastic continuity" and "guided light".

The search for "plastic continuity" generates a space in which the fluidity of contours, the horizontal extension of mouldings and the fusion of structures give rise to a "field of tensions", in which light and shadow pursue each other incessantly, giving shape to what can be defined as the "dialectic of the mixtilinear".

In a system such as this, the right angle represents an interruption in the continuity, a sudden break where the light stops unnaturally, thereby becoming a point of crisis. Portoghesi identifies the angle as lying at the core of Borromini's inquiry into the relationship between space and light, defining it as the true "point of application of the critique to the classical system". He also highlights how Borromini systematically sought to avoid angles in his works, favouring curved lines that would allow light to flow uninterrupted, thus earning him the sobriquet "Tagliacantone", or "Corner-cutter", from his peers⁴. Although Michelangelo, in his desire for continuity in the wall system, as expressed in the vestibule of the Laurentian Library, had identified the corner as a key element to challenge the classical tradition, Borromini uses it as leverage in order to abandon the canon and create a new spatiality, in which light can finally disseminate over the surfaces in a circular movement, conceived as a "rational evocation of the sense of the infinite".

From this specific perspective, the theme of the material also plays a fundamental role for Borromini, with plaster becoming the preferred material due to its capacity for giving a unified structure to the complexity of the building: "what stone could possibly rival plaster, which can turn a large building into a single uninterrupted body?"⁵. Portoghesi's examination of the relationship between space, light and surface in Borromini becomes more analytical when he specifically identifies certain "luministic devices" used to regulate



p. 173
San Giovanni in Laterano, foto © Paolo Portoghesi
p. 175
San Carlo alle Quattro Fontane, foto © Paolo Portoghesi
pp. 176-177
Sant'Ivo alla Sapienza, foto © Paolo Portoghesi
p. 179
Sant'Ivo alla Sapienza, foto © Paolo Portoghesi
pp. 180-181
Sant'Ivo alla Sapienza, foto © Paolo Portoghesi



plexità dell'edificio un corpo unico: «quale pietra del resto può competere con l'intonaco che di un grande edificio può fare un unico corpo senza soluzione di continuità»⁵.

L'analisi di Portoghesi del rapporto fra spazio, luce e superficie in Borromini assume un carattere maggiormente analitico nell'individuare puntualmente alcuni 'dispositivi luministici' privilegiati per gestire la 'luce guidata': «la camera di luce, la illuminazione radente, il traguardo ottico, la linea luminosa, lo sfumato». Si tratta di un'analisi basata su aspetti compositivi quanto percettivi tesa a mostrare come la 'dialettica del mistilineo' sia principalmente «una occasione per piegare il linguaggio astratto dell'architettura ad accogliere istanze espressive più ampie, più complesse e sfumate, di calare le idee architettoniche in una sfera meno remota dotandole di una comunicatività diretta, di ordine psicologico, dando loro un respiro drammatico».

Dalla 'camera di luce' intesa come una cellula spaziale atta a modulare e a direzionare la luce per addomesticarne la sua interazione con lo spazio, alla 'corrosione luminosa' che «porta a conseguenze estreme l'osservazione di Vitruvio sulla capacità della luce di deformare la impressione ottica dei contorni degli oggetti e in particolare di 'consumare' le colonne angolari dei templi peripteri, facendole sembrare più sottili delle altre», o allo 'sfumato' del San Carlino nel quale «i passaggi di tono non sono più bruschi ma gradualmente, mediati da successive pulsazioni luminose che si inseriscono all'interno delle opposizioni luce-ombra più direttamente percepibili».

L'indagine del rapporto tra spazio e luce in Borromini da parte di Paolo Portoghesi è ampia e profonda, capace di mettere in campo relazioni tra ambiti della conoscenza apparentemente distanti ma al contempo legati da relazioni essenziali e ambisce a travalicare il territorio dell'architettura per guardare quello infinito dell'esistenza umana, portando in evidenza come le opere di Borromini, animate dal rapporto espressivo tra la linea curva e la luce, si protendano di più verso l'uomo e il suo mondo, addirittura più di quanto avesse in animo di fare l'architettura dell'Umanesimo, permeata di algida razionalità classica. Portoghesi mette quindi lucidamente a fuoco come l'architettura di Borromini rispecchi nel profondo il sentimento di un'intera epoca assurgendo così a strumento privilegiato di conoscenza: «L'architettura è strumento di analisi, di conoscenza di giudizio, mondo di forme in cui trasferire tutta la sua complessità una esperienza umana di continua, mai sopita, interrogazione. In virtù di questa disposizione aperta che combatte il dogmatismo e la stasi con una spregiudicata capacità di ascolto delle esigenze più diverse, Borromini può, dal suo remoto osservatorio romano registrare o prefigurare molte delle conquiste più profonde della cultura europea del suo tempo scrivendo, oltre i limiti storici della Roma barocca, una delle pagine della storia dell'architettura più ricche di problemi e di proposte per la cultura moderna»⁶.

the "guided light": "the light chamber, the oblique light, the forced perspective, the optical line, the sfumato effect". It is an analysis based on compositional, as well as perceptive, aspects, aimed at demonstrating how the "dialectics of the mixtilinear" is mainly:

An opportunity to adapt the abstract language of architecture to broader, more complex, and nuanced expressions, bringing architectural ideas into a more accessible realm, by endowing them with a direct communicative power, of a psychological nature, and emotional intensity.

From the "chamber of light", conceived as a spatial cell capable of modulating and directing light to control its interaction with space, to the "luminous corrosion", which takes to the extreme Vitruvius' observation on the capacity light has to deform the optical impression of the contours of objects, particularly the angular columns of peripteral temples, making them appear thinner. Similarly, in the "sfumato" of the church known as San Carlino, the "transitions of tone are no longer abrupt, but rather gradual, mediated by successive luminous pulsations that are inserted into the most directly perceptible light-shadow oppositions".

Paolo Portoghesi's investigation of the relationship between space and light in Borromini is vast and profound, and establishes connections between spheres of knowledge that seem distant but are actually bound by fundamental relationships. This research is not limited to the field of architecture, but aspires to go beyond it, aiming to explore the infinite sphere of human existence. Portoghesi highlights how Borromini's works, characterised by the expressive relationship between the curved line and light, address man and his world even more directly than the architecture of Renaissance Humanism, imbued as it was with a cold classical rationality, ever intended to do. In this way, Portoghesi clearly illustrates how Borromini's architecture profoundly reflects the spirit of an entire era, thus becoming a fundamental instrument of knowledge: "Architecture is an instrument of analysis, knowledge and assessment, a world of forms into which to transfer the complexity of human experience, characterised as it is by a continuous and never-ending process of enquiry. By virtue of this open disposition, which combats dogmatism and stasis with an open-minded ability to respond to the most diverse needs, Borromini can, from his remote Roman observatory, record and anticipate many of the most significant achievements of European culture of his time. In doing so, he transcends the historical confines of Baroque Rome, composing one of the most profound chapters in the history of architecture, rich with challenges and propositions for modern culture"⁶.

Translation by Luis Gatt



¹ P. Portoghesi, *Borromini nella cultura europea*, Laterza, Roma-Bari 1982, p. 19.

² *Ivi.* p. 180.

³ P. Portoghesi, *Leggere l'architettura*, Newton Compton Editori, Roma-Bari 1981, p.112.

⁴ P. Portoghesi, *Francesco Borromini*, Electa, Milano 1967, p. 398.

⁵ P. Portoghesi, *Nuove interviste impossibili*, RAI, 1974-76.

⁶ P. Portoghesi, *Borromini nella cultura europea*, op. cit., p. 20.

¹ P. Portoghesi, *Borromini nella cultura europea*, Laterza, Rome-Bari 1982, p.19.

² *Ibid.*, p.180.

³ P. Portoghesi, *Leggere l'architettura*, Newton Compton Editori, Rome-Bari 1981, p.112.

⁴ P. Portoghesi, *Francesco Borromini*, Electa, Milan 1967, p. 398.

⁵ P. Portoghesi, *Nuove interviste impossibili*, RAI, 1974-76.

⁶ P. Portoghesi, *Borromini nella cultura europea*, op. cit., p. 20.



This article explores the connection between architecture and light, as part of the fundamental relationship between architecture and nature, and highlights how Étienne-Louis Boullée transformed this connection, both theoretically, in his *Architecture. Essai sur l'Art*, as well as through his shadow-themed projects, such as the Temple of Nature and Reason. Boullée's poetics are still relevant today, and offer a reflection on the "grace" of light in architecture.

L'ombra e la grazia nel fraseggio dell'*Essai* di Étienne-Louis Boullée Shadow and Grace in the phrasing of the *Essai* by Étienne-Louis Boullée's

Raffaella Laezza

Demistificare.

Parlare d'architettura rispetto al tema della luce è operazione ardua e spesso ingannevole. Il rischio è la mistificazione di un'opera e, *tout court*, dell'architettura. Un poeta difficilmente ci dirà che parla della luce, del suo mistero, anche se in realtà, non parla d'altro.

«Stellò forte la notte» un'immagine per tutte, di Mario Luzi, inviata ai monaci benedettini di San Miniato al Monte a Firenze, nel 1997¹.

Principiare.

Parlare della luce significa trattare uno dei fondamenti dell'architettura. Il tema della luce accelera il chiarimento del rapporto architettura-natura dove per natura si intende origine, principio e fondamento se ne osserviamo il suo etimo latino *natus*. È con Étienne Louis Boullée che possiamo approfondire questo ragionamento poiché già nel suo *Architecture. Essai sur l'Art*² del 1796 ci chiarisce il punto. Architettura-luce = architettura-natura è un'equazione che egli vivifica in molti punti del suo scritto nominando la luce come uno degli elementi della natura che più incidono nella composizione. Se la luce è il manifesto del mutevole della natura è proprio in questo mutevole che egli individua un ordine, l'ordine della natura, lo stesso che conferisce metodo al suo ragionamento. È un ordine che si sintonizza con l'aspetto creativo dell'architettura, quando introduce: «Sì, non mi stancherei mai di ripeterlo, l'architetto deve essere colui che mette in opera la natura: è dai suoi effetti che nasce la poesia dell'architettura»³. Così nella sua interrogazione, una tra

Demystifying.

Talking about architecture in relation to light is an audacious and often misleading task. One risks mystifying a work and, in general, architecture itself. A poet will seldom admit to be speaking about light, its mystery, even though, in fact, that is all he is actually talking about.

"Stellò forte la notte" (The night starred brightly); one image stands for all, by Mario Luzi, sent to the Benedictine monks of San Miniato al Monte in Florence, in 1997¹.

Commencing.

To discuss light is to address one of the fundamental elements of architecture. The theme of light helps to comprehend the connection between architecture and nature, understood as origin, principle and basis, according to its Latin etymon, *natus*. It is through Étienne Louis Boullée that we can delve deeper into this idea, which he clarifies in his *Architecture. Essai sur l'Art*², of 1796. The equation architecture-light = architecture-nature, is a concept that the author develops in several sections of his essay, emphasising how light is one of the natural elements that has the greatest impact on architectural composition. If light is the manifestation of the changing quality of nature, it is precisely in this changeability that he identifies an order, the order of nature, which also underlies the method of his reasoning. It is an order in harmony with the creative element in architecture, as Boullée himself points out: "Yes, I will never cease to repeat it, the architect must be the one who puts nature into action: it is from its effects that the poetry of architecture originates"³. Thus, in one

le molte, anticipa: «L'architettura non è che un'arte di fantasia e di pura invenzione o i suoi principi originano dalla natura?». E, poco dopo, «ma è incontestabile che non esiste idea che non origini dalla natura»⁴.

Luce adombrata e luce sfiorata: il Tempio della Natura e della Ragione. Ma quale è la luce a cui allude Boullée?

È il pretesto per parlare di una nuova architettura, la sua, quella antivitruviana. Ricordiamo in molti il suo fraseggio rivoluzionario «Vitruvio, definisce l'architettura come l'arte del costruire parla come un manovale e non come un artista»⁵, quando si oppone all'architettura come mera arte del costruire. E ci dirà: «Ho disdegnato, lo ammetto, di limitarmi allo studio dei nostri antichi maestri. Ho cercato di ampliare, mediante lo studio della natura»⁶. Il suo è: il nuovo. È il Boullée «esaltato» come lo ritrae Aldo Rossi nel 1967⁷. Ed è lo slancio verso volumi liberi dal lessico della storia divenute iperboli di fuori scala, dove la sfera è la figura prescelta. Su queste superfici la triade architettura-natura-luce ha un ruolo decisivo nella composizione.

Sono due i tipi di luce che elabora negli icastici disegni a inchiostro dei suoi progetti, oggi conservati alla Bibliothèque Nationale de France e che nomina, con parole precise, portando i tratti di un disegno assoluto sul piano teorico dell'*Essai*.

Uno: luce adombrata.

È il tema dell'ombra, dell'anfratto, dell'adombrato per la sua *architecture ensevelie*, sepolta. È la sua «architettura delle ombre». L'architettura irraggia ombra. È la conseguenza estrema, luogo della sua personale rivoluzione, che attua tramite una nuova linea terra che progetta tagliando radicalmente le proporzioni classiche dei volumi, creando un sopra e un sotto, un appoggiato e uno scavato e forgiando nuovi paesaggi luminosi. Una parte, quella sepolta, è protetta dalla luce: una sorta di protezione dello spazio dalla luce diretta, un pudore verso la *grandeur* del sole; una ricerca di spazialità costruite da quel poco, pochissimo di luce che è il solo modo possibile per potenziare luoghi prescelti della composizione. Il sotto, il sottratto, ottenuto dall'operazione compositiva del taglio e dello scavo è generativo di una luce: altra. E, di conseguenza, di una modalità compositiva altra quando pone la famosa frase: «mi venne un'idea tanto nuova quanto ardua; cioè di offrire un'immagine di architettura sepolta [...] che la terra ne sottraesse una parte» e, proseguendo, «da cui la mia idea di architettura delle ombre»⁸.

Il Tempio della Natura e della Ragione è un progetto di appoggio al ragionamento suddetto poiché quando l'architetto si confronta con l'ordine della natura sceglie di consegnarci un tempio dotato di un taglio drammatico in sezione e di aprirci la visuale interna con la poca luce rimasta.

Crea così un vero e proprio manifesto dell'architettura della natura che è portato anche sul piano teorico, razionale, nell'*architecture ensevelie* del suo *Essai*. È la sua architettura radicata nella linea terra e affiorante da essa. Il Tempio della Natura coincide con il tema della luce sottratta, del rapporto luce/non luce. È un progetto per assenza di luce, per controllo dello spazio attraverso la sottrazione della medesima luce e da cui ne deriva il controllo geometrico, misurale, materico, spaziale dell'architettura. È dunque un'operazione di luce compositiva.

Due: luce sfiorata.

Boullée studia anche una luce ulteriore, quella che sfiora i volumi e, dopo avere indagato quelli che lui chiama i «corpi irregolari» della natura, arriva ai corpi regolari dove predilige

of his many questions, he asks: "Is architecture merely fantastic art belonging to the realm of pure invention or are its basic principles derived from Nature?" To which he adds: "it is beyond all question that no idea exists that does not derive from nature"⁴.

Shadowed light and grazed light: the Temple of Nature and Reason. What is the light Boullée is referring to?

It is the pretext he uses in order to talk about a new architecture, his own, anti-Vitruvian architecture. Many will recall the revolutionary phrasing with which he opposes the idea of architecture as mere art of building: "Vitruvius, who defines architecture as the art of building, speaks as a labourer and not an artist"⁵. And he adds: "I admit that I have disdained limiting myself to the study of our ancient masters. I have tried to extend my research through the study of nature"⁶. His is the new architecture. He is the "exalted" Boullée, as portrayed by Aldo Rossi in 1967⁷. And it is also the impulse towards volumes that have been freed from the language of history, transformed into out-of-scale hyperboles, in which the sphere becomes the favourite shape. On these surfaces, the triad formed by architecture, nature and light plays a fundamental compositional role.

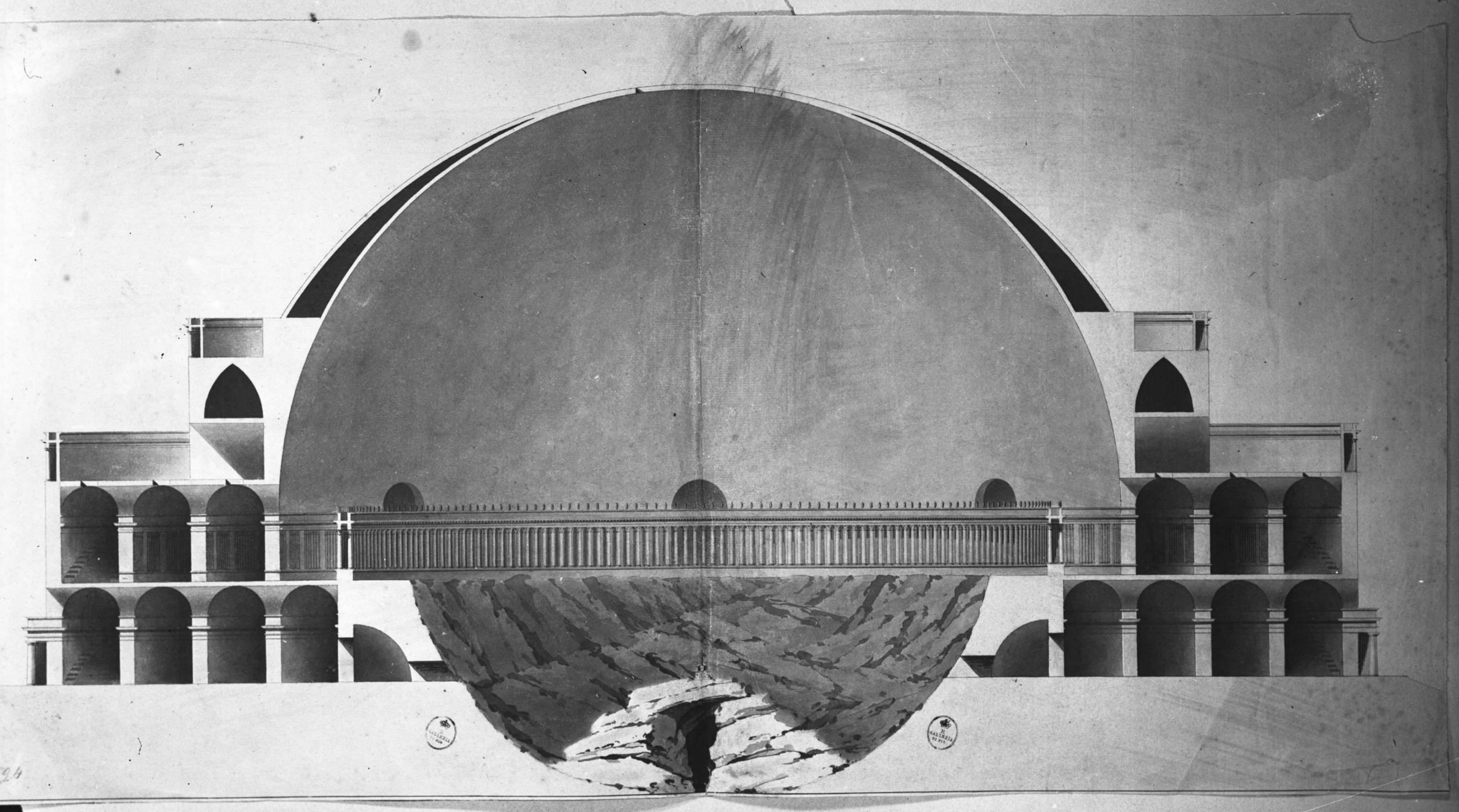
In the incisive ink drawings of his projects, now preserved at the Bibliothèque Nationale de France, he utilises two types of light, which he describes in precise terms, bringing the traits of an absolute design to the theoretical level of the *Essai*.

One: shadowed light.

It is the theme of the shadow, of the nook and cranny, of the over-shadowed for his architecture *ensevelie*, or buried architecture. It is his "architecture of the shadows". Architecture generates shadows. It is the extreme consequence, the very place where his own personal revolution is enacted, and which he implements with the use of a new ground line that he designs by radically cutting the classical proportions of volumes, creating an above and a below, a propped and a hollowed out, while forging new luminous landscapes. The buried part is protected from the light: a sort of protection of the space from direct light, of modesty before the sun's *grandeur*; a search for spatial qualities generated with a very small amount of light, which is also the only possible way to enhance those places chosen by the composition. The below, the subtracted, obtained through a compositional operation of cutting and hollowing, generates another, different light. And also, consequently, another way of composing, as he explains in another well-known passage: "I came up with an idea that was as innovative as it was daring: that of representing an image of a buried architecture [...] as if the earth were subtracting a portion of it" and, adding, "from here derives my concept of an architecture of shadows"⁸.

The Temple of Nature and Reason represents an expression of the said reasoning, because when the architect comes to terms with the natural order, he chooses to design a temple characterised by a spectacular sectional cut, opening up a view of the interior with what scarce light remains.

He thus produces a true and proper manifesto of the architecture of nature which, through his concept of architecture *ensevelie*, he brings to a theoretical and rational level in his *Essai*. It is his architecture rooted in the ground line and emerging from it. The Temple of Nature and Reason coincides with the theme of subtracted light, of the light/no light relationship. It is a design through the absence of light, of the control of the space through the subtraction of light, from which derives as well a control of the geometry, measures, matter, and space of the architecture. It is thus an operation of compositional light.



pp. 184-185
Étienne-Louis Boullée, *Tempio della Natura e della Ragione*
Fotografia 6594 / Gabinetto Disegni e Stampe - Architettura, catalogata come
Sezione di un tempio a forma emisferica, 1967, lastra di vetro 9x12 cm
© Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi
Su concessione del Ministero della Cultura - Le Gallerie degli Uffizi

ancora il corpo sferico:

infine questo corpo è favorito dagli effetti della luce in modo tale da render possibili le sfumature più dolci, più gradevoli più varie. Ecco i vantaggi straordinari che trae dalla natura [...] così come ci piace un aspetto dei corpi, la varietà, ci piace anche negli effetti prodotti dalla luce⁹.

Nel Tempio della Natura, saranno le variazioni di luce date dalla statua classica posta al centro dello spazio, dalle pietre di scavo irregolari nell'incavo ipogeo, dal ritmo del peristilio. Ancora, la composizione del volume architettonico e la luce sono messi in relazione simmetrica.

Il Tempio della Natura si chiama anche della Ragione a dimostrazione del fondamento della sua operazione. È forse uno dei suoi progetti meno conosciuti ed è sicuramente sintesi e chiarimento di molte sue scelte teorico-compositive. Un manifesto necessario e colmo di sfumature nuove nel clima di un dogma neoclassico europeo che si stava, via via, definendo in Inghilterra, Italia, Germania.

Contemporanea. Luce incarnata, grazia.

Oggi, dopo più di un secolo intero, dal momento delle Avanguardie architettoniche siamo già nella possibilità di tracciare un dato riguardo alle architetture realizzate in acciaio-vetro dove i densi limiti murari, che controllavano la luce, si sono smaterializzati verso il pochissimo dello spessore vitreo. Così abbiamo avuto tutti, coralmemente, esperienza di luce nuova, nell'architettura: una luce che ha inondato lo spazio, attraversato i limiti e, in un certo senso, ha rotto il suo dialogo con l'ombra. Di conseguenza: stupore, bagliore accecante nello spazio del mai visto prima (se non nei territori della natura). Ciò ha portato a progetti dotati di una spazialità diafana, assoluta, quasi privata del mutevole e dei chiaroscuri che hanno piegato l'esperienza architettonica verso una richiesta di allontanamento dall'esperienza del naturale.

E, proprio perché figli di questa lirica intransigente, immaginiamo per un istante e per paradosso un interno contemporaneo dotato della mano di Boullée: pochissima luce naturale che si incarna nelle ombre date dalle forme plastiche. L'architetto è in dialogo con il mutevole portato all'istante e con il fattore naturale principale, nelle sue minime parti, nei suoi rallentati istanti. Poiché anche quella minima luce che si rivolge ai volumi è luce del mutevole, cifra del movimento terra/sole e costantemente manifesto dell'istante dopo istante. È luce, fondata, di natura. Così come, l'adombrato mutevole, è in sintonia con le leggi della natura, il progetto diventa progetto compositivo in coesione con l'ordine la natura, suo fondamento.

Da qui ne deriva quella che forse possiamo dire una certa «grazia» intesa come parola comune di offerta di bellezza, senza sconfinare nel senso teologico del termine. Lo stesso Boullée userà questa parola, troppo inusuale oggi, come conseguenza di una luce compositiva: «Quella della grazia è, infine, tra tutte le immagini quella che più diletta i nostri cuori»¹⁰.

In Boullée tutto questo è stato portato alla radicalità, alla sottrazione quasi totale: ed è dalla sua *lectio lucis* che possiamo ancora rivolgerci con alcune, questa volta solo nostre, interrogazioni. È ancora il Boullée irrequieto, rivoluzionario che può parlare agli spazi del contemporaneo? E lo si può definire compositore contemporaneo? Laddove, con Giorgio Agamben, «per contemporaneo si intende l'urgenza di uno stile adeguato al proprio destino più che alla propria epoca»¹¹. Per rispondere è necessario toccare l'insonne ricerca dell'ar-

Two: grazed light.

Boullée also explores an additional light, one that grazes volumes, and, after having studied the “irregular bodies” of nature, he concentrates on regular shapes, among which he still prefers the spherical form:

Finally, this form is enhanced by the effects of light, which produce softer, more pleasing and varied nuances. These are the extraordinary benefits we get from nature [...] just as we appreciate variety in bodies, so do we enjoy it in the effects generated by light⁹.

In the Temple of Nature and Reason, variations of light are determined by the classical statue placed in the centre of the space, the irregular stones of the subterranean recess and the rhythm of the peristyle. Furthermore, the volumetric composition of the architecture and the light are linked by a symmetrical relationship. The Temple of Nature is also given the epithet “of Reason”, as if to illustrate the fundamental principles of his work. It is perhaps one of his lesser-known projects, yet it synthesises and clarifies many of his theoretical and compositional choices. An essential manifesto, abounding in new nuances, in the context of a European neoclassical dogmas that were gradually becoming established not only in France, but also in England, Italy and Germany.

Contemporary. Light incarnate, grace.

Today, more than a century after the start of the architectural avant-gardes, we are able to reflect on architecture made of steel and glass, where the solid boundaries of walls, which were once responsible for controlling light, have dissolved, making way for the subtlety of the glazed material. Thus, we have collectively experienced a new light in architecture: a light that has submergged space, crossed boundaries and, in a certain sense, interrupted its dialogue with the shadow. This has generated a sense of astonishment, a blinding radiance in space that was hitherto completely unknown (except in the realms of nature), giving rise to projects characterised by a diaphanous and absolute spatiality, almost devoid of the changing quality and *chiaroscuro* effects which have traditionally led the architectural experience, distancing it from the experience of the natural.

And, precisely because we are heirs to this uncompromising lyricism, let us paradoxically imagine for a moment a contemporary interior as designed by Boullée's hand: minimal natural light, visible through the shadows generated by the plastic forms. The architect engages in a dialogue with the ever-changing present and with the primary natural element, in its smallest components and in its slowed-down moments. Even that minimal light that reaches out to volumes is the light of the ever-changing, an expression of the movement between earth and sun, constantly bearing witness to the instant that follows the instant. It is light, rooted in nature. In the same way, the shaded and changing elements align with the laws of nature, and the project becomes a compositional act in harmony with the natural order, its fundamental principle.

From this derives what we can perhaps call a certain “grace”, understood as the common term expressing an offering of beauty, without encompassing its theological meaning. Boullée himself uses this word, in a sense rarely ascribed today, to describe the consequence of a compositional light: “Among all images, it is that of grace which ultimately most delights our hearts”¹⁰.

In Boullée, all this was brought to its fullest expression through a process of almost total subtraction: and it is based on his “*lectio lucis*” that we can still ask ourselves some questions, in this case completely ours. Is he still the restless, revolutionary Boullée who

chitetto, il suo sguardo di sostanza che esprime, attraverso la composizione architettonica, il suo principio di luce.

Si tratta di un'operazione di offerta, come in quella notte di Mario Luzi, dove «stellò forte» come nella sfera forata e stellata del Cenotafio a Newton, precedente al Tempio della Natura¹².

¹ M. Luzi, *Siamo qui per questo*, in B. Gianni, *La città degli ardenti desideri. Per sguardi e gesti pasquali della vita del mondo*, Edizioni San Paolo, Milano 2019. Poesia inviata alla Comunità monastica Benedettina Olivetana di San Miniato al Monte, Firenze, dicembre 1997.

² É.L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2005. Il testo è la riedizione a cura di A. Ferlenga di É.L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Edizioni Marsilio, Padova 1967, con introduzione di Aldo Rossi. L'originale del libro di Boullée è apparso per la prima volta al pubblico a Londra, nel 1953, pubblicato dalla storica Helen Rosenau.

³ *Ivi*, p. 28.

⁴ *Ivi*, p. 15-16.

⁵ *Ivi*, p. 28.

⁶ *Ivi*, p. 3.

⁷ *Ivi*, p. XXIV.

⁸ *Ivi*, p. 85-86, 88.

⁹ *Ivi*, p. 19.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ G. Agamben, *Che cosa è il contemporaneo?*, I Sassi Nottetempo, Roma 2008.

¹² Secondo K. Lankheit il progetto del Cenotafio a Newton data 1784, mentre il Tempio della Natura è del 1793. Cfr. K. Lankheit, *Il tempio della ragione. Disegni inediti di Boullée*, Editrice Magma, Roma 1977. I due disegni a penna e inchiostro nero, acquarellato grigio del Tempio della Natura o della ragione si trovano a Firenze al Museo degli Uffizi.

manages to address the spaces of the contemporary era? Can we describe him as a contemporary composer? Considering, as Giorgio Agamben does, the “contemporary as the urgency of a style that responds to its own destiny rather than to its own era”¹¹. In order to answer this question, it is necessary to explore the architect's tireless research, his gaze understood as substance, capable of expressing, through architectural composition, the principle of light.

It is an act of offering, as the night described by Mario Luzi, that “starred brightly”. Like the pierced and starry sphere of Newton's Cenotaph, which preceded the Temple of Nature and Reason¹².

Translation by Luis Gatt

¹ M. Luzi, “Siamo qui per questo”, in B. Gianni, *La città degli ardenti desideri. Per sguardi e gesti pasquali della vita del mondo*, Edizioni San Paolo, Milan 2019. Poem sent to the Benedictine Olivetan Monastic Community of San Miniato al Monte, in Florence, in December of 1997.

² É.L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Piccola Biblioteca Einaudi, Turin 2005. This text is the reissue, edited by A. Ferlenga, of É.L. Boullée's, *Architettura. Saggio sull'arte*, Edizioni Marsilio, Padua 1967, with an introduction by Aldo Rossi. Boullée's book was first published in London in 1953, edited by historian Helen Rosenau.

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ *Ibid.*, p. 15-16.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁷ *Ibid.*, p. XXIV.

⁸ *Ibid.*, p. 85-86, 88.

⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ G. Agamben, *Che cosa è il contemporaneo?*, I Sassi Nottetempo, Rome 2008.

¹² According to K. Lankheit, the project for the Cenotaph to Newton is from 1784, while the Temple of Nature is from 1793. Cf. K. Lankheit, *Il tempio della ragione. Disegni inediti di Boullée*, Editrice Magma, Rome 1977. The two drawings in pen and black ink, and grey watercolour of the Temple of Nature and Reason are preserved in Florence at the Uffizi Museum.

The two lights that were capable of stimulating Dante's "imagination", as well as the two currents of the imaginative process described by Italo Calvino in his lecture on *Visibility*, can be associated with the two distinct approaches to the "imagination", and by extension to photography, of Giovanni Chiaramonte and Luigi Ghirri. This article explores this idea beginning from the coincidence of two exhibitions and two photographs along the Via Emilia.

Due mostre. Due luci. Giovanni Chiaramonte e Luigi Ghirri Two exhibitions. Two lights. Giovanni Chiaramonte and Luigi Ghirri

Edoardo Cresci

O imaginativa che ne rube
talvolta si di fuor, ch'om non s'accorge
perché dintorno suonin mille tube,
chi move te, se 'l senso non ti porge?
Moveti lume che nel ciel s'informa,
per sé o per voler che giù lo scorge¹.

La fotografia è l'arte dell'immaginazione, del produrre immagini, l'arte del vedere.

L'*imaginatio*, nella filosofia medievale, è uno dei sensi interni dell'anima, è la potenza che genera le immagini², la facoltà di un 'vedere' che – come ogni bravo fotografo sa – poco dipende dalle nostre percezioni sensoriali, in quanto mai è semplice e passiva «funzione fisiologica, meccanica», ma sempre «relazione attiva e personale con la realtà, immaginazione strutturante»³ dalla quale dipende la forma e il senso del mondo.

Dante nel XVII canto del Purgatorio invoca e interroga tale facoltà «imaginativa»: grazie a cosa essa è in grado di farci 'vedere'? Di dare vita a immagini non determinate dall'apporto diretto dei sensi? «chi move te, se 'l senso non ti porge?».

Un «lume» risponde il poeta, una 'luce' che può essere di due tipi, che può prendere e dare forma in due modi: «per sé», ovvero secondo una logica che potremmo definire 'scientifica'⁴, o «per voler che giù lo scorge», cioè per il volere di Dio, che la dirige sul e nell'uomo.

Italo Calvino nella sua lezione sulla *Visibilità*⁵ parte proprio dalla duplice natura del «lume» dantesco per distinguere e indagare due possibili processi immaginativi, riconoscendo da una parte un'immaginazione in diretta comunicazione con la «verità dell'u-

O imaginativa che ne rube
talvolta si di fuor, ch'om non s'accorge
perché dintorno suonin mille tube,
chi move te, se 'l senso non ti porge?
Moveti lume che nel ciel s'informa,
per sé o per voler che giù lo scorge¹.

Photography is the art of imagination, of producing images, the art of seeing.

Imaginatio, in Mediaeval philosophy, is one of the internal senses of the soul, it is the power that generates images², the ability of "seeing" which – as any good photographer knows - depends little on our sensory perceptions, since it is never a simple and passive "physiological, mechanical function", but always an "active and personal relationship with reality, an imagination that structures"³, from which both the shape and meaning of the world is derived.

In Canto XVII of Purgatory, Dante invokes and interrogates this "imaginative" faculty: in which way is it capable of making us "see"? Of giving life to images that do not depend directly on the support of the senses? "chi move te, se 'l senso non ti porge?".

A "lume", answers the poet, a "light" that can be of two types, which can take and give shape in two different ways: "for itself", in other words in a way that we can define as "scientific"⁴, or "per voler che giù lo scorge", that is by the will of God, who directs it onto, and into, man.

Italo Calvino begins his lecture on *Visibility*⁵ with the dual nature of Dante's "lume", in order to explore and differentiate two possible imaginative processes. On the one hand, he recognises an imagination that is in direct contact with the "truth of the universe"⁶,



p. 189
Dettaglio di una raffigurazione del XVII canto del Purgatorio
tratto dal manoscritto del XIV secolo Egerton 943, British Library
pp. 192-193
Luigi Ghirri, Cittanova, 1985. © Eredi Luigi Ghirri
Giovanni Chiaramonte, Chiesa di Sant'Egidio Abate, Cavezzo, 2012
© Archivi Giovanni Chiaramonte
pp. 196-197
Luigi Ghirri, Fidenza, 1985. © Eredi Luigi Ghirri
Giovanni Chiaramonte, Nuestra Señora de Guadalupe, Città del Messico, 1996
© Archivi Giovanni Chiaramonte

niverso»⁶, che si muove in buona parte fuori dal nostro controllo e che assume rispetto all'individuo «una certa trascendenza»⁷, e dall'altra un'immaginazione-percorso di «conoscenza»⁸, che l'individuo può intraprendere secondo un disegno voluto da una propria, razionale intenzionalità.

Alle due luci in grado di muovere l'«imaginativa» del poeta e alle due correnti del processo immaginativo che scorrono nella mente dello scrittore è possibile far corrispondere i due *modi* dell'«immaginazione», ovvero della fotografia, di Giovanni Chiaramonte e Luigi Ghirri.

Fotografia come misura del mondo è il titolo della prima, ampia retrospettiva dedicata a Giovanni Chiaramonte, ospitata presso APE Museo Parma dal 10 novembre 2024 al 9 febbraio 2025⁹. *Zone di passaggio* è invece il titolo di una mostra che raccoglie una selezione di 56 fotografie in ambientazione notturna di Luigi Ghirri, esposte dal 26 aprile 2024 al 2 marzo 2025 al Palazzo dei Musei di Reggio Emilia¹⁰.

Due mostre lungo la via Emilia, due 'luci' che la percorrono in direzioni opposte, come lo stesso Chiaramonte scrive:

dal 1974 fino al 1992 non passò quasi giorno che non ci sentitissimo con Ghirri per condividere il tratto di vita percorso. Quello che mi ha unito a Luigi è stato da una parte l'esperienza di percorrere la stessa via, ci siamo ritrovati profondamente uniti nel considerare l'estetica del produrre immagini e fare fotografia come l'unico modo possibile per abitare il mondo; dall'altra parte il fatto di percorrere la stessa via in senso opposto¹¹.

Giovanni Chiaramonte e Luigi Ghirri sono fotografi consapevoli della propria posizione nel mondo e della propria funzione in esso, del loro operare con uno specifico scopo. Entrambi muovono da uno stato di necessità dell'immagine e dalla certezza che essa, mostrando le cose, sia in grado di farle esistere, uomo compreso. Entrambi muovono inoltre da uno sguardo sul paesaggio, nella convinzione che l'uomo possa vedere nel mondo esclusivamente ciò che già è presente dentro sé, ma che parimenti egli abbia bisogno di quello stesso mondo per vederlo, ovvero, nella convinzione che la costruzione e il riconoscimento di una propria identità sia possibile unicamente in una continua sintesi di mondo esterno e interno, sintesi, incontro, perseguibile solo attraverso una capacità di orientarsi nello spazio e nel tempo che a sua volta è necessario inseguire ininterrottamente. Tale ricerca, tale sintesi, tale incontro che è principio continuo di costruzione, per Chiaramonte e Ghirri può essere ispirato e sospinto dalla fotografia, in particolare dalla sua potenza rivelatrice, capace di schiudersi in ripetuti passaggi lungo una strada tra interiorità e exteriorità che l'immagine è in grado di aprire, passaggi che corrispondono a un movimento di scavo e scoperta di sé, del mondo, del proprio 'stare' in esso, e quindi anche a un'occasione di trasformarsi e trasformarlo. Questa è la via lungo la quale Chiaramonte e Ghirri fanno di porsì, con il medesimo fine: produrre immagini necessarie a abitare il nostro mondo, ma che fanno altresì di percorrere, come sostiene Chiaramonte, «in senso opposto»¹².

A questa via, talvolta, come nel caso delle due mostre di Parma e Reggio Emilia, coincidono reali vie di questo mondo:

ho cominciato a conoscere e amare la pianura padana, tra il Po e Modena, a metà degli anni Settanta del secolo scorso, del millennio passato, osservandola dal finestrino di una lentissima Volkswagen Maggiolino celeste guidata da Luigi Ghirri, impegnato nelle sue esplorazioni senza fine lungo la Via Emilia [...]. Ero con lui nell'azzurro crepuscolo invernale davanti alla canonica di Cittanova immersa nella radianza del cielo illuminato dalla luna piena. 'Sarebbe bello morire in un posto così mi disse scattando la foto, e in un posto così Luigi ci è morto davvero, nella grande casa attaccata alla canonica

a process that is mostly beyond our control and which holds “a certain transcendence”⁷ with respect to the individual, and on the other, an imagination understood as a “path of knowledge”⁸, that the individual can undertake following a design determined by his own rational intentionality.

The two lights that guide the “imaginative” faculty of the poet and the two currents of the imaginative process that flow through the writer's mind, can be associated to the two modes of “imagination”, or photography, of Giovanni Chiaramonte and Luigi Ghirri.

Fotografia come misura del mondo (Photography as a Measure of the World), is the title of the first comprehensive retrospective devoted to Giovanni Chiaramonte, which was held at the APE Parma Museum from November 10, 2024, to February 9, 2025⁹. *Zone di passaggio* (Transit Zones) is the title, instead, of an exhibition featuring a selection of 56 night photographs by Luigi Ghirri, held at the Palazzo dei Musei in Reggio Emilia between April 26, 2024, and March 2, 2025¹⁰.

Two exhibitions along the via Emilia, two “lights” that travel down the same road, albeit in different directions, as Chiaramonte himself points out:

between 1974 and 1992, Ghirri and I spoke almost every day to share the path we were travelling through life. What brought Luigi and I together was, on the one hand, the experience of walking down the same path – we felt a deep connection in considering the aesthetics of photography and producing images as the only possible way of inhabiting the world; and, on the other, the fact that we were travelling this same path in opposite directions¹¹.

Giovanni Chiaramonte and Luigi Ghirri are photographers who are well aware of their place in the world, and of their role in it, of their operating with a specific purpose. They are both driven by the state of necessity of the image, as well as by the certainty that in revealing things, the image is capable of making them exist, man included. Both are also driven by a certain view of the landscape, convinced that man can only see in the world what is already present within himself, but that at the same time he needs the world in order to be able to recognise it. In other words, they believe that the construction and recognition of one's own identity is possible only through a continuous coming together of the external and internal worlds, a synthesis that takes place in the constant interaction between the two. This coming together, in turn, can only be pursued through an ability to orient oneself in space and time, something which requires a continuous effort.

For Chiaramonte and Ghirri, this research, this synthesis, this encounter, which embody a continuous principle of construction, can be inspired and fuelled by photography, in particular by its revealing capacity, able as it is of repeatedly unfolding along a path that brings together interiority and exteriority, a path that only the image is capable of revealing. These transitions correspond to a process of exploration and discovery of the self, of the world, of one's “being” in it, thus also becoming an opportunity to transform both oneself and the world. This is the path on which Chiaramonte and Ghirri stand, sharing the same objective: to create images that are necessary to inhabit our world. Yet, they are also aware that they are travelling along this path, as Chiaramonte affirms, “in the opposite direction”¹².

Sometimes, as in the case of the exhibitions in Parma and Reggio Emilia, this path coincides with actual roads:

I began to know, and to love, the Po valley, between the river and Modena, in the mid-Seventies of the past century, of the past millennium, seeing it from the window of a very slow pale blue Volkswagen Beetle with Luigi Ghirri at the wheel, busy in one of his endless explorations along the Via Emilia [...]. I was with him under the blue winter twilight, in front of the rectory of Cittanova, bathed in the light of the sky illuminated

di Roncocesi. Da allora, in quel giorno di San Valentino del 1992, non ero più riuscito a fare una sola immagine in quei luoghi, fino al giorno del terremoto, vent'anni dopo. [...] Alla vista degli edifici crollati a terra sotto le onde del sisma, ho dovuto prendere atto che anche io facevo ormai indissolubilmente parte di quel mondo e così, dopo due giorni, mi sono messo a percorrere le campagne tra Cavezzo, Concordia, Camposanto, San Felice, Crevalcore, nella speranza di trovare posti capaci di testimoniare la ragione viva di un paesaggio in cui e per cui valesse ancora la pena di vivere e morire¹³.

Il lavoro lungo la via Emilia di Giovanni Chiaramonte e Luigi Ghirri non solo è emblematica testimonianza dello stretto legame – anche personale – che li unisce, oltre a ciò è esemplificativa traccia dei diametrali *modi* dei due fotografi, ovvero delle due distinte 'luci' che li contraddistinguono.

Nella fotografia della Chiesa di Cittanova ricordata da Chiaramonte, Ghirri, come era solito fare, riprende il suo soggetto perfettamente in asse, al centro dell'inquadratura, secondo una prospettiva che potrebbe definirsi mentale, metodologica, assimilabile a quella di uno scienziato che avvicina il suo occhio alla lente di un micro o telescopio. È come se l'obbiettivo di Ghirri puntasse a una sorta di studio, di catalogazione di elementi relazionabili, la cui funzione è permettere di fare ordine nei nostri luoghi¹⁴ e conseguentemente in noi stessi, per 'districarsi', per essere in grado di scegliere con coscienza la strada da seguire¹⁵. «L'operazione che faccio è quella di ricomporre, con metodo, pezzo per pezzo un'immagine leggibile»¹⁶. L'operazione del fotografo emiliano è un'ininterrotta ricerca di comprensione attraverso la visione¹⁷, dove l'immagine complessiva, inseguita «pezzo per pezzo» e ricomposta attraverso infinite serie, non ambisce mai ad essere definitiva in quanto ciclicamente messa in questione dal flusso dell'esistenza. Ciò non di meno, tale «immagine leggibile», seppur mai stabile e risolutiva, rimane per Ghirri l'unica capace di permettere un'appartenenza alle cose e una consapevolezza di sé ritenute indispensabili alla possibilità di abitare. «Il senso che cerco di dare al mio lavoro è quello di verificare come sia ancora possibile desiderare e affrontare la strada della conoscenza per poter infine distinguere l'identità precisa dell'uomo, delle cose, della vita»¹⁸. Il 'metodo' di Ghirri rimanda, quasi esplicitamente, a uno dei due processi immaginativi trattati da Calvino: quello che riconosce l'immaginazione come «strumento di conoscenza»¹⁹. Ghirri procede come verso la verifica di un'ipotesi collettiva e come durante un'indagine investigativa colleziona prova dopo prova, fotografia dopo fotografia, con una modalità apparentemente elementare, ma fiduciosa che la giustapposizione delle immagini raccolte possa far emergere la «verità»²⁰ psicologica dell'insieme degli elementi costitutivi di un paesaggio. Al tutto, soggiace l'idea che nello scarto tra 'rilevazione' e 'rivelazione' prodotto da uno sguardo su tale paesaggio, guidato – potremmo dire – dalla luce «per sé» di un umano «pensare per immagini»²¹, possa aprirsi lo spazio di una personale *poiesis* sulla quale, alla fine, poggia e spera l'intero progetto di costruzione di identità messo in moto da Luigi Ghirri²².

In contrapposizione alla fotografia della Chiesa di Cittanova, quella della Chiesa di Sant'Egidio Abate a Cavezzo palesa come un altro *modus* e un altro «lume» contraddistinguono le immagini di Giovanni Chiaramonte, ma al contempo come anch'esse, sebbene lungo un'altra direzione, ambiscono alla formazione di una rinnovata identità dell'uomo.

Nel terremoto dell'Emilia del 2012 Chiaramonte legge una «tragica metafora della civiltà contemporanea» nella quale oltre a distruggere buona parte del paesaggio amato da Ghirri

by the full moon. “It would be nice to die in a place like this”, he told me, as he was taking the photograph. And Luigi really did die in a place like that, in the big house attached to the rectory of Roncocesi. And from that moment, that Saint Valentine's Day in 1992, I had not been able to take a single photograph there, until the day of the earthquake, twenty years later. [...] Seeing the buildings that had collapsed from the shockwaves of the earthquake, I had to accept that I too had become an inseparable part of that world, and thus two days later I began to travel along the countryside between Cavezzo, Concordia, Camposanto, San Felice and Crevalcore, hoping to find places that could represent the vital force of a landscape in which, and for which, it is still worth living and dying¹³.

Giovanni Chiaramonte and Luigi Ghirri's work along the Via Emilia does not only provide emblematic evidence of the deep connection – also at a personal level – that unites them, but also offers an exemplary trace of their opposing styles, of the two distinct “lights” that characterise them.

In the photograph of the Church in Cittanova mentioned by Chiaramonte, Ghirri, as he usually did, framed his subject perfectly centred, aligned with the axis of the image, adopting a perspective that could be described as rational and methodological, similar to that of a scientist who brings his eye to the lens of a microscope or a telescope. It is as though Ghirri's lens were aimed at carrying out a study, a cataloguing of elements that can be put into relation, with the purpose of helping us to put order in our places¹⁴ and, consequently, within ourselves, so as to “untangle” ourselves and be able to consciously choose the path to follow¹⁵.

“The operation I perform is that of methodically recomposing, piece by piece, a readable image”¹⁶. The photographer from Emilia undertakes a continuous search for comprehension through vision¹⁷, in which the overall image, pursued “piece by piece”, and recomposed through infinite series, is never intent on being definitive, but rather periodically put into question by the flow of existence. This “readable image”, however, although never stable or definitive, remains for Ghirri the only one that is capable of ascribing a sense of belonging to things and a self-awareness, which he considers necessary for inhabiting the world.

“The goal of my work is to explore how it is still possible to aspire to, and embark on the path of knowledge, to ultimately recognise the precise identity of man, of things, of life itself”¹⁸. Ghirri's “method” almost explicitly recalls one of the two imaginative processes discussed by Calvino: the one that recognises the imagination as an “instrument of knowledge”¹⁹. Ghirri proceeds as if he were verifying a collective hypothesis, and as in an investigation, he collects evidence, one photograph after another, following an apparently simple approach, yet convinced that the juxtaposition of the images collected can reveal the psychological “truth”²⁰ of the series of elements that compose a landscape. Underlying it all is the idea that in the gap between “survey” and “revelation”, created by a gaze directed onto that landscape, guided - we might say - by the light “in itself” of a human “thinking in images”²¹, the space for a personal *poiesis* can unfold. It is on this process that Luigi Ghirri's whole project of construction of the self ultimately stands²². In comparing Ghirri's photograph of the Church of Cittanova to the one of the Church of Sant'Egidio Abate in Cavezzo, by Chiaramonte, it becomes evident how a different approach and another “light” characterise Giovanni Chiaramonte's images. These images, however, although following a different direction, also aim at the construction of a renewed human identity.

Chiaramonte saw the Emilia earthquake of 2012 as a “tragic metaphor for contemporary civilisation”, where, alongside the destruction of much of the landscape cherished by Ghirri, “the collapsed buildings have buried and rendered inaccessible the interior: that is, the sphere in which man can find himself and di-



«i crolli degli edifici hanno sepolto e reso impraticabile l’interno: la dimensione in cui l’uomo può rientrare in sé stesso e lì trovare la propria verità»²³. Chiaramonte riconosce cioè l’attualità di una condizione dove forse non è più possibile, per nessuno, procedere nella direzione dell’amico scomparso venti anni prima e inizia di nuovo, dopo venti anni di pausa, a fotografare quei luoghi, riprendendo la propria strada con convenzione e forza, affidandosi pianamente a una dantesca luce «per voler», all’immaginazione che Calvino definisce «depositaria della verità dell’universo»²⁴. Dalla foto delle rovine della Chiesa di Sant’Egidio Abate s’irradia «una luce d’oro»²⁵, come in un’icona, quella luce non è di questo mondo²⁶. A differenza della fotografia della Chiesa di Cittanova qui tutto è simbolico, tutto rimanda ad altro, ad un altro, eterno mondo – sia esso concepito alla sommità del cielo o al fondo della nostra profondità – capace di portare la sua luce su questo, capace cioè di generare immagini nel nostro sguardo che non dipendano direttamente dai nostri sensi fisici: «dalla croce», alta nel celeste al centro del doppio quadrato dell’inquadratura, «è la luce che illumina [...] e apre gli occhi di ogni uomo [...] donando la capacità di vedere»²⁷.

Se la luce diafana di Ghirri si può intendere come una luce – e quindi una capacità di vedere – controllata e reificante, che si preoccupa cioè, secondo un proprio progetto, di mantenere ‘visibile il visibile’, ovvero viva in noi l’essenza delle cose che ci circondano; la luce gialla di Chiaramonte è invece da interpretarsi come una luce sulla quale non si ha potere, una luce trascendente, atta a rendere ‘visibile l’invisibile’, non come conquista di un percorso di conoscenza, bensì come un dono, una grazia offerta lungo il peregrinare di un’anima predisposta a ricevere un’epifania. Se l’immagine di Ghirri si compone di una moltitudine di tessere che mai possono risolversi in una configurazione stabile e definitiva, ma anzi trovano senso solo in un loro costante montaggio che insegua una corrispondenza tra paesaggio interiore e esteriore dell’uomo, l’immagine di Chiaramonte è dichiaratamente volta a cogliere in sé la decisività di un evento rivelatore di tale corrispondenza, «un’immagine compiuta e definitiva della realtà: un’immagine [...] che, scaturendo dal cuore più profondo della libertà della persona, si illumina dall’interno come il fondamento stesso dell’identità dell’uomo»²⁸.

Come forse, diversamente, lo sono solo le fotografie di Luigi Ghirri scattate poco prima della sua scomparsa²⁹, l’immagine di Giovanni Chiaramonte è un’immagine ultima e pacificante, il cui vero soggetto si potrebbe dire essere la luce stessa³⁰, una luce che è rivelazione di una verità teosofica sulla manifestazione della quale si fonda un proposito di costruzione di un’identità che possa guidare non solo il destino di singoli, ma dell’intera civiltà occidentale³¹.

In tali lontananze e prossimità di carriera e prospettiva, nelle differenti formazioni giovanili e riferimenti personali³², nelle comuni mostre e nei distinti modi di operare, è davvero possibile sostenere che Chiaramonte e Ghirri percorrano «la stessa via», ma «in senso opposto»³³: una luce è come se mettesse a fuoco le cose da dentro, misurandole per renderle vive, per stabilire un’appartenenza, l’altra è come se invece scendesse sulle cose dall’alto per animare il nostro rapporto con esse, ma entrambe desiderano condurre, attraverso una ‘rivelazione’, alla medesima meta: la costruzione di un’identità tra mondo interiore e mondo esteriore che possa permettere di abitare tali due mondi, che alla fine sono uno, perché sono l’uomo, quell’uomo che Chiaramonte ricorda: «è immagine»³⁴ e che Ghirri ricorda, citando Pessoa: ‘è nella dimensione di quello che vede’, anche a occhi chiusi, come Dante, come Borges.

discover his own truth”²³. Chiaramonte thus recognises the current relevance of a condition in which it is perhaps no longer possible – for anyone – to proceed along the path undertaken by his friend, who had passed away twenty years earlier. It is only after this twenty-year pause that he begins again to photograph those places, travelling down that path once again with determination and strength, fully relying on a Dantean light “*per voler*”, on that very imagination which Calvino defined as the “depository of the truth of the universe”²⁴.

“A golden light”²⁵, as from an icon, emanates from the photograph of the ruins of the Church of Sant’Egidio Abate; an otherworldly light²⁶. Unlike the photograph of the Church of Cittanova, everything here is symbolic, each thing refers to something else, to another, eternal world - whether conceived at the highest heaven or in the depths of our innermost self - that can cast its light on this world, that can generate images before our gaze that do not depend directly on our physical senses: “from the cross”, placed high in the sky in the centre of the double square of the frame, emanates “the light that illuminates [...] and opens the eyes of every man [...] conferring the ability to see”²⁷.

If Ghirri’s diaphanous light can be understood as a light - and therefore as an ability to see - that is both controlled and reifying, which strives, according to its own design, to keep “the visible visible”, preserving in us the essence of the things around us, Chiaramonte’s yellow light, on the contrary, should be understood as a light over which we have no control, a transcendent light whose purpose is, instead to make “the invisible visible”. Not as the result of a process of learning, but rather as a gift, as a grace received along its pilgrimage by a soul that is ready to have an epiphany. Ghirri’s image is composed of a multiplicity of pieces that are never resolved into a stable and definitive configuration, but rather find meaning in a continuous process of montage, in the pursuit of a correspondence between man’s inner and outer landscape. Chiaramonte’s image, on the other hand, is explicitly aimed at capturing the decisive nature of an event that reveals this correspondence, presenting itself as “a complete and definitive image of reality: an image [...] which, emerging from the deepest core of the individual’s freedom, is illuminated from within as the very foundation of man’s identity”²⁸.

As is perhaps the case, albeit in a different way, with the photographs taken by Luigi Ghirri shortly before his death²⁹, Giovanni Chiaramonte’s image represents a final, peaceful vision, whose true subject might be considered to be light itself³⁰. This light becomes the revelation of a theosophical truth, upon which the goal of constructing an identity capable of guiding not only the destiny of individuals, but also that of Western civilisation as a whole, is based³¹. Considering the differences and similarities in their careers and outlooks, their diverse youthful experiences and personal references³², as well as their joint exhibitions and distinct ways of working, it is indeed possible to say that Chiaramonte and Ghirri travelled “the same path”, but “in the opposite direction”³³: one light seems to focus on things from within, measuring them to make them come alive and establish a sense of belonging, while the other seems to descend from above to stimulate our relationship with them. Nonetheless, both aim to lead us, through a “revelation”, towards the same goal: the construction of an identity between the inner and outer worlds which makes it possible to inhabit these two worlds that ultimately are but one world, because they are man himself, that man who, as Chiaramonte reminds us, “is image”³⁴ and who, as Ghirri pointed out, quoting Pessoa: lies “in the dimension of that which he sees”. Even with his eyes closed, like Dante, or Borges.

Translation by Luis Gatt

^[1] D. Alighieri, La Divina Commedia. Purgatorio, XVII, 13-18.

^[2] Cfr. S. N. Barillari, «A l’alta fantasia qui mancò possa»: la teoria medievale della visione e la sua ricezione nella Commedia dantesca, in M. Maslanka-Soro (a cura di), «Vedi lo sol che ’n fronte ti riluce». La vista e gli altri sensi in Dante e nella ricezione artistico-letteraria delle sue opere, «Aracne», Canterano 2019, pp. 67-80.
^[3] A. C. Quintavalle (a cura di), Giovanni Chiaramonte. Fotografia come misura del mondo, Electa, Milano 2024, p. 378.

^[4] Si nota che la nozione di ‘immagine’ – così come l’intera opera – di Giovanni Chiaramonte è fortemente legata a quella della filosofia medievale e dell’estetica teologica della Chiesa d’Oriente. La citazione sembra qui provenire da un passo di Evdokimov riportato dallo stesso fotografo: «è con l’immaginazione [...] che si scopre la grande potenza delle immagini. [...] Per la natura stessa del suo essere immagine, questa forma strutturale non può essere afferrata che dall’immaginazione e... soltanto l’immaginazione può penetrare il subcosciente e strutturarlo». Ivi, pp. 376-377.

^[5] Si nota inoltre che, seppur per diverse vie, tale concezione è accostabile anche a Luigi Ghirri, come scrive Chiaramonte: «questo ci unì per davvero e profondamente, proprio perché l’uomo anche per Luigi era strutturato, configurato dalla domanda sul senso del destino, da ciò che dà propriamente corpo e figura alle immagini». Ivi, p. 383.

^[6] Nella sua provenienza da sciens, participio presente di scire, intesa cioè come ‘sapere’ umano. Si nota che il termine scolastico ‘per se’ vale naturaliter, ‘naturalmente’, cioè ‘per influenza naturale degli astri’, in contrapposizione al «per voler» della divinità. Cfr. D. Alighieri, La Divina Commedia. Purgatorio, Le Monnier, Firenze 2002, pp. 319-320.

^[7] I. Calvino, Lezioni americane (1993), Mondadori, Milano 2023, pp. 81-100.

^[8] Ivi, p. 89.

^[9] Ivi, p. 88.

^[10] Ivi, p. 92.

^[11] Titolo completo: Giovanni Chiaramonte. Fotografia come misura del mondo. Mostra a cura di Arturo Carlo Quintavalle

^[12] Titolo completo: Luigi Ghirri. Zone di passaggio. Discrete semioscurezza nelle opere di Mario Airò, Gregory Crewdson, Paola De Pietri, Paola Di Bello, Stefano Graziani, Franco Guerzoni, Armin Linke, Amedeo Martegani, Awoiska van der Molen. Mostra a cura di Ilaria Campioli.

^[13] A. C. Quintavalle (a cura di), cit., p. 19.

^[14] Ibid.

^[15] Ivi, p. 24.

^[16] «Nella mia fotografia il problema principale è diventato dare ordine, dare una misura alle cose». L. Ghirri, Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste, Quodlibet, Macerata 2021, p. 312.

^[17] «Siamo forse qui per dire: casa, ponte, cancello, albero da frutta, finestra, al massimo: colonna, torre...»; in queste parole di Rainer Maria Rilke sono sintetizzati tutti gli elementi costitutivi di un luogo, di un paesaggio in maniera semplice, quasi elementare, tanto da ricordare il disegno di un bambino. Ma in queste parole è anche racchiusa una profondità poeticamente felice per descrivere, per ricordarci un luogo [...] alla fine, nella vita di noi tutti non c’è bisogno di tanto altro, per poter abitare un luogo», ivi, p. 241.

^[18] Ivi, p. 53.

^[19] «Ricercare una fotografia che instauri nuovi rapporti dialettici tra autore ed esterno, nuove strade, nuovi concetti, nuove idee, per entrare in rapporto con il mondo, cercarne modalità di rappresentazione adeguate, per restituire immagini, figure, perché fotografare il mondo sia anche un modo per comprenderlo. Ricercare una fotografia che sia anche un metodo per organizzare lo sguardo», ivi, pp. 122-123.

^[20] Ivi, p. 31.

^[21] I. Calvino, cit., p. 92.

^[22] «Nel mio lavoro ho voluto trovare la verità, perché è un merito anche quando si sbaglia per via. In questa ricerca una regola fondamentale è di non lasciare che vada perduto nulla: pezzetti di carta e tempo. Perché è bene ritenere insignificanti tante cose e significante tutto». L. Ghirri, cit., p. 67.

^[23] «Come pensare per immagini’. In questa frase è contenuto il senso di tutto il mio lavoro». Ivi, p. 36. Anche qui, forte è la prossimità con la posizione di Calvino, impegnato a «avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni occhi chiusi [...] di pensare per immagini». I. Calvino, cit., p. 94.

^[24] «La sfida della contemporaneità e del presente [...] costruire la nostra identità che è dentro e fuori di noi [...] un progetto che non riguardava solamente la rappresentazione, ma che riguardava anche il vivere», L. Ghirri, cit., p. 116. E ancora: «un progetto per una ‘identità territoriale’ che, secondo il mio parere, non può trovare che attuazione se non [...] rivedendo nel passato, nelle strutture delle città, nelle immagini che abbiamo visto, nel nostro paesaggio, e relazionandoli con un presente possiamo distinguere: verificare, smascherare, per poi progettare», ivi, p. 50.

^[25] G. Chiaramonte, Interno perduto. L’immanenza del terremoto, Franco Cosimo Panini, Modena 2012, p. 29.

^[26] I. Calvino, cit., p. 89.

^[27] G. Chiaramonte, cit., p. 29

^[28] Cfr. P. Florenskij, Le porte regali. Saggio sull’icona, Adelphi, Milano 1977.

^[29] A. C. Quintavalle (a cura di), cit., p. 405.

^[30] Ivi, p. 23.

^[31] Cfr. E. Cresci, Bertolucci, Ghirri, Zermani. Un’officina italiana, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 64-68.

^[32] Cfr. S. Petrosino, La luce come forma vivente e la risposta della fotografia, in G. Chiaramonte, Verso Gerusalemme, Postcart, Roma 2019, pp. 27-33.

^[33] Per Chiaramonte «la ricerca di sé si è tramutata in ricerca della Civiltà europea, perché le risposte sul nostro destino individuale si intrecciano con quelle riguardanti la nostra civiltà». R. Mussapi in G. Chiaramonte, Terra del ritorno, Jaca Book, Milano 1989, p. 10.

^[34] Cfr. P. Barbaro, Chiaramonte e la storia, in A. C. Quintavalle (a cura di), cit., pp. 76-81. Emblematico il confronto delle immagini delle proprie librerie che hanno ripreso entrambi i fotografi.

^[35] A. C. Quintavalle (a cura di), cit., p. 19.

^[36] «la sua intima, essenziale natura: l’uomo è immagine. E soltanto l’immagine può salvare l’uomo», ivi, p. 393. E ancora: «la via, via che per me è essere io stesso immagine del mondo», ivi, p. 383.

^[37] O thou, Imagination, that dost steal us

^[38] So from without sometimes, that man perceives not, Although around may sound a thousand trumpets, Who moveth thee, if sense impel thee not? Moves thee a light, which in the heaven takes form, By self, or by a will that downward guides it.

^[39] Dante Alighieri, La Divina Commedia. Purgatorio, Canto XVII, 13-18. English translation by Henry W. Longfellow, Boston, Ticknor and Fields, 1867.

^[40] Cf. S. N. Barillari, “‘A l’alta fantasia qui mancò possa’: la teoria medievale della visione e la sua ricezione nella Commedia dantesca”, in M. Maslanka-Soro (ed.), “Vedi lo sol che ’n fronte ti riluce”. La vista e gli altri sensi in Dante e nella ricezione artistico-letteraria delle sue opere, Aracne, Canterano 2019, pp. 67-80.

^[41] A. C. Quintavalle (ed.), Giovanni Chiaramonte. Fotografia come misura del mondo, Electa, Milan 2024, p. 378. It is worth noting that Giovanni Chiaramonte’s concept of “image” - as well as the entire corpus of his work - is deeply rooted in Mediaeval philosophy and the theological aesthetics of the Eastern Church. The quote seems to come from a passage by Evdokimov, cited by the photographer himself: “It is through imagination [...] that the great power of images is revealed. [...] Due to its very nature as an image, this structural form can only be grasped by imagination and... only imagination can penetrate the subconscious and structure it”. Ibid., pp. 376-377. It should also be noted that this conception, albeit in a different way, can also be associated with Luigi Ghirri, as pointed out by Chiaramonte: “this brought us together in a genuine and profound way, precisely because man, for Luigi too, was structured and defined by the question of the significance of destiny, by what confers substance and shape to images”. Ibid., p. 383.

^[42] As derived from the Latin sciens, the present participle of scire, understood as “human knowledge”. It is worth noting that the scholastic term per se is equivalent to naturaliter, “naturally”, that is, “through the natural influence of the stars”, in contrast to the per voler (by the will) of the divinity. Cf. D. Alighieri, La Divina Commedia. Purgatorio, Le Monnier, Florence 2002, pp. 319-320.

^[43] I. Calvino, Lezioni americane (1993), Mondadori, Milan 2023, pp. 81-100.

^[44] Ibid., p. 89.

^[45] Ibid., p. 88.

^[46] Ibid., p. 92.

^[47] Full title: Giovanni Chiaramonte. Fotografia come misura del mondo. Mostra ed. Arturo Carlo Quintavalle

^[48] Full title: Luigi Ghirri. Zone di passaggio. Discrete semioscurezza nelle opere di Mario Airò, Gregory Crewdson, Paola De Pietri, Paola Di Bello, Stefano Graziani, Franco Guerzoni, Armin Linke, Amedeo Martegani, Awoiska van der Molen. Mostra ed. Ilaria Campioli.

^[49] A. C. Quintavalle (ed.), Op. cit., p. 19.

^[50] Ibid.

^[51] Ibid., p. 24.

^[52] “In my photography, the primary challenge has become determining how to impose order and measure on things”. L. Ghirri, Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste, Quodlibet, Macerata 2021, p. 312.

^[53] “Perhaps we are here to say: house, bridge, gate, fruit tree, window; at most: column, tower...” These words by Rainer Maria Rilke summarise all the constituent elements of a place, of a landscape, in a simple, almost elementary way, so much so that they bring to mind a child’s drawing. Yet these words also contain a poetically serene way to describe, to remind us of a place “[...] ultimately, there is not much more that we need, in this life of ours, in order to inhabit a place”, Ibid., p. 241.

^[54] Ibid., p. 53.

^[55] “To seek a photography that establishes new dialectical relationships between the photographer and the external world; new ways, new concepts, new ideas, for engaging with the world, exploring appropriate modes of representation, in order to produce images and figures, so that photographing the world may also become a means of understanding it. To seek a photography that is also, simultaneously, a method for organising the gaze”, Ibid., pp. 122-123.

^[56] Ibid., p. 31.

^[57] I. Calvino, Op. cit., p. 92.

^[58] “In my work I have sought the truth, because there is merit in that, even when mistakes are made along the way. A fundamental rule in this pursuit is not to let anything go to waste: neither small scraps of paper, nor time. Because it is good to consider many things insignificant, but also to attribute meaning to everything”. L. Ghirri, Op. cit., p. 67.

^[59] “How to think in images’. This sentence contains the meaning of all my work”. Ibid., p. 36. There is, here too, a close affinity with Calvino’s stance, committed as he was to “warning about the danger we are in of losing a fundamental human faculty: the ability to visualise with our eyes closed [...] to think in images”, I. Calvino, Op. cit., p. 94.

^[60] “The challenge, in this day and age [...] lies in building our identity, which is both internal and external [...] a project that does not concern only representation, but also the experience of living”, L. Ghirri, Op. cit., p. 116. And also: “a project for a ‘territorial identity’ that, in my opinion, can only be implemented [...] by reviewing the past, the structures of cities, the images we have seen, our landscape, and relating them to a present that we can recognise: verify, unmask, and then design”, Ibid., p. 50.

^[61] G. Chiaramonte, Interno perduto. L’immanenza del terremoto, Franco Cosimo Panini, Modena 2012, p. 29.

^[62] I. Calvino, Op. cit., p. 89.

^[63] G. Chiaramonte, Op. cit., p. 29

^[64] Cf. P. Florenskij, Le porte regali. Saggio sull’icona, Adelphi, Milan 1977.

^[65] A. C. Quintavalle (ed.), Op. cit., p. 405.

^[66] Ibid., p. 23.

^[67] Cf. E. Cresci, Bertolucci, Ghirri, Zermani. Un’officina italiana, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 64-68.

^[68] Cf. S. Petrosino, “La luce come forma vivente e la risposta della fotografia”, in G. Chiaramonte, Verso Gerusalemme, Postcart, Rome 2019, pp. 27-33.

^[69] For Chiaramonte, “the quest for the self has been transformed into a quest for European civilisation, because the answers to questions regarding our individual fate have become closely intertwined with those concerning our civilisation”. R. Mussapi in G. Chiaramonte, Terra del ritorno, Jaca Book, Milan 1989, p. 10.

^[70] Cf. P. Barbaro, Chiaramonte e la storia, in A. C. Quintavalle (ed.), cit., pp. 76-81.

^[71] A. C. Quintavalle (ed.), Op. cit., p. 19.

^[72] “[jn] his intimate and essential nature: man is image. And only the image can save man”. Ibid., p. 393. And also: “the path, the path for me consists in being myself an image of the world”. Ibid., p. 383.





Luigi Ghirri, Gianni Leone, Enzo Velati (a cura di)
Viaggio in Italia
Quodlibet, Macerata 2024
ISBN 978882292286

A distanza di quaranta anni, Quodlibet ripubblica quel *Viaggio in Italia* che consacrò una generazione di fotografi – costruttori di «un discorso reale sul nostro paese, cioè sulla nostra cultura» – e rivoluzionò per sempre il modo di vedere ciò che ci circonda: Barbieri, Basilico, Battistella, Castella, Cavazzuti, Chiaramonte, Cresci, Fossati, Garzia, Guidi, Ghirri, Hill, Jodice, Leone, Nori, Sartorello, Tinelli, Tuliozi, Ventura, White.

Nel frattempo, il mondo è mutato a una velocità tale da far apparire quel lontano 1984 quasi più prossimo al secolo decimo nono che al presente: il digitale ha soppiantato l'analogico, l'intelligenza artificiale apre scenari nuovi e imprevedibili, le distanze tra le cose paiono definitivamente annullate. Se le cartoline illustrate a cui fa cenno Arturo Carlo Quintavalle nei suoi *Appunti* sono ormai un oggetto desueto e, talvolta, persino misconosciuto, l'Italia si conferma oggi sul podio dei paesi più ammirati su *Instagram* e i *social media*, meta di un turismo globale sempre più privo di autentiche intenzioni conoscitive. Eppure, le infinite possibilità del web non riescono a costruire una immagine alternativa a quella episodica, approssimativa e irrealistica dell'Italia che una certa oleografia del secolo scorso ha contribuito a diffondere, dal fascismo al dopoguerra. Pertanto, la riedizione di questo straordinario «viaggio come fatto mentale» è parsa quantomai necessaria.

Introdotti da un saggio di Gianni Celati, i dieci capitoli del libro si confrontano con il paesaggio italiano con una inedita attenzione verso ciò che un tempo era ignorato, emarginato o escluso, per provare a comprenderne l'epocale mutamento in atto: una inesorabile frammentazione.

Così, tra le sue pagine, prende forma una «iconografia dell'incerto» che, attenta all'identità dei luoghi e alla stratificazione della storia, cerca di «individuare tracce da inseguire per recuperare relazioni ancora possibili».

Questo tentativo di «rammagliare» una unità perduta, di recuperare una memoria collettiva indagando i luoghi del presente, è forse l'insegnamento più importante che chi si occupa di architettura può (ancora) trarre dal seducente «colore» delle fotografie dei maestri.

Poiché, come ha ricordato lo stesso Ghirri: «in ogni visita dei luoghi, portiamo con noi questo carico di già vissuto e già visto, ma lo sforzo che quotidianamente siamo portati a compiere è quello di ritrovare uno sguardo che cancella e dimentica l'abitudine; non tanto per rivedere con occhi diversi, quanto per la necessità di orientarsi di nuovo nello spazio e nel tempo».

Alberto Pireddu



Alessandro Giammei
Gioventù degli antenati.
Il Rinascimento è uno zombie
Einaudi, Torino 2024
ISBN 9788806258566

Gioventù degli antenati è un pamphlet dall'orizzonte politico che, volendo indagare il legame con gli antichi, attualizza il discorso sulla tradizione e la sua eredità includendo nella narrazione anche la figura mainstream dello zombie o il *medium* del videogioco. La critica da cui parte il ragionamento di Giammei – giovane docente di Letteratura italiana alla Yale University – è questa: «il modo in cui insegniamo e promuoviamo la cultura italiana è necrofilo. Invece di portare i viventi in un altrettanto vivente passato, ci sforziamo di portare i morti nel presente, mortificandolo». L'obiettivo del libro è dunque quello di «mettere in questione quel che si tende a fare in Italia per sentirsi italiani», criticando il culto dell'origine e promuovendo un ascolto «ossequioso» degli antenati. Per far parlare gli antichi Giammei raccomanda la pratica dello «studioso amore» e sottolinea come la vera discendenza non sia biologica – di sangue – ma quella che si sceglie consapevolmente; allo stesso modo in cui Cacciari, nel saggio intitolato *Il peso dei padri*, ci dice che «erede è solo colui che si riconosce come tale» e che quello che serve è «porsi all'ascolto interrogante del così fu, cogliere di esso quelle voci, quei simboli che ci siano riconoscibili come relazioni essenziali, costitutive della trama del nostro esserci». Esattamente questo è il punto, anche per Giammei, ovvero: «rendersi conto che con gli antichi, invece di feticizzarli, bisogna dialogarci» e imparare dalle figure che per prime hanno tradotto l'antichità «trasferendola» nel *modus* odierno. «Invece di feticizzare i morti che camminano nel nostro presente dovremmo governare il traffico, come ha fatto Petrarca [...] dovremmo metterli in prospettiva come ha fatto Raffaello [...] dovremmo prestare ascolto al loro passato, in un dialogo autentico, come ha fatto Machiavelli». Fondamentali per l'argomentazione di Giammei sono tre lettere con cui i tre autori hanno contribuito ad «inventare» il Rinascimento: quella di Petrarca a Giovanni Colonna; quella che Raffaello scrive al Papa Leone X; quella che Machiavelli lascia, come presentazione al *Principe*, a Francesco Vettori.

In calce al testo, una «necessariamente incompleta e parziale» eppur necessaria selezione di «riferimenti» divisi in gruppi tematici è l'atto conclusivo con cui l'autore riapre il discorso, dando continuità e coerenza a questo suo implicito tentativo di incoraggiare il lettore – in primis i suoi studenti – ad emanciparsi dalle politiche culturali dominanti e sperimentare un autonomo e attivo dialogo con le fonti.

Simone Barbi



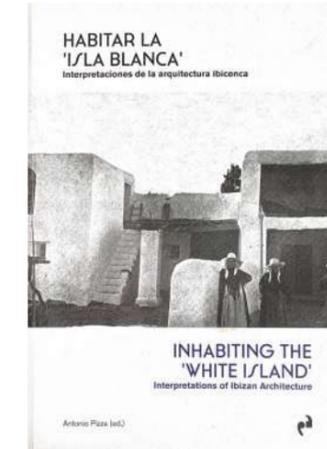
Matteo Zambelli (a cura di)
Alberto Campo Baeza / Juhani Pallasmaa.
Otto meditazioni di architettura
Firenze University Press, Firenze 2024
ISBN: 9791221505245

Non capita spesso di trovarsi tra le mani un libro che sfida il lettore ancor prima di aprirlo. Con due fronti e nessun retro, *Otto meditazioni di architettura* è più di un volume: è un dialogo, un confronto, un invito a scegliere da quale lato iniziare. La sua particolare struttura editoriale non è un semplice dettaglio grafico, ma il simbolo della dualità che attraversa l'opera. È un libro unico, ma anche due libri in uno, che si completano e si rafforzano a vicenda. Curato da Matteo Zambelli introdotto da Paolo Zermani, il volume intreccia le voci di due figure centrali dell'architettura contemporanea: Alberto Campo Baeza e Juhani Pallasmaa. Otto temi – bellezza, luce, tempo, memoria, universalità, saggezza, spiritualità ed essenzialità – vengono affrontati dai due autori con approcci distinti, ma profondamente complementari.

Campo Baeza riconduce l'architettura all'essenziale. La luce, la memoria e lo spazio diventano gli strumenti per costruire idee universali. Le sue riflessioni, già presenti in opere come *Sette lezioni di architettura*, rivelano una forte connessione con i classici greci e latini, da Platone a Marco Aurelio, che ancorano il suo pensiero a valori intramontabili. Pallasmaa, invece, approfondisce l'esperienza multisensoriale dell'architettura, espandendo la sua ricerca fenomenologica, mettendo in luce il ruolo del tatto, del tempo e della memoria nella percezione dello spazio. Influenzato da filosofi come Merleau-Ponty e artisti come Tarkovskij, Pallasmaa ci invita a pensare l'architettura come un'esperienza che coinvolge il corpo, oltre che la mente. Il dualismo del libro non si limita ai contenuti. Campo Baeza e Pallasmaa rappresentano due modi di pensare e scrivere l'architettura, ma il loro confronto non si traduce in contrapposizione. Al contrario, le loro idee si intrecciano, creando un dialogo che amplifica il significato di ogni tema affrontato. La doppia copertina diventa, così, una metafora tangibile di questo incontro tra due percorsi, due pensieri, due visioni del costruire.

Otto meditazioni di architettura è un'opera che invita a riflettere sull'architettura come disciplina capace di rispondere alle domande più profonde dell'esistenza. Leggendo, si scopre che, come l'architettura stessa, anche il libro è un luogo in cui idee diverse trovano un equilibrio. È un'esperienza che resta nella mente e nello spirito.

Federico Gracola

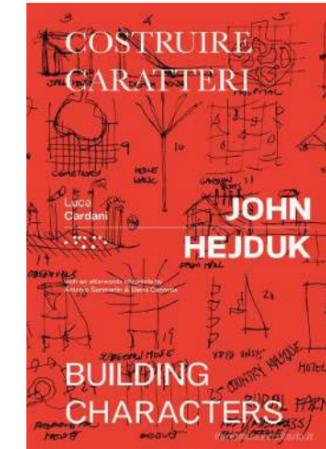


Antonio Pizza (a cura di)
Habitat la 'Isla Blanca'
Interpretaciones de la arquitectura ibicenca
Ediciones Asimétricas, Madrid 2022
ISBN: 9788419050205

Il libro-indagine *Habitat la 'Isla Blanca'*, curato da Antonio Pizza per l'editore Ediciones Asimétricas, esplora le fenomenologie della casa mediterranea nel contesto unico dell'isola di Ibiza. Articolato in tre sezioni distinte, con una ideale cronologia, il volume raccoglie saggi di più autori – G. Belli, S. Cortellaro, I. Felii & R. Ollé, C. R. Pedret, A. Pizza, O. Selvafoalta – che documentano i caratteri delle abitazioni vernacolari delle Isole Baleari e le sue riformulazioni nel corso del Novecento.

Il capitolo introduttivo, battezzato *Approssimazioni storiche all'architettura rurale ibicenca*, ripercorre le tracce di protagonisti – F. Mercadal, R. Hausmann, gruppo GATEPAC/GATCPAC – precursori di un recupero di regionalismi nel panorama architettonico spagnolo, attraverso un'antologia delle opere pubblicistiche degli anni Trenta. Attingendo agli esiti dell'esposizione *Immaginando la casa mediterranea: Italia y España en los años 50* (Fondazione ICO, Madrid, 2019), Pizza segue poi gli eventi che hanno definito un «internazionalizzazione del popolare» nel secondo dopoguerra: dalle sequenze fotografiche di J. Gomis e J. Plasencia degli anni Quaranta, passando per il *Diario illustrato di 'Ibiza Isla Blanca'* di L. Figini e *Tradizione muraria a Ibiza* di L. Moretti, sino al Padiglione Spagnolo di J. A. Coderch presentato alla IX Triennale di Milano del 1951. La ricerca amplia la riflessione con i due saggi sulle abitazioni Can Cardona di E. Bechtold e Casa Broner di E. Broner. Le case-studio, costruite a Ibiza nella seconda metà del XX secolo dai due architetti tedeschi, rintracciano nel rapporto tra artefatto e natura una risorsa del progetto. In *Prospettive straniere sull'architettura vernacolare*, l'autore offre esempi concreti di moderne reinterpretazioni del patrimonio architettonico dell'isola. Un racconto dunque per frammenti, che l'autore ricompone in un quadro di ricerche e legami con le tradizioni dell'abitare, con l'intento di fissare nell'immaginario collettivo un repertorio di archetipi e un *modus operandi* in rapporto con le condizioni specifiche dei luoghi. Il complesso iconografico di architetture «senza genealogia» di Ibiza che accompagna la narrazione in un dialogo tra modernità e tradizione, fulcro della ricerca di Pizza, intreccia una «rete di analogie tra geografie, epoche e linguaggi» e dà forma al mito della «Isla Blanca», modello di ispirazione architettonica per visioni future: «Ibiza è una lezione affascinante per tutti e consolazione per quei giovani architetti che desiderano un'espressione più pura della nostra architettura» (G. Ponti, «Domus», 1949).

Valerio Cerri



Luca Cardani
Costruire caratteri
Lettera Ventidue, Siracusa, 2022
ISBN: 9788862426282

Il libro di Luca Cardani ci introduce nell'immaginario di John Hejduk attraverso un itinerario della mente, che si costruisce come un catalogo di disegni sintetici: *List of Characters*. Questi, nel loro farsi architettura, si trasformano in veri e propri caratteri architettonici che rappresentano non soltanto una sintesi progettuale sui modi dell'abitare, ma andando oltre l'architettura stessa, condensano un pensiero che riflette la cultura di una società e il suo modo di concepire lo spazio. Nel metodo di ricerca adottato da Hejduk si può forse riconoscere un'analogia con quello di Aby Warburg nella costruzione del suo atlante visivo, *Mnemosyne*. Hejduk attraverso il disegno, Warburg tramite l'immagine, svelano la complessità dei processi conoscitivi che ne hanno guidato l'opera. Prima ancora di soffermarsi sull'architettura costruita o sull'opera pittorica, il loro lavoro ci conduce a ripercorrere il processo interiore che ha dato origine a queste creazioni. Da questa prospettiva diventa possibile pensare alla città come un grande teatro di *characters*, con la doppia valenza propria del lemma inglese: quella di caratteri architettonici e quella di personaggi che popolano lo spazio urbano. Hejduk, come sottolinea Cardani, «crea binomi tra gli abitanti e la loro architettura, instaurando un legame tra la vita dell'individuo e l'edificio che lo accoglie, da cui scaturisce la questione del carattere». Questo legame non è soltanto funzionale, ma si carica di significati simbolici e identitari, trasformando l'architettura in una forma di narrazione dello spazio abitato. In questa prospettiva, la traduzione architettonica del carattere diventa l'espressione identitaria di un luogo, la manifestazione tangibile di un'interazione tra uomo e ambiente che si rinnova nel tempo. Dal testo di Luca Cardani emerge l'immagine di un John Hejduk umanista, non solo per la sua passione per la letteratura, il teatro e in particolare la poesia, ma soprattutto per il suo intento di ripensare l'architettura a partire dall'uomo e dal significato che egli attribuisce allo spazio costruito. Hejduk concepisce l'architettura come un mezzo di espressione culturale, un linguaggio che non può prescindere dalla dimensione umana e dalla stratificazione storica dei luoghi. L'architettura, come Hejduk la intende e come Cardani ci mostra, non è dunque il frutto esclusivo di una ricerca autoriale legata alla figura dell'architetto, ma è il risultato di un determinato contesto storico e culturale in cui essa prende forma.

Giuseppe Cosentino