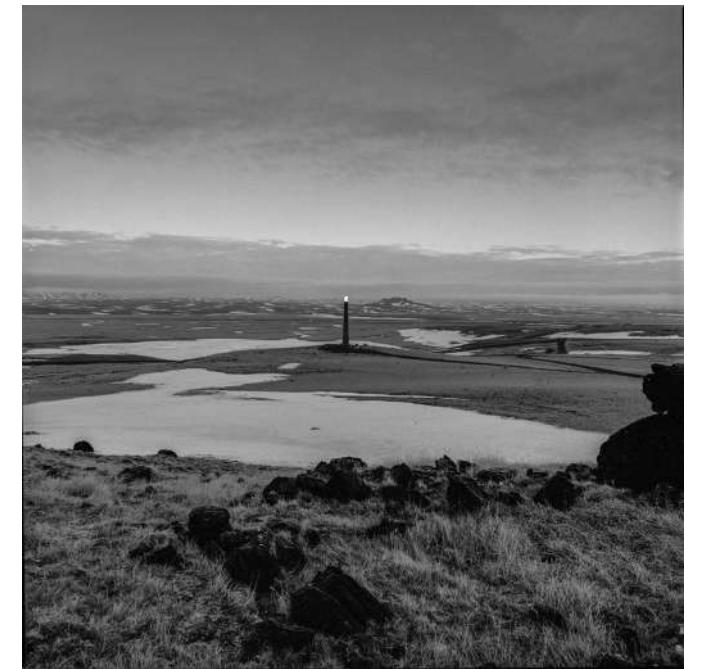


silenzio

FIRENZE architettura

1.2025



silenzio

1.2025

firenze architettura

ISSN 1826-0772



9 771826 077002 >

Firenze
UNIVERSITY
PRESS

Periodico semestrale
Anno XXVII n.1
€ 14,00



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE
DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

FIRENZE architettura

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

Periodico semestrale*

Anno XXVII n. 1 - 2025

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 Luis Carrilho da Graça, Hidenobu Jinnai, Hilde Léon, 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: firensearchitettura@dida.unifi.it

Copyright: © The Author(s) 2025

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 giugno 2025 - stampa Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (CZ)

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

FIRENZE architettura

1.2025

editoriale	Silenzio <i>Paolo Zermani</i>	3
silenzio	Il silenzio e il tacere <i>Enzo Bianchi</i>	16
	Le ‘cose’ hanno un loro silenzio e una loro musica <i>Mario Brunello</i>	20
	Claudio Parmiggiani – Faro d’Islanda <i>Giuseppe Cosentino</i>	26
	Mario Botta – Cappella Granato, Penkenjoch, Austria <i>Michelangelo Pivetta</i>	38
	Alberto Campo Baeza – Pala d’altare nella Basilica della Vergine miracolosa, Madrid, Spagna <i>Caterina Lisini</i>	50
	Markus Schietsch Architekten – Crematorio di Thun, Svizzera <i>Chiara De Felice</i>	62
	Leopold Banchini – Dar El Farina, Al Haouz, Marocco <i>Giulio Basili</i>	74
	Pablo Millán – Restauro e riconversione del Monastero delle Clarisse, Beas de Segura, Spagna <i>Fabio Fabbrizzi</i>	86
	José Ignacio Linazasoro – Chiesa di San Lorenzo a Valdemaqueda, Madrid, Spagna <i>Simone Barbi</i>	98
	Studio Zhu Pei – Centro per l’arte OCT, Zibo, Shandong, Cina <i>Fabrizio Arrigoni</i>	112
	Peter Märkli – La Congiunta, Giornico, Svizzera <i>Alberto Pireddu</i>	124
	Espacio Escultórico UNAM. L’emozione e il suo silenzio <i>Andrea Innocenzo Volpe</i>	136
	Costantino Nivola – Cappella del corpo di Cristo <i>Gabriele Bartocci</i>	148
	Adolphe Appia e la poetica del vuoto <i>Federico Gracola</i>	158
	«L’odore del silenzio». La mostra <i>Nuova Arte Italiana</i> di Franco Albini e Franca Helg al Liljevalchs Konsthall di Stoccolma <i>Lorenzo Mingardi</i>	168
eventi	Il silenzio della montagna <i>Francesco Collotti</i>	178
	Vilhelm Hammershøi e le stanze del silenzio <i>Francesca Privitera</i>	190
letture	<i>Chiara De Felice, Francesca Mugnai, Giuseppe Cosentino, Federico Gracola, Francesco Collotti, Fabrizio Arrigoni, Ivan Brambilla, Chiara Simoncini, Edoardo Cresci, Lorenzo Mingardi, Brunella Guerra</i>	194

Silenzio Silence

«Il silenzio – scrive Max Picard nel 1948 in *Die Welt des Schweigens* – non consiste soltanto nel fatto che l'uomo smette di parlare. Il silenzio è più della semplice rinuncia della parola, più di un semplice stato nel quale l'uomo possa trasportarsi quando meglio l'aggrada. Certo, dove finisce la parola inizia il silenzio. Ma non inizia perché cessa la parola; inizia in quanto solo allora diventa manifesto. Il silenzio è un fenomeno a sé stante. Non è dunque identico alla soppressione della parola, né è qualcosa di ridotto, ma è qualcosa di intero, di sussistente per sé e di creativo come la parola; del resto il silenzio plasma l'uomo come la parola, sebbene in misura diversa. Il silenzio appartiene alla struttura fondamentale dell'uomo [...] L'uomo è l'uomo grazie alla parola, non grazie al silenzio. La parola prevale sul silenzio. Ma la parola deperisce se perde la connessione con il silenzio. Perciò sia reso nuovamente manifesto il mondo del silenzio, oggi occultato, non per amore del silenzio, ma per amore della parola. Può sembrare strano che servendosi della parola si possa parlare del silenzio. Ma la meraviglia nasce solo se si concepisce il silenzio come un non-essere, come un nulla. Il silenzio è invece qualcosa di esistente, una realtà, e la parola può pronunciarsi su ogni realtà. La parola e il silenzio si implicano reciprocamente: la parola sa del silenzio come il silenzio sa della parola». Vi è un momento, nel passaggio tra la notte e il giorno, tra il buio e la luce, in cui gli uccelli della notte hanno smesso di cantare e quelli del giorno non hanno ancora iniziato, in cui il silenzio prevale su ogni cosa. In quel breve frangente, ove il buio stinge lievemente la propria densità virando verso l'azzurro – che Éric Rohmer, nel suo film

“Silence”, writes Max Picard in his *The World of Silence*, 1952 (*Die Welt des Schweigens*, 1948), “is not simply what happens when we stop talking. It is more than the mere negative renunciation of language; it is more than simply a condition that we can produce at will. When language ceases, silence begins. But it does not begin because language ceases. The absence of language simply makes the presence of Silence more apparent. Silence is an autonomous phenomenon. It is therefore not identical with the suspension of language. It is not merely the negative condition that sets in when the positive is removed; it is rather an independent whole, subsisting in and through itself. It is creative, as language is creative; and it is formative of human beings as language is formative, but not in the same degree. Silence belongs to the basic structure of man [...] It is language and not silence that makes man truly human. The word has supremacy over silence. But language becomes emaciated if it loses its connection with silence. Our task, therefore, is to uncover the world of silence so obscured today – not for the sake of silence but for the sake of language. It may seem surprising that anything can be said about silence through the medium of language, but only if one thinks of silence as something completely negative. Silence is, on the contrary, a positive, a reality, and language has the power to make assertions about all reality. Language and silence belong together: language has knowledge of silence as silence has knowledge of language”. There is a moment, in the transition between night and day, between darkness and light, when nocturnal birds have ceased their song and diurnal birds have not begun theirs, in which silence prevails over everything else. In that fleeting moment when darkness fades away, gently

Reinette e Mirabelle definisce «l'ora blu» – si rinnova il principio di creazione.

Le due ragazze, che il regista francese mostra sveglie prima dell'alba per partecipare a questo istante, sono ferite dalla violenza del rumore improvvisamente prodotto da un ciclomotore che irrompe in quello spazio temporale, vanificando la pausa indispensabile affinché la successiva vita del giorno nascente si dispieghi in modo regolare.

La negazione del necessario silenzio raccontata da Rohmer traspone efficacemente il senso della attitudine alla sospensione come carattere indispensabile per il processo di formazione delle cose e più che mai dell'architettura rispetto al dilagare del 'rumorosamente inutile' che pervade il nostro tempo.

Si tratta di una condizione di necessità come opposizione ai fenomeni effimeri, al fine di consentire il materializzarsi dell'opera. Scrive ancora Picard: «Un grosso muro di pietra: la grande facciata del teatro di Orange in Provenza; è il silenzio stesso. Non è il silenzio che nasce dalla soppressione della parola, qui il silenzio non è sgretolato dalla pietra, ma vi aderisce sin dall'inizio, sta nella pietra come gli dèi greci sono nel marmo, laddove sembra che non sia l'uomo ad averli plasmati dal marmo, ma siano essi stessi apparsi, così come sono, nel marmo, dopo aver vagato a lungo nei blocchi marmorei fino ad arrivare al limite della montagna di marmo; fuoriescono gli dèi dal marmo come uscissero da un portone, dall'ultimo portone della montagna di marmo». Il silenzio non è, in architettura, una espressione di minimalismo, ma una disciplina di lavoro che si pone come necessario antidoto a ogni gratuita esibizione formale, anche al formalismo minimale, nel momento in cui la vera architettura è attaccata da una attitudine disinvolta e strumentale alle richieste del mercato. La sua condizione di esistenza può soltanto ancorarsi ai veri valori di una proposizione non gridata e conseguente alle leggi costitutive del proprio stato. Il silenzio propone la propria necessaria condizione opponendola al rumore del commercio.

In tal senso è sempre chiaramente connesso alla migliore espressione della materialità e trova nella sobria essenza costitutiva dei materiali e delle tecniche una delle conferme più evidenti. Il processo logico stabilito dalla identità materica che deriva dai luoghi vi è connaturato, così come il dettato della lingua, che presiede e consegue ogni specificità dell'espressione.

La vera architettura non ha bisogno di travestirsi, ma unicamente di proporsi nella verità della propria natura, senza aggiungere nulla. I boschi sono boschi, i prati sono prati, i vasi da fiori sono vasi da fiori: ognuno di essi deve stare al proprio posto nell'ordine del mondo.

La modifica e l'inversione di questi ruoli sono solo indicative di una reazione al disagio, ma nella migliore delle ipotesi sono come una pretesa cura applicata senza conoscere le leggi del corpo cui si rivolge.

«Il silenzio – conclude Picard – è oggi l'unico fenomeno senza utilità. Del resto non s'addice all'odierno mondo dell'utile, si limita a esistere e sembra non avere alcun altro scopo, né si presta a qualsivoglia sfruttamento.

Tutti gli altri grandi fenomeni sono stati annessi al mondo dell'utile. Persino lo spazio tra cielo e terra è diventato soltanto un luminoso anfratto nel quale sfrecciano gli aerei. Anche l'acqua e il fuoco, gli elementi, sono recuperati nel mondo dell'utile; del resto li si nota solo nella misura in cui sono incorporati in questo mondo dell'utile, privati di qualsivoglia esistenza autonoma.

Ma il silenzio è estraneo al mondo dell'utile, non se ne può fare nulla; dal silenzio non si cava letteralmente nulla, è 'improduttivo' e per questo non conta affatto.

Eppure dal silenzio promana più aiuto e più salvezza che da

blending into the blue – what Éric Rohmer, in his film *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, calls "the blue hour" – the principle of creation is renewed.

The two girls, whom the French director portrays awake before dawn so they can seize that suspended moment, are startled by the sudden violence of the roar of a motor scooter. This sound breaks the silence, interrupting the pause that is necessary for the life of the dawning day to unfold smoothly.

This negation of the necessary silence, as described by Rohmer, effectively expresses how much the attitude of suspension is an essential element in the process of forming things and, more than ever, architecture, in contrast to the pervasive presence of the "noisily useless" which characterises our day and age.

It is a necessary condition, standing in contrast to fleeting phenomena, that allows the work to take form and come into being. At a later moment in his book, Picard writes: "A great wall of stone, the great outside wall of the theatre at Orange in Provence: it is silence itself. It is not the silence that arises by crushing out the word; here the silence is not ground down by the stonework. Here it is the very beginning in the stone, in the stone as the Greek gods are in the marble, where it is not as if man had fashioned them out of the marble but as if they themselves had appeared in the marble exactly as they are; as if they had travelled for a long time through the blocks of marble until they came to the end of the marble mountain. As out of a gate, out of the last gate of the marble mountain, the gods step out of the marble".

Silence, in architecture, is not an expression of minimalism, but rather a true operational discipline, indispensable as an antidote to any self-serving formal exhibitionism, including minimal formalism, especially when true architecture is under attack from a superficial approach that is driven by market demands.

Its *raison d'être* can only be based on the true values of a subdued message, which faithfully follows the inherent laws of its own being. Silence thus affirms its indispensable condition, standing in opposition to the clamour of business.

In this sense, silence is always closely bound to the most authentic expression of matter, finding clear confirmation, among other things, in the sober essence of materials and techniques.

The logical process, established by the material identity that arises from places, is inherent in this silence, as is the utterance of language, which governs and shapes every specific feature of expression. True architecture does not need to masquerade, but only to present itself in the truth of its own nature, without adding anything. Forests are forests, meadows are meadows, flower pots are flower pots: each must remain in its place within the order of the world. The alteration and reversal of these roles can be interpreted as merely a reaction to unease; at best, it is a treatment imposed without understanding the laws that govern the body for which it is intended. "Silence", Picard concludes, "is the only phenomenon today that is 'useless'. It does not fit into the world of profit and utility; it simply is. It seems to have no other purpose; it cannot be exploited.

All the other great phenomena have been appropriated by the world of profit and utility. Even the space between heaven and earth has become a mere cavity for aeroplanes to travel through. Water and fire have been absorbed by the world of profit; they are only noticed in so far as they are parts of this world: they have lost their independent existence.

Silence, however, stands outside the world of profit and utility; it cannot be exploited for profit; you cannot get anything out of it. It is 'unproductive'. Therefore it is regarded as valueless.

Yet there is more help and healing in silence than in all the 'useful things'. Purposeless, unexploitable silence suddenly appears at the side of the all-too-purposeful, and frightens us

tutto ciò che è utile. Esso, l'inutile, si pone accanto a ciò che è fin troppo strumentale, appare improvvisamente al suo fianco e spaventa per la sua assenza di scopo, interrompe il meccanismo continuo di ciò che è fin troppo utile. Il silenzio rafforza quanto vi è d'intangibile nelle cose, attenua il danno che lo sfruttamento arreca alle cose, ripristina l'integrità delle cose riportandole dal mondo dell'utilità disgregante al mondo dell'esistenza integra. Dona alle cose un poco di sacra inutilità».

L'arte in generale, nella propria potenzialità inventiva, non sfugge allo svolgimento logico che materialità, appartenenza, tradizione d'uso, tecnica acquisita, esperienza, pongono come premessa a ogni nuovo conseguimento.

Tali elementi producono una condizione sospensiva, una economia morale che non serve alcun interesse economico, unica consentita. Il silenzio, nel nostro lavoro, è questo 'stare', contrapposto all'evadere.

Silenzio è, in fondo, la prima e l'ultima parola di una sequenza leggibile nelle due opposte direzioni comprendente, oltre al silenzio stesso, luogo, tempo, terra, luce, che forma e riforma, da sempre, la definizione di architettura.

Paolo Zermani

by its very purposelessness. It interferes with the regular flow of the purposeful. It strengthens the untouchable, it lessens the damage inflicted by exploitation. It makes things whole again, by taking them back from the world of dissipation into the world of wholeness. It gives things something of its own holy uselessness, for that is what silence is: holy uselessness".

Art in general, even in its potential for invention, cannot ignore the logical development that elements such as materials, origin, tradition of usage, established techniques, and experience impose as preliminary condition for every new achievement.

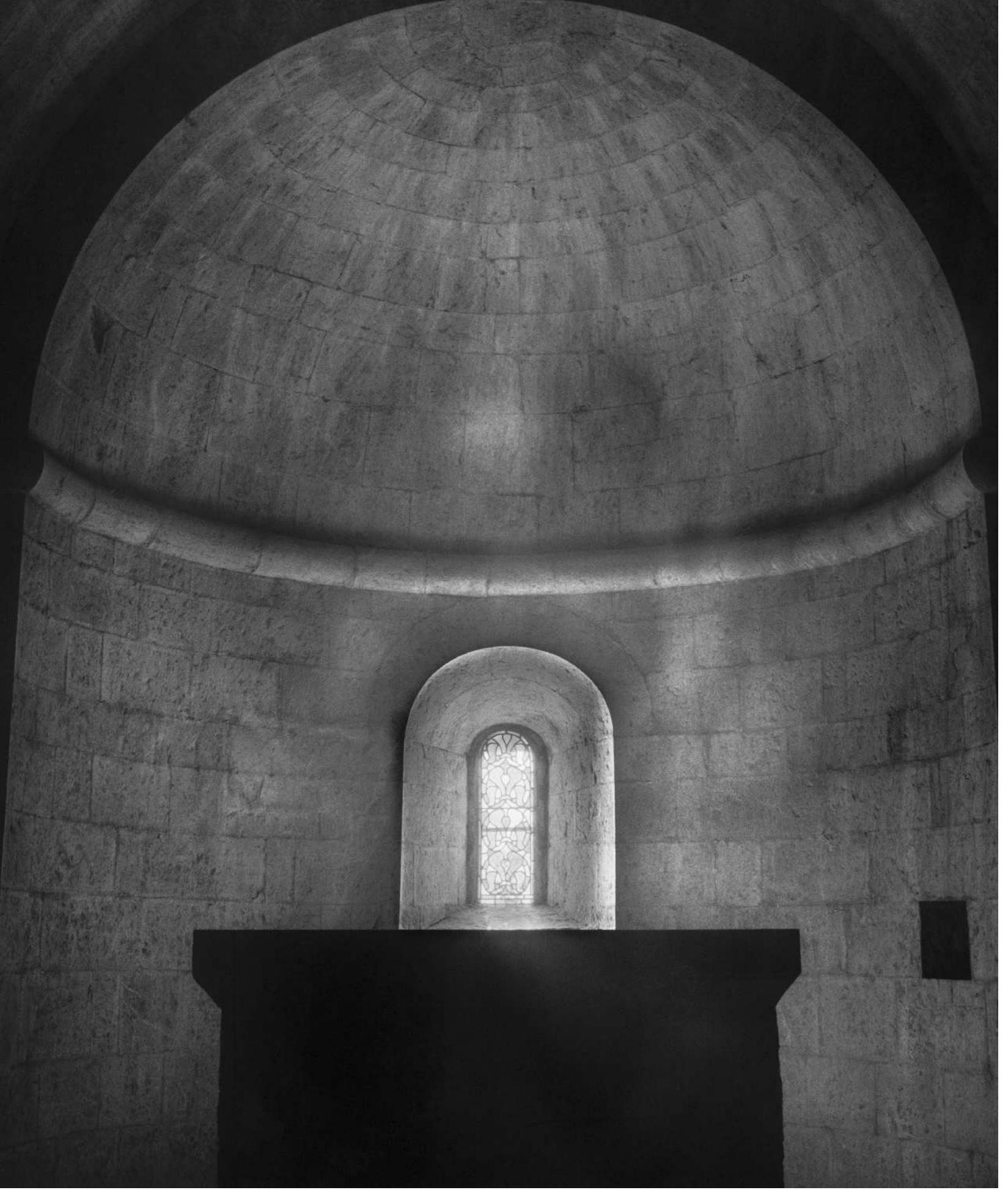
These elements bring about a condition of suspension – a moral economy that serves no commercial interests and thus stands as the only acceptable form.

Silence, in our profession, is tantamount to "being", and stands in opposition to evasion.

Silence is, deep down, the first and last word in a sequence that can be read in both directions and which includes, in addition to silence itself, place, time, earth, and light – elements that have forever shaped and reshaped the definition of architecture.

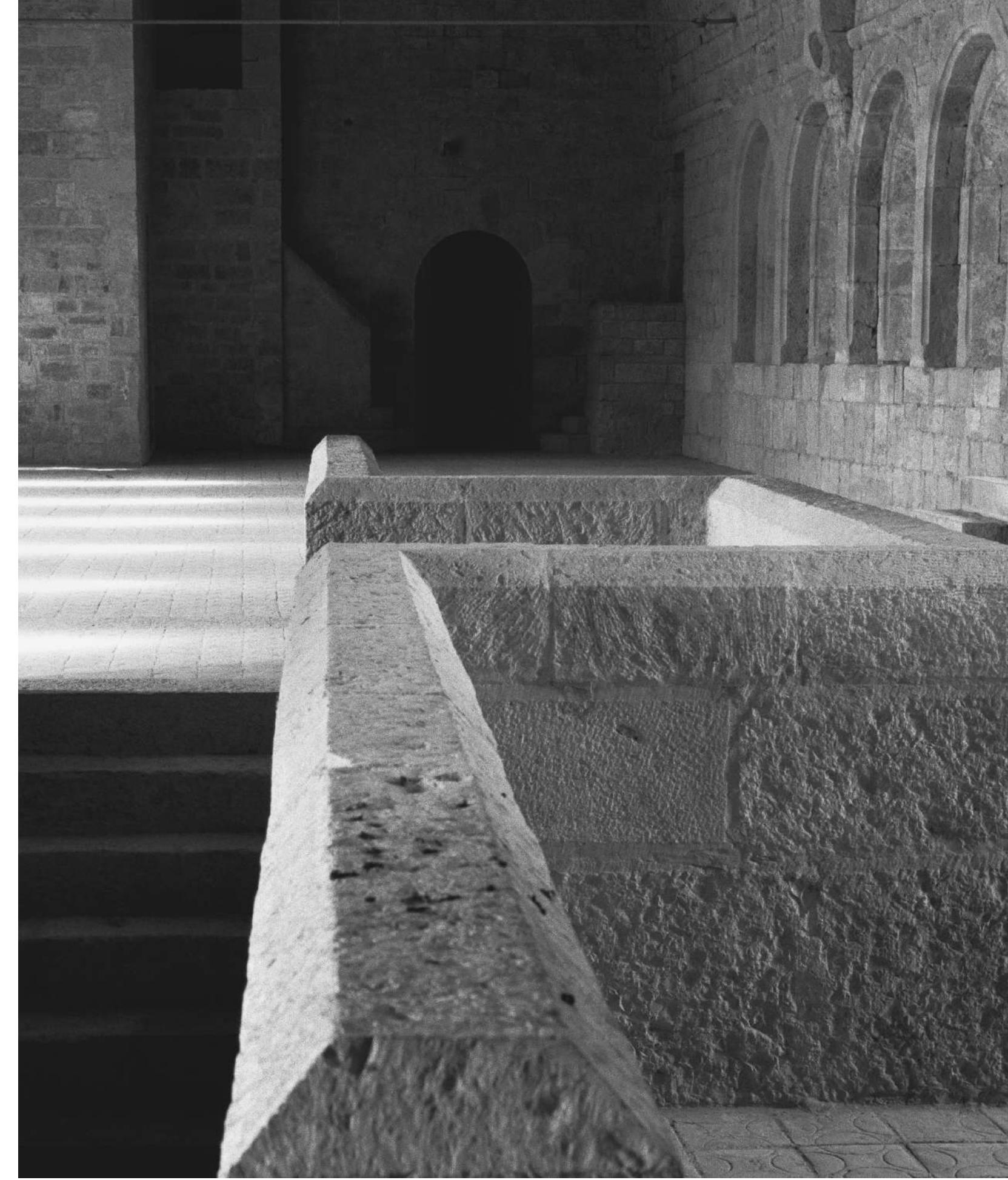
Paolo Zermani

Translation by Luis Gatt











Silence is a human experience, and everyone comes to know throughout their lives different types of silence, of silences, in plural, which in some cases can be accepted and assessed as positive and necessary, whereas in others may be rejected as negative and even deadly. Silence is therefore not an asset in itself, nor is it an absolute good, but can serve its purpose and be meaningful only under certain conditions, only when it is experienced with awareness and directed towards a goal.

Il silenzio e il tacere Silence and remaining quiet

Enzo Bianchi

Io raffreno il mio cuore
nella quiete e nel silenzio.
(Sal 131,2)

Ai nostri giorni siamo invasi dalle parole, dal rumore, dalle chiacchiere, al punto che l'inquinamento sonoro può ormai essere annoverato tra i problemi ecologici. Nella società cacofonica in cui viviamo, inoltre, la parola è diventata quasi uno strumento obbligato per l'affermazione e la celebrazione di sé stessi, anche a costo di assumere forme quanto mai aggressive e capaci di ferire: «parole come armi», è stato giustamente detto... Si comprende dunque perché molti avvertono il bisogno del silenzio, vorrebbero cioè imparare a tacere per riscoprire la bellezza del silenzio e, insieme, la bellezza di forme di comunicazione non verbali. Tacere equivale a digiunare verbalmente e il silenzio è paragonabile al digiuno fisico, entrambi salutari quando lo esigono il corpo e le psiche, cioè l'intera persona umana. Occorre però subito precisare che il silenzio non consiste semplicemente nell'assenza di rumore e di parola, ma è una realtà plurale. C'è un silenzio necessario in certi luoghi, e come tale imposto, c'è un silenzio inscritto con segni all'interno della scrittura stessa, c'è silenzio tra le note musicali... Accanto a questi silenzi funzionali, ve ne sono altri negativi o addirittura mortiferi: silenzi che 'pesano', che rendono inquieti e spaventano, silenzi opprimenti, silenzi di morte, abissi di silenzio! Di più, esistono silenzi complici e pieni di viltà, silenzi che dovrebbero essere spezzati dalla forza di un profeta, silenzi di ostilità che paralizzano la comunicazione, silenzi amari di solitudine sofferta...

I restrain my heart
in stillness and silence.
(Psalm 131:2)

Nowadays, we are overwhelmed by words, noise, and chatter, to the point that noise pollution can be considered as an environmental issue. In the cacophonous society we live in, words have almost become a necessary tool for asserting and celebrating oneself, often taking on aggressive forms capable of hurting others: "words turned into weapons", as has been rightly said... It is thus easy to understand why many today feel the need for silence, wishing to learn to be quiet in order to rediscover the beauty of silence itself and, at the same time, the richness of non-verbal forms of communication. To remain quiet is the equivalent of verbal fasting, both healthy practices when so required by the body and the psyche, in other words by the human person as a whole. It is necessary to note, however, how silence is not simply the absence of noise and words, but is rather a multifaceted entity. There is a silence that is necessary in certain places, and imposed as such, there is a silence marked by signs within writing itself, and silence among the musical notes... Together with these functional silences there are other negative or even deadly silences: silences that weigh heavily, which trouble or frighten us, oppressive silences, fatal silences, abysses of silence! There are also complicit and cowardly silences, silences that should be broken by the voice of a prophet, silences of hostility that paralyse communication, and bitter silences derived from a deep, painful solitude... There are also, however, positive silences, silences that we can-



Vi sono però anche silenzi positivi, irrinunciabili. In primo luogo il silenzio rispettoso della parola dell'altro, ma anche il silenzio scelto nella consapevolezza che «c'è un tempo per tacere e un tempo per parlare» (Qo 3,7). Un silenzio particolare è quello dell'amicizia e dell'amore: l'amore crea un linguaggio non verbale, molto più eloquente e intenso di qualsiasi parola, linguaggio in cui il silenzio stesso diventa parola. Nasce così quel silenzio di presenza e di pienezza, in cui il semplice stare insieme è fonte di gioia: silenzio che è ascolto amoro, attento, contemplativo, raccolto; silenzio sottile che si fa voce come per Elia sul monte Oreb (cf. 1Re 19,12). Vi è infine il silenzio interiore, nel cuore di ciascuno di noi, per accogliere la presenza degli altri e dell'Altro, Dio: è quella disposizione che scava nel nostro intimo uno spazio per il Signore e consente che la sua Parola prenda dimora in noi.

Ma perché fare silenzio, perché imparare il silenzio in modo progressivo e ragionevole? Innanzitutto perché nel silenzio possono emergere energie che si traducono in un'attività intellettuale più feconda, capace di stimolare la nostra memoria e di aguzzare le nostre facoltà di ragionamento e di immaginazione. Sì, nel silenzio diventiamo più ricettivi alle impressioni trasmesseci dai nostri sensi, sappiamo meglio ascoltare, vedere, odorare, toccare, anche gustare. Si pensi solo a un'esperienza comune: quando si vuole fare o ricevere una carezza non diventa forse naturale restare in silenzio? Lunghe ore di silenzio, ore in cui non si parla e non si ascoltano parole o suoni, ci rendono diversi, ci aiutano a guardare dentro di noi, a dimorare con noi stessi e, soprattutto, ad ascoltare ciò che ci abita in profondità.

E così impariamo poco a poco quali sono le ragioni per cui parliamo, venendo a conoscenza di verità non supposte. Scopriamo cioè che le nostre parole sono sovente strumento di conquista e di seduzione, mezzi per permettere al nostro «io» di acquistare potere, successo, dominio sugli altri: parole aggressive e interessate, piegate a scopi inconfessati e inconfessabili, strumenti di manipolazione... Insomma, grazie al silenzio impariamo a parlare, decidiamo quando e se vale la pena di rompere il silenzio, dominiamo il modo e lo stile con cui ci rivolgiamo agli altri. Attraverso la pratica consapevole del silenzio possiamo vigilare affinché le nostre parole siano sempre fonte di dialogo e di conoscenza, di consolazione e di pace. Solo allora, per grazia, la nostra comunicazione può anche edificare la comunione. Ma che cos'è il silenzio? La prima difficoltà consiste proprio nel parlarne, poiché il silenzio lo si comprende veramente solo quando se ne fa esperienza nella solitudine; inoltre, è elementare ma essenziale ricordare che il silenzio non è una realtà uguale per tutti, e per la stessa persona può cambiare con le diverse età della vita. Quando si cerca di scandagliare le profondità del silenzio, occorre subito precisare che il silenzio non è in primo luogo un'esperienza spirituale, anzi può persino esserle di impedimento. Il silenzio è un'esperienza umana e ogni persona conosce di fatto nel corso della sua vita diversi silenzi, silenzi al plurale, che in alcuni casi possono essere assunti in quanto giudicati come positivi e necessari, altre volte vengono respinti come negativi e mortiferi. Il silenzio non è dunque un bene in sé né un bene assoluto, ma può trovare giustificazione e senso solo a certe condizioni, solo quando è vissuto con consapevolezza e orientato a un fine, a uno scopo.

In questo senso, sono convinto che le valenze positive del silenzio possano essere comprese in pienezza solo se si ha il coraggio di guardare in faccia anche il suo lato negativo. Realtà costitutivamente ambigua, il silenzio può infatti essere senza vita, può assumere la forma di un mutismo che impedisce e rifiuta la comunicazione. Il rigetto della comunicazione umilia

not do without. First of all the respectful silence during which we listen to the other's words, but also silence chosen in the awareness that "there is a time to be silent and a time to speak" (Ecclesiastes 3:7). A special silence is born of friendship and love: love, in fact, generates a non-verbal language that is deeper and more meaningful than any words, a language in which even silence speaks and becomes expression. Thus arises a silence that is made of both presence and fullness, in which simply being together is a source of joy: a silence that is loving, attentive, contemplative, and a form of collected listening; a "gentle whisper" that becomes a voice, as it did for Elijah on Mount Horeb (1 Kings 19:12). There is, finally, within our hearts, an inner quiet which is there to welcome the presence of others and of the Other, God: it is that attitude which opens up a deep space within us for the Lord, allowing His Word to dwell in our hearts.

But why should we cultivate silence, why should we learn to experience it gradually and consciously? First of all, because silence allows inner energies to surface, giving rise to richer intellectual activity, stimulating memory and sharpening our reasoning and imagination skills. In silence we become more receptive to the impressions transmitted by our senses, it helps us to listen, see, smell, and feel better, and even enhances our sense of taste. Just consider what is certainly an experience common to all: when one wishes to give or receive a caress, does it not become natural to remain silent? Long hours of silence, during which one does not speak nor listen to words or sounds, transform us, help us to see within ourselves, to dwell in our own hearts and, most importantly, to listen to what inhabits deep within us.

In this way, we gradually come to understand the real reasons why we speak, discovering truths we had never suspected. We realise how our words often become instruments of conquest and seduction, means through which our ego seeks power, success, and control over others: aggressive words, laden with ulterior motives, used for secret and sometimes unspeakable goals, used as instruments of manipulation... In other words, it is thanks to silence that we learn to speak, that we decide when it is worth breaking the silence, that we control the way and the manner in which we address others. Through the conscious practice of silence we can make sure that our words are always an instrument of dialogue and knowledge, of solace and peace. Only then, through grace, can our communication also contribute to communion.

But what is silence? The first challenge lies precisely in speaking about it, because silence can only truly be understood while experiencing solitude. Furthermore, it is easy, and yet essential, to remember that silence is not experienced in the same way by everyone, and that even for the same person, it can take on different meanings at different stages of life.

In attempting to explore the depths of silence, it is important to emphasise straight away that silence is not itself primarily a spiritual experience; on the contrary, it can even hinder it. Silence is a human experience, and everyone comes to know throughout their lives different types of silence, of silences, in plural, which in some cases can be accepted and assessed as positive and necessary, whereas in others may be rejected as negative and even deadly. Silence is therefore not an asset in itself, nor is it an absolute good, but can serve its purpose and be meaningful only under certain conditions, only when it is experienced with awareness and directed towards a goal.

In this sense, I firmly believe that the positive qualities of silence can only be fully understood if one has the courage to also face its negative side. Silence, ambivalent by nature, can also be devoid of vitality, and thus turn into a sort of muteness that both hinders

la parola e lo stesso silenzio, finendo per rinchiudere l'uomo in una sorta di prigione. Questa è una patologia che, non a caso, si manifesta quando l'equilibrio psichico è gravemente ferito; chi ha potuto incontrare l'abisso del mutismo in persone colpite dalla follia, sa che cosa significa questa forma di «no» alla comunicazione: è un rifiuto della vita!

Ma c'è anche un silenzio cattivo, malvagio, che si nutre di rabbia e di odio. Elias Canetti ha scritto giustamente in proposito: «Alcuni raggiungono la loro più grande malvagità nel silenzio»... Giudizio negativo sull'altro, disprezzo dell'altro, volontà – alimentata e 'accudita' ogni giorno – di non avere di fronte o accanto a sé un altro, poiché la sua diversità ci infastidisce, ce lo rende nemico: non lo si saluta, non gli si indirizza una parola, lo si tratta come fosse già morto! Non serve neppure giungere all'ostilità manifesta, è ben più perversa questa ostilità sorda e muta... Non è forse questa realtà che talvolta abita i vissuti quotidiani delle nostre famiglie e delle nostre comunità? Un'altra forma di silenzio negativo è quella dell'autoillusione: un silenzio custodito per preservare l'immagine che si ha di sé dal confronto con la realtà e con gli altri. Ciò si traduce poi in forme di vita 'autistiche', la cui raffigurazione più efficace è quella di un deserto popolato da fantasmi che finiscono per dominare ossessivamente il malcapitato...

Davvero il silenzio può diventare un luogo di disperazione, una forma di angoscia: silenzio talora imposto dall'aguzzino alla sua vittima, talaltra scelto liberamente da chi si incammina su vie mortifere. In entrambi i casi vale ciò che scriveva Elie Wiesel nel suo *Testamento di un poeta ebreo assassinato*: «Nessun maestro mi aveva detto che il silenzio poteva diventare una prigione ... Non sapevo che si potesse morire di silenzio come si muore di dolore, di fatica, di fame». Con grande realismo occorre ammettere che questo silenzio non ci è estraneo: l'importante è esserne consapevoli e, nel contempo, predisporsi a lottare per trasformarlo in quel silenzio vitale da cui sgorgano una vita e una parola colma di senso.

and denies all forms of communication. The rejection of communication humiliates both the word and silence, ultimately enclosing man in a sort of prison. It is no coincidence if this is an illness that manifests itself when the balance of the psyche has been seriously damaged. Those who have experienced the abyss of silence in people affected by madness know what this form of saying "no" to communication means: it is a rejection of life!

There is also a dark form of silence, laden with anger and hatred, a malicious silence. On this subject, Elias Canetti rightly observed: "Some people reach their highest level of wickedness in silence"... A negative assessment of others, contempt for them, and the desire – fuelled and fed day after day – not to have them either near or in front of us, because their diversity disturbs us and turns them into enemies: we do not greet them, do not speak to them, we ignore them as though they were already dead! We do not even need to reach the point of an open expression of hostility, this form of deaf and dumb hostility is far more malicious... Is this not the situation that often characterises the daily life of our families and communities? Another form of negative silence is the one related to self-delusion: a silence maintained to protect the image we have of ourselves, a silence whose purpose is to avoid having to come to terms with reality and with others. This then manifests itself in autistic forms of life, most effectively depicted as a desert populated by ghosts which obsessively dominate the unfortunate individual...

Silence can truly become a place of despair, a form of anguish. A silence in some cases imposed by the tormentor on his victim, in others freely chosen by those who set out on their deadly paths. In both cases, what Elie Wiesel wrote in his novel *The Testament*, which takes the form of the memoirs of a Jewish poet, remains valid: "No teacher had ever told me that silence could become a prison (...) I didn't know that one could die from keeping quiet just as one dies from pain, exhaustion, or hunger". It is important to admit, with a great dose of realism, that this silence is not alien to us: what remains essential is to be aware of it, while also accepting the challenge of transforming it into that form of vital silence from which both life and meaningful words can spring forth.

Translation by Luis Gatt

If sound is a regular vibration, while noise, on the other hand, is an irregular vibration, then silence constitutes a sort of 'rule' that is shared by both. Shared, in fact, by all 'things', because 'things', as a rule, are silent. As long as a 'thing' remains silent, it maintains its condition as a 'thing', yet as soon as it is used for the purpose that it was created, it becomes a voice, it becomes a part of whoever is using it. It loses its silence, it expresses its being, it produces a noise or a sound.

Le 'cose' hanno un loro silenzio e una loro musica 'Things' have their own silence and their own music

Mario Brunello

Osservo il mio violoncello appoggiato alla sedia, a riposo, non respira, non si muove. È lì con i suoi secoli di storia, fatto di un legno che ha vissuto almeno altri cento anni in più. È una 'cosa'. Un oggetto o un'opera d'arte, uno strumento musicale, ma è sempre una 'cosa'. Non nel senso che è indeterminato, ma nel senso che fa parte di quegli oggetti, quelle forme che l'uomo ha inventato e creato, ma che sono 'silenti' e così rimangono fino a che non gli venga dato modo di vibrare, muoversi, liberare così il motivo della loro esistenza.

Le 'cose' non sono nate dalla natura, sono create dall'uomo. Un sasso, un albero o una stella non sono 'cose'. Perciò è l'uomo a determinare le 'cose', la loro funzione, la voce, il rumore o il suono e di conseguenza il loro silenzio.

Se il suono è una vibrazione regolare e il rumore di contro una vibrazione irregolare, il silenzio costituisce una specie di 'regola' che li accomuna e che accomuna anche le 'cose', perché le 'cose', di regola, sono silenti. Fino a quando una 'cosa' rimane silente, conferma il suo stato di 'cosa', ma non appena la si usa per la funzione per la quale è stata creata, diventa voce, diventa parte di colui o coloro che la stanno usando. Perde il suo silenzio, esprime il suo essere, produce un rumore o un suono.

Rimane però una parte, un lato misterioso: è la sua storia, il suo passato. Tornando a osservare il mio violoncello, lo vedo ancora lì silente e penso che per buona parte della sua storia vissuta sarà rimasto così, in silenzio. Avrà assorbito lo scorrere del tempo in silenzio, sarà invecchiato affrontando climi diversi e sarà stato trasportato nei luoghi più remoti sempre rimanendo in silenzio.

Ora provo a suonarlo e mi rendo conto che il suono che

I look at my cello standing against the chair, at ease. It does not breathe and does not move. It is just there with its centuries of history, made of wood that has existed for at least another hundred years. It is a 'thing'.

An art object or a work of art, a musical instrument, yet still a 'thing'. Not in the sense of being indeterminate, but rather that it belongs to those objects, those forms that mankind has invented and created which are 'silent' and remain so until they are given the opportunity to vibrate, to move, thereby liberating the true purpose of their existence.

'Things' do not originate in nature, they are created by mankind. And it is therefore man who determines 'things' – their function, their voice, their noise or sound, and consequently their silence.

If sound is a regular vibration, while noise, on the other hand, is an irregular vibration, then silence constitutes a sort of 'rule' that is shared by both. Shared, in fact, by all 'things', because 'things', as a rule, are silent. As long as a 'thing' remains silent, it maintains its condition as a 'thing', yet as soon as it is used for the purpose that it was created, it becomes a voice, it becomes a part of whoever is using it. It loses its silence, it expresses its being, it produces a noise or a sound.

Part of it, however, remains a mystery: it is its history, its past. Going back to look at my cello, I see it still sitting there, silent, and I think that for most of its history it must have remained that way, in silence. It will have absorbed the passing of time in silence, it will have aged while enduring different climates and will have been transported to faraway places, always in silence.

I try playing it and I realise that the sound I am looking for is my

I

TACET

II

TACET

III

TACET

cerco in lui è il mio suono, è la mia idea di suono che va a forzare e mettere in vibrazione le venature del suo legno. La storia racchiusa tra quelle venature diventa la mia voce e il suo silenzio diventa il mio suono.

Certamente, nel corso dei quattro secoli, in molti avranno suonato questo violoncello e vi avranno lasciato l'impronta del loro suono contribuendo a conferire una personalità a questa 'cosa', a questo strumento musicale. In molti vi avranno messo mano per modificare, cambiare, riparare pezzi con il fine di cercare un suono che corrispondesse alle loro esigenze e alle loro aspettative di suono. Il violoncello avrà risposto con tutta la sua storia, personalità, caratteristiche, ma con voce non sua, con la voce filtrata attraverso l'immaginazione del musicista che lo ha suonato.

Forse, solo nel suo personale e solitario silenzio il violoncello, uno strumento musicale, un oggetto creato per suonare, trova il suo essere violoncello.

La penna, la penna che tengo in mano, è un altro di quegli oggetti meravigliosi nel loro silenzio, un'altra di quelle innumerevoli 'cose' silenti.

Il silenzio della penna è di una intensità straordinaria, carico di un potere inimmaginabile che si può liberare in ogni situazione e in ogni campo. Cosa non possono scatenare due semplici segni, un sì o un no, o lo scarabocchio di una firma scritti su un pezzo di carta! Possono cambiare la vita e la storia di tanti uomini. La 'voce' della penna la si può udire provenire dallo scorrere della sua punta sulla carta, tra pause e silenzi, ma il significato del segno nero, silenzioso, il suono di quell'insieme di simboli lasciati sulla carta hanno bisogno di una traduzione, di una interpretazione e anche di un ascolto. La penna può avere, come tante 'cose' del suo genere, caratteristiche proprie di uno strumento, può avere una storia, un passato, può essere stata nelle mani di molti e chi la usa può rendersi conto del 'peso' del suo passato, ma è nel suo stare silenzioso, nell'essere silente che quell'oggetto si rivela per quello che è.

Le 'cose' ci insegnano a cercare e ad ascoltare il silenzio attraverso l'atto della considerazione. Predisporre a considerare induce prima a rallentare e poi a fermare i pensieri, per poi prendere in considerazione il silenzio della 'cosa', e poter intuire e percepire la sua musica, il senso del perché esiste.

In Giappone durante la cerimonia del tè, un rituale che fa parte dello Zen, tutto si svolge nel silenzio tra gesti lentissimi, semplicità ed equilibrio formale. Una fase fondamentale della cerimonia è dedicata anche alle 'cose', alle tazze nelle quali viene servito il tè. Nel momento in cui viene offerta la tazza, l'ospite invitato alla cerimonia la prende con la mano destra, lentamente e in silenzio la appoggia sul palmo sinistro e le dedica un tempo per considerarla e ammirarne la bellezza. Dopodiché la fa ruotare per rivolgere verso l'esterno il lato che è considerato più bello. Le 'cose', con il loro silenzio, sono messe al centro di un rito, di una forma d'arte basata sulla quiete interiore, il silenzio, la sintonia e l'armonia.

Tra le tante 'cose' che parlano attraverso una loro musica, e tra i tanti silenzi nella musica delle 'cose', mi fa piacere parlare di una che vive in un silenzio particolare e che ha il potere di provocarne uno tutto suo: il muro di cinta del complesso monumentale Brion dell' architetto Carlo Scarpa. Una 'cosa' semplice come un muro, un muro di recinzione, nell'interpretazione di un grande artista come Scarpa, diviene silenzio.

[...]

Scarpa, nella sua visionarietà, toglie al muro le sue principali caratteristiche fisiche e funzionali, come la verticalità e l'impenetrabilità. Il muro di Scarpa è obliquo, di materia

own sound, it is my idea of sound that is forcing the grain of its wood to vibrate. The history enclosed in the grain and veins of that wood becomes my voice, and its silence becomes my sound.

To be sure, many will have played this cello over the past four centuries, leaving the imprint of their sound and contributing to confer a personality to this 'thing', to this musical instrument. Many will have tinkered with it in order to modify or change some aspect of it, will have repaired parts in an attempt to find a sound that suited their expectations. The cello, in turn, will have responded to the full extent of its history, of its personality and traits, yet not with its own voice, but rather with a voice filtered through the imagination of the musicians that played it.

It is perhaps only in its own personal and solitary silence that the cello, a musical instrument, an object created to be played, finds its true essence as a cello.

The pen, this pen that I am holding in my hand, is another of those objects that are wonderful in their silence, another of those countless silent 'things'.

The silence of the pen has an extraordinary intensity, it is laden with an enormous power that can be liberated on any occasion and in every context. Just imagine what two simple marks, a yes or a no, or the scribble of a signature written on a piece of paper, can trigger! They even have the power to change people's life or history. The 'voice' of the pen can be heard as its tip travels across the paper, between pauses and silences, yet the meaning of the black, silent sign, the sound of the set of symbols recorded on the paper need to be translated, interpreted, and listened to. The pen, as many other 'things' like it, may have many of the features that are typical of an instrument, it may have a history, a past, it may have belonged to a number of people and whoever is using it now may feel the 'weight' of its past. Yet it is in its silent state that the object in question is revealed for what it truly is.

'Things' teach us to try and listen to silence through the act of consideration. Preparing ourselves to consider leads first to a slowing down, then to a stilling of thoughts, thus allowing us to take in the silence of the 'thing', which in turn allows us to sense and perceive its music, the meaning of its existence.

In Japan, during the tea ceremony – a ritual deeply connected to the Zen tradition – everything unfolds in silence, through slow gestures, and a simple, yet strict formal balance. An essential part of the ceremony is dedicated to the 'things' – the cups in which the tea is served. When the guest is offered the cup, he takes it in his right hand and slowly and silently places it on his left palm, taking his time to contemplate it and to admire its beauty. Having done this, he rotates it so that the side that is considered most beautiful faces outward. Thus the 'things', with their silence, are placed at the centre of a ritual, of a form of art that is based on inner stillness, silence, syntax and harmony.

Among the many 'things' that speak through their own music, and among the many silences in the music of 'things', I am delighted to discuss one that exists in a special sort of silence and has the power to elicit a silence of its own: the boundary wall of the Brion monumental complex by the architect Carlo Scarpa. A 'thing' as simple as a wall, a boundary wall, as interpreted by a great artist such as Scarpa, becomes itself silence.

[...]

Scarpa, in his visionary approach, strips the wall of its main material and functional characteristics, such as verticality and impenetrability. Scarpa's wall is oblique and made of solid and heavy reinforced concrete, yet it remains miraculously suspended in a state of expectation. Through this silent waiting it manages to fully transmit the fleeting randomness of both life and death. It appears as though it could collapse at any moment, and this produces a

solida e pesante qual è il cemento armato, eppure rimane miracolosamente sospeso in uno stato di attesa. In questa silenziosa attesa riesce a trasmettere pienamente la caducità e la casualità della vita e della morte. Sembra che in qualsiasi momento possa crollare e questo provoca come uno stato di apnea in cui ogni pensiero, voce o musica tace in un silenzio profondo e indefinito.

Un muro costruito per stare in bilico contraddice se stesso, o sta in piedi o crolla. In questo caso, il muro sta tra l'adempimento delle sue funzioni e il suo opposto, in una pausa infinita o indefinita. In musica sarebbe una 'corona', un simbolo musicale che indica una sospensione nell'andamento del tempo.

Di fronte al muro di Carlo Scarpa si vive un silenzio del tutto inaspettato, un silenzio che, una volta usciti dall'incanto, lascia spazio a un sentimento di speranza. Infatti il muro, la 'cosa', non assolvendo ai suoi compiti di ostacolo e impenetrabilità, lascia allo sguardo la libertà di uscire o entrare, la libertà di superarlo attraverso vuoti o varchi. Non a caso, sul cemento armato che sembrerebbe inattaccabile sono state previste delle trasparenze quasi fossero dei ricami. L'effetto è quello di un "ambiguità" del muro, che lo rende al tempo stesso 'ostacolo' e negazione di quell'"ostacolo" che esso rappresenta: è dunque espressione di una speranza di libertà per chi voglia uscirne, ma anche di uno spazio accessibile per chi voglia oltrepassarlo.

«Se alzi un muro pensa a ciò che rimane fuori», scrive Italo che Calvino nel *Barone Rampante*. Sembra che Scarpa abbia colto l'invito pensando non solo a quelli che ne restano fuori, ma anche a quelli che stanno dentro, semplicemente scombinando le carte, fermando l'azione, mettendo in sospensione il tempo, provocando un silenzio.

Un silenzio inaspettato, come quello provocato dall'esecuzione di 4,33 di John Cage.

La composizione 4,33 è del 1952 ed è forse la composizione più nota di Cage. Alla prima esecuzione fu uno scandalo: il pianista seduto al pianoforte stette in silenzio per quattro minuti e trentatré secondi, esattamente quanto il compositore aveva previsto. L'intento di Cage era ridefinire il concetto tra suono e silenzio e ricondurre i due elementi a una parità di fronte all'arte musicale. Da una composizione musicale quale 4,33 e dalla sua esecuzione ci si aspetta una rappresentazione sonora di un pensiero e di una forma. Ci si trova invece davanti a un'azione che non si compie attraverso i consueti canoni, ma che mette in attesa, sospende un significato conosciuto, quello sonoro, per rivelare un silenzio sconosciuto. Un'assenza di suono-rumore quasi totale, che dapprima lascia spazio a uno smarrimento comune, a un silenzio immobile, per poi stemperarsi e lasciare che le reazioni più disparate prendano coraggio. Cage, ricordando la prima esecuzione, raccontò in un'intervista degli anni Ottanta che «le persone tra il pubblico cominciarono a bisbigliare, e qualcuno andò fuori dalla sala. Non risero, erano semplicemente irritati quando realizzarono che non stava succedendo niente, e non l'hanno dimenticato dopo trent'anni: sono ancora arrabbiati».

È vero quanto racconta Cage, ma posso aggiungere che al terzo movimento (il brano è diviso in tre parti, la prima di 33", la seconda di 2,40" e la terza di 1,20"), il silenzio in genere si accomuna, si rinsalda in un silenzio di tutti, in cui ognuno si rende conto dello spazio di libertà che si può ricavare nello scorrere del tempo ascoltando il silenzio. Uno spazio in cui il silenzio, ovvero l'accettazione dei suoni esistenti, diventa musica e a cui solo l'orologio e il tempo prescritto dal compositore mettono fine.

[...]

Ancora una 'cosa' silenziosa, ancora un muro. L'associazione

sort of breathlessness in which every thought, voice or music lies quiet in a deep and elusive silence.

A wall built to stand in precarious balance is a contradiction in terms. It should either stand or collapse. In this case, the wall stands between the fulfilment of its functions and its opposite, in a continuous and unspecified pause. In music it would be a 'fermata', a musical symbol that indicates a suspension of the course of time.

Before Carlo Scarpa's wall one experiences a totally unexpected silence, a silence which, once out of the spell, leaves space for a feeling of hope. In fact the wall, the 'thing', in not fulfilling its purpose as impenetrable obstacle, offers the gaze the freedom to exit or enter, the liberty to extend beyond it through voids and gaps. It is no coincidence that the reinforced concrete, which would otherwise appear impenetrable, has been designed with translucent sections, resembling embroidery. The effect is one of "ambiguity" in the wall, transforming it into both an "obstacle" and a negation of that "obstacle": it is therefore an expression of hope for freedom for those who wish to exit, but also an accessible space for those who wish to enter it.

"If you build a wall, think of what remains outside", wrote Calvino in *The Baron in the Trees*. It seems as though Scarpa accepted the invitation thinking not only of those who remain outside, but also of those that lie inside, simply by shuffling the cards, bringing the action to a halt, suspending time, generating silence. An unexpected silence, like the one elicited by the performance of John Cage's 4'33".

The composition 4'33", written in 1952, is probably John Cage's most famous work. Its premiere caused a scandal: the pianist, seated at the piano, remained silent for four minutes and thirty-three seconds, exactly as the composer had intended. Cage's aim was to redefine the relationship between sound and silence, placing them on an equal footing within the musical experience. From a musical composition such as 4'33" and its performance, one expects a sonic representation of a thought and a form. Instead, we are faced with an action that does not follow the usual canonic rules, but rather puts us in a state of expectation, suspending a known meaning, that of sound, in order to reveal an unknown silence. An almost total absence of sound-noise, which at first creates a sense of shared disorientation, a motionless silence, before gradually subsiding and allowing the most varied reactions to emerge. In an interview given in the Eighties, Cage recalled how during that first performance "people in the audience began to whisper, and some even left the theatre. They didn't laugh, they were simply irritated when they realised that nothing was happening, and they haven't forgotten it, even thirty years later: they are still angry".

What Cage says is true, but I would add that during the third movement (the piece is divided into three parts: the first lasting 33 seconds, the second 2 minutes 40 seconds and the third 1 minute 20 seconds), the silence tends to become collective, consolidating into a shared silence. At that moment, everyone perceives the space of freedom that can arise in the flow of time simply by listening to the silence. A space in which silence, understood as the acceptance of the sounds already present, is transformed into music, an experience that only the clock and the duration indicated by the composer bring to conclusion.

[...]

Another silent 'thing', another wall. This connection between silence and 'things' leads me to the Berlin Wall, or what is left of it. I cannot explain how a 'thing' can be so efficiently silent, how it can drag me into the deepest silence. Perhaps it is the fact that it was built to stop all relationships and dialogue between humans

tra silenzio e ‘cose’ mi porta al Muro di Berlino o quello che resta. Non so spiegarmi come una ‘cosa’ possa essere così efficacemente silenziosa, come possa trascinarmi nel silenzio più profondo. Forse il fatto che sia stato eretto per fermare ogni rapporto e dialogo tra uomini o il fatto che abbia rappresentato l’impossibilità di fronte alla sofferenza. Anche ora, dopo che è stato travolto dal corso della storia, quei pezzi di muro mi comunicano una sensazione di insolenza, insensibile perfino ai messaggi e alle opere di artisti che lo hanno coperto in ogni centimetro. Quel muro non capisce e non può capire, esattamente come coloro che l’hanno diabolicamente pensato. Ed è stato pensato come un silenzio continuo, senza pause o respiri, più di cento chilometri di silenzio, simbolo di un’autorità che non sente né domande né risposte, solo un sordo silenzio. Provo a ricordare altri simboli di divisione o costrizione: cinte murarie antiche o contemporanee, o la grande muraglia cinese, tante tristi mura di prigioni, ma nessuna di queste mi sembra così assurdamente silenziosa come il Muro di Berlino. Lascia senza parole, e senza pensieri, imperturbabile a tutte le drammatiche storie di donne e uomini al di qua e al di là: silente, vuoto e senza senso.

Per fortuna il silenzio ha ben altri muri entro i quali e con cui esprimere tutto il suo fascino. L’architettura, se è «musica cristallizzata», allora è silenzio. L’architettura vive nel silenzio della luce e del buio e vive di ombre e rifrazioni, mette ordine nel loro ritmo e lascia spazio alla nostra coscienza.

Immagino che qualsiasi forma architettonica nasca da uno spazio vuoto, così come la musica nasce dal silenzio. Il vuoto delimita le forme e mette in evidenza l’inizio e la fine del volume architettonico, così come il silenzio precede la musica e inevitabilmente la segue dopo la fine. La differenza è che nell’architettura l’atto della fruizione consente anche un attraversamento fisico del silenzio, oltre al poter vivere e contemplare il silenzio. L’esperienza fisica di entrare attraverso le colonne di un tempio greco fa vivere la sensazione di immergersi nel silenzio dell’architettura. Uno spazio aperto in cui la sola alternanza di elementi verticali dà ritmo alla luce provocando l’esperienza di passare da un mondo di suoni a uno dove il silenzio è protagonista. In fondo è la stessa sensazione che si ha quando si entra in un bosco, e forse è stata proprio la natura a ispirare i grandi architetti dell’antica Grecia.

Cerco sempre di interpretare l’opera architettonica attraverso la comparazione e la similitudine con una partitura musicale. Riconoscere la forma che costituisce lo scheletro di una partitura è come il primo impatto con i volumi; la divisione in movimenti dell’opera musicale è simile alla distribuzione degli spazi e l’uso dei materiali è come l’orchestrazione usata dal compositore. Le pause e i silenzi in musica sono come i vuoti in architettura, che provocano reazioni e lasciano libertà all’elaborazione di sentimenti, e infine l’apertura a più possibili destinazioni e fruizioni corrispondono alle più varie e fantasiose interpretazioni musicali a cui un’opera musicale si sottopone, che in ultimo sono una garanzia per il futuro dell’opera stessa. Anche nell’opera architettonica la comprensione del silenzio che l’ha generata, del silenzio inteso come spazio nel quale le linee si rivelano, permette l’esperienza della conoscenza del messaggio profondo e universale dell’arte.

on the two sides of it, or that it became the symbol of stolidity before suffering. Even today, after having been swept away by the course of history, those fragments of wall continue to convey a sense of arrogance, impervious even to the messages and works of the artists who have covered every inch of it. It is a wall that does not understand, and never will understand, just like those who conceived it with such diabolical intent. It was conceived as a continuous silence, without pause or rest, over one hundred kilometres of silence. The symbol of an authority that does not hear either questions nor answers, just a deafening silence. I try to recall other symbols of division or coercion: contemporary or ancient boundary walls, the Great Chinese Wall perhaps, or so many sad prison walls, but none seems to me as absurdly silent as the Berlin Wall. It leaves you speechless and thoughtless, impassive as it is before all those dramatic stories of men and both women from both sides of it: silent, empty and senseless.

Fortunately, silence has other, very different walls, within which and with which to express all its fascination. If architecture is “crystallised music”, then it is also silence. Architecture lives in the silence of light and shadow, it thrives on the play of shadows and refractions, organises their rhythm and leaves space for our consciousness.

I imagine that every architectural form originates from an empty space, just as music arises from silence. The emptiness defines the contours of the forms and highlights the beginning and end of the architectural volume, in the same way that silence precedes music and inevitably follows it once it ends. The difference is that in architecture the act of experiencing it, in addition to living and contemplating silence, also involves materially traversing it. The physical experience of passing through the columns of a Greek temple allows immersing ourselves in the silence of architecture. An open space in which only the alternation of vertical elements gives rhythm to the light, offering us the experience of passing from a world of sounds to one in which silence is the protagonist. It is, after all, the same feeling one gets when entering a forest, and perhaps it was nature itself that inspired the great architects of ancient Greece.

I always try to interpret architecture through a comparison, and similitude, with a musical score. To recognise the form that constitutes the skeleton of a score is similar to understanding the distribution of spaces, while the use of materials is like the orchestration chosen by the composer. Pauses and rests in music are like voids in architecture, which cause reactions and leave space for the arising of feelings, and finally the openness to multiple uses and functions corresponds to the varied and imaginative interpretations to which a musical work can be subjected. This, in turn, ensures the vitality and longevity of the musical work itself. Also in architectural works, understanding the silence that gave rise to them, a silence understood as the space where the lines are revealed, allows us to experience a deeper knowledge of the profound and universal message of art.

NOTE: THE TITLE OF THIS WORK IS THE TOTAL LENGTH IN MINUTES AND SECONDS OF ITS PERFORMANCE. AT WOODSTOCK, N.Y., AUGUST 29, 1952, THE TITLE WAS 4'33" AND THE THREE PARTS WERE 33", 2'40", AND 1'20". IT WAS PERFORMED BY DAVID TUDOR, PIANIST, WHO INDICATED THE BEGINNINGS OF PARTS BY CLOSING, THE ENDINGS BY OPENING, THE KEYBOARD LID. AFTER THE WOODSTOCK PERFORMANCE, A COPY IN PROPORTIONAL NOTATIONS WAS MADE FOR IRWIN KREMER. IN IT THE TIMELLENGTHS OF THE MOVEMENTS WERE 30", 2'23", AND 1'40". HOWEVER, THE WORK MAY BE PERFORMED BY ANY INSTRUMENTALIST(S) AND THE MOVEMENTS MAY LAST ANY LENGTHS OF TIME.

FOR IRWIN KREMER

In the first years of the 21st century, Claudio Parmiggiani was invited by the University of Iceland to design a lighthouse in an inland area near Reykjavik. The result was a striking and symbolic structure that stands like a beacon amid the island's desolate and primordial landscape. The monument is an imposing iron monolith, a true and proper sculptural architecture with a telescopic shape and a circular base. The structure of the lighthouse gradually tapers upwards, and culminates in a light that is perpetually lit: a silent signal that becomes a timeless symbol of guidance and presence.

Claudio Parmiggiani

Faro d'Islanda
The Lighthouse of Iceland

Giuseppe Cosentino

L'antico mito con cui Plinio il Vecchio ci tramanda la nascita della pittura nell'arte occidentale è un racconto simbolico, incentrato su due elementi fondamentali: la luce e l'ombra. La protagonista, una giovane di Corinto, figlia del vasaio Butade di Sicione, con un gesto di amore verso l'innamorato in procinto di partire «tratteggiò con una linea l'ombra del suo volto proiettata sul muro dal lume di una lanterna; su quelle linee il padre impresse l'argilla riproducendone il volto»¹. Da questa sintetica e poetica immagine possiamo cogliere l'origine della pittura, arte che nasce dall'assenza, da un gesto istintivo, segno lasciato dall'ombra. Una potenza dell'impronta come traccia creativa, che ancora oggi è capace di inventare un futuro nella storia dell'arte, attraverso un'operazione di tipo archeologico che produce nella nostra coscienza un movimento di scavo da cui emergono immagini dialettiche, originarie, oniriche. Forse è solo mantenendo nella memoria il racconto trasmessoci da Plinio, dell'arte come lotta perenne tra luce e ombra, e la viva eredità che questa ancora oggi riesce a produrre, che possiamo avvicinarci al senso più profondo delle opere di un artista come Claudio Parmiggiani. Lui stesso, rievocando le origini del proprio fare arte, scrive: «Ho iniziato e continuato per diversi anni a disegnare e dipingere alla luce di una lampada a petrolio, e forse per questo gran parte delle immagini della mia memoria hanno identificato nella notte la loro provenienza»².

Le opere di Parmiggiani prendono forma da reminiscenze di passato, da frammenti di memoria che riemergono dall'ombra. Ne è uno degli esempi più interessanti, per la sua particolare

The ancient myth with which Pliny the Elder tells us the story of the origin of painting in Western art is a symbolic tale centred on two fundamental elements: light and shadow. According to this account, a young woman from Corinth, daughter of the potter Butades of Sicyon, with a gesture of affection towards her lover as he was about to go abroad, "drew in outline on the wall the shadow of his face thrown by a lamp. Her father pressed clay on this and made a relief"¹. The origin of painting can be grasped from this concise and poetic image. An art form that arises from an absence, from an instinctive gesture, from a mark left by a shadow. The power of the imprint as creative trace, which even today is capable of inventing a future for the history of art through an operation of an archaeological nature that produces a process of excavation in our consciousness, from which, in turn, dialectical, primordial and dreamlike images emerge. Perhaps it is only by keeping Pliny's tale alive in our memory, an account of the eternal struggle between light and shadow, and its vivid legacy today, that we can approach the deepest meaning of the works of an artist such as Claudio Parmiggiani. The artist himself, recalling the origins of his artistic practice, wrote: "I began, and then continued for several years, to draw and paint by the light of a kerosene lamp, and maybe it is for this reason that so many of the images in my mind appear to find their origin in the night"². Parmiggiani's works take on the form of reminiscences from the past, of fragments of memory that resurface from the shadows. One of the most interesting examples of this, due to its unique symbolic intensity, is the striking lighthouse that he designed in the early 2000s, upon an invitation from the University of Iceland,



intensità simbolica, quello che nei primi anni Duemila, su invito dell'Università d'Islanda, Parmiggiani concepisce e realizza nei pressi di Reykjavik. Un icastico faro collocato nell'entroterra islandese, un'immagine evocativa, che si erge come una guida immersa nel paesaggio desolato e primordiale dell'isola. L'opera è un imponente monolite in ferro, una vera e propria architettura scultorea dalla forma telescopica a pianta circolare. La struttura si rastrema progressivamente verso l'alto, culminando con una luce perennemente accesa: un segnale silenzioso che assume il valore di un simbolo atemporale di orientamento e presenza. Ferro e luce: due parole che sintetizzano con forza il nucleo poetico e concettuale dell'opera. In una tavola che raccoglie schizzi di progetto e annotazioni, in un angolo Parmiggiani scrive alcune frasi che fungono da viatico e guida nell'elaborazione e comprensione del progetto: «La verità nei materiali. La luce è luce – il ferro è ferro – il sangue è sangue, il pieno è pieno, il vuoto è vuoto, il finto è falso». Collocare il faro nell'entroterra, lontano da tutto, per Parmiggiani rappresenta una scelta precisa: la luce del faro, che per antonomasia ha lo scopo di rendersi visibile, nella sua opera invece si trasforma in qualcosa da cercare. Non è più una luce che guida, ma una luce che richiede un percorso di scoperta e il visitatore è pertanto chiamato a compiere un viaggio non più per mare, ma per terra, nel silenzio desertico dell'Islanda. È una ricerca che forse ha come fine ultimo quello di far sentire l'uomo meno solo, in un paesaggio inospitale modellato dal vento e scolpito dalle tempeste di neve. La luce del faro non si manifesta con impulsi o intermittenze, come accade nei fari costieri ma è una luce fissa, celata nella notte buia, nel cuore del paesaggio deserto. La presenza del faro in questo paesaggio diventa così uno strumento di misura: offre un punto di riferimento, definisce un sistema, un orientamento possibile nel paesaggio islandese.

Il faro, per la sua struttura e per la sua posizione, invita a un confronto tipologico con la stereotomia di un campanile. La scultura sembra evocare quei sistemi architettonici che punteggiavano la pianura padana, dove le torri campanarie fungevano da elementi di riferimento per segnalare la presenza di una città e, al tempo stesso, da strumenti di misura delle distanze nel territorio. Questo suggerisce un principio di trasposizione non soltanto formale, ma quasi autobiografico. In tal senso, si può cogliere nell'opera una dimensione personale di Parmiggiani, una traccia biografica che affiora attraverso la memoria. In questo contesto, la memoria, non è semplice evocazione del passato, al contrario, come scrive Parmiggiani, è pensiero costruttivo nel tempo³, non stratificazione di epoche, ma materia viva, attiva, presente. Nell'opera di Parmiggiani si delinea una vera e propria poetica del frammento, il cui senso non deriva dalla nostalgia del tempo perduto, ma dalla sua presenza nell'oggi, dalla sua capacità di farsi oggetto del pensiero attuale.

Così come il campanile anche per il Faro d'Islanda, è possibile rileggerlo come un dispositivo che segnala una presenza da lontano – la presenza dell'uomo, dell'*homo faber*, costruttore nel e del paesaggio. L'uomo infatti è centrale nella concezione dell'opera: in uno schizzo, Parmiggiani accosta ripetutamente le misure del faro (composto da quattro cilindri alti tre metri, con diametri variabili da 180 a 125 cm) alla sagoma di una figura umana. In particolare, questo confronto di misure, riportate nel disegno, è più evidente sulla lanterna, le cui dimensioni (1,65 m di altezza e 90 cm di diametro) si avvicinano a quelle del corpo umano. L'attitudine al disegno, allo schizzo preparatorio, per Parmiggiani non è soltanto un atto creativo,

to be built in an inland area not far from Reykjavik. A beacon amid the island's desolate and primordial landscape, the lighthouse is an imposing iron monolith, a true and proper sculptural architecture with a telescopic shape and a circular base. The structure of the lighthouse gradually tapers upwards, and culminates in a light that is perpetually lit: a silent signal that becomes a timeless symbol of guidance and presence. Iron and light: two words that effectively summarise the poetic and conceptual core of the project. In a panel containing project sketches and notes, Parmiggiani wrote a few sentences in one corner that can serve as a guide for developing and understanding the project: "Truth in materials. Light is light – iron is iron – blood is blood, full is full, empty is empty, fake is false".

For Parmiggiani, placing the lighthouse inland, far from everything, was a conscious choice: the light of the lighthouse, which by definition has the purpose of making itself visible, in his work becomes instead something to seek out. No longer a light that guides, but rather a light that requires a process of discovery, and thus the visitor is required to embark on a journey not by sea, but by land, into the desert-like silence of Iceland. It is a quest that perhaps has as its ultimate goal that of making man feel less alone in an otherwise unforgiving landscape, shaped by wind and sculpted by snowstorms. The light of the lighthouse is not pulsing or otherwise intermittent, as in lighthouses along the coast, but is rather a fixed light, hidden in the dark of night, in the heart of the desert landscape. The presence of the lighthouse in this landscape thus becomes a sort of measuring device: it offers a point of reference, determines a system, a possible orientation in the Icelandic landscape.

Due to its structure and its position, the lighthouse suggests a typological comparison with the geometry of a belfry. The sculpture seems to evoke those architectural systems that dotted the valley of the Po, where bell towers served as reference points for signaling the presence of a city, while also as devices for measuring distances within the territory. This suggest as well a principle of transposition, not only formal but almost autobiographical. In this sense, a personal dimension to can be perceived in the work, a biographical trace relating to the artist that surfaces through memory. In this context, memory is not simply an evocation of the past, but quite the contrary, as Parmiggiani himself wrote in this respect, it is constructive thought through time³, not a stratification of eras, but living, acting and present matter. Parmiggiani's work delineates a true and proper poetics of the fragment, whose sense does not derive from a yearning for time lost, but from its actual presence today, from its ability to become the object of current thought.

As with the belfry, it is possible to reinterpret the Lighthouse of Iceland as a device that signals a presence from faraway – the presence of man, of *homo faber*, the builder in and of the landscape. Man is, in fact, central to the whole concept of the work: in a sketch, Parmiggiani repeatedly placed the measures of the lighthouse (made of four three-metre high cylinders with diameters varying between 1.80 and 1.25 m) side by side with the outline of a human figure. This comparison of measurements, shown in the drawing, is particularly evident in the lantern, whose dimensions (1.65 m in height and 90 cm in diameter) approximate those of the human body. For Parmiggiani, drawing and preparatory sketches are not just creative acts, but genuine tools of knowledge. As he himself observes, they are a way of "understanding something important: what measurement is"⁴.

Whereas the belfry recalls an acoustic architecture, the lighthouse instead – through light – is related to an architecture of silence. In this sense the Lighthouse of Iceland becomes even

ma anche uno strumento di conoscenza, un modo, come annota lui stesso, per «comprendere una cosa importante: cosa sia la misura»⁴.

Se il campanile richiama un'architettura sonora, il faro invece – attraverso la luce – aderisce a un'architettura del silenzio. In questo senso il faro d'Islanda si fa ancora più interessante: la sua ascesa per gradoni rimanda simbolicamente alla più archetipica delle costruzioni verticali, la Torre di Babele. Ma se la Torre di Babele era il luogo del conflitto delle lingue, che ne impedisce l'edificazione, Parmiggiani sembra operare un gesto opposto. Elimina il suono, pur evocandolo, per sostituirlo con la luce. Al frastuono delle lingue oppone il silenzio, dando vita a una silente Torre di Babele. In un paesaggio desolato, quasi lunare, dove il silenzio diventa carattere identitario del luogo, l'opera di Parmiggiani nasce in symbiosi con l'ambiente. Occupare un luogo, segnarne la presenza attraverso il silenzio e la luce: ecco l'intento. In questa prospettiva, quella di Parmiggiani può essere letta non solo come un'opera d'arte, ma come un'opera di architettura. Il faro di Islanda, con la sua luce fisica, illumina il paesaggio e allo stesso tempo ne rivela la natura, lo significa, diventa traduttore dell'aura e del genio che appartengono a quel luogo. Con un parlare per simboli, stando dentro il corpo del paesaggio, il faro diventa costruttore silente e si fa architettura, perché trasforma il luogo fisico che abita, instaurando una relazione, che non può più essere scissa, tra l'oggetto – la nuova presenza⁵ – e la geografia islandese. L'immagine che ne viene fuori è quella di un elemento isolato, un'apparizione, che certamente proviene dall'inconscio e dal sogno e ci trasporta in un lungo silenzio. Parmiggiani stesso afferma che davanti un'opera d'arte «si può stare solo in silenzio come quando si assiste a un incendio»⁶.

Il Faro d'Islanda vive di una doppia natura, una fortemente fisica, il corpo stereometrico, possente, costruito in ferro e totalmente avvolto dall'ombra, e una seconda dettata dalla lanterna incorporea e luminosa che nell'emergere dall'ombra rivela una dimensione tragica dell'opera, una tensione all'evidenziazione che rifiuta l'esibizione. «Una torre di ferro e luce», scrive Parmiggiani, capace di dare vita a una precisa idea in Islanda composta da «una materia profondamente fisica unita a un'altra profondamente metafisica; metallo che nasce dal fuoco che genera la luce. Non un oggetto ma un'immagine»⁷. Il faro con la sua luce sempre accesa diventa un chiaro esempio di resistenza, come l'ultimo abitante superstite in quel paesaggio, è una fulgida immagine collocata in un luogo ostile che nei mesi invernali ha solo quattro ore di luce al giorno. Da questa condizione di difficoltà e desolazione nasce una tensione poetica, che si fa motore dell'opera d'arte. È ciò che Georges Didi-Huberman definisce «una messa in movimento del luogo»⁸: l'arte come forza che attiva, che fa parlare lo spazio, che lo trasforma in racconto.

Il faro che nasce dalla terra si eleva come la colonna di un geyser, una nuova sorgente non più di acqua, ma di un magma ferroso che dalla cima illumina il desolato paesaggio circostante. È una poetica dell'impalpabile, capace di mostrarcici l'epifania dell'opera attraverso le semplici radiazioni luminose. La luce imprime, per pochi attimi, nella fitta nebbia della terra d'Islanda, un'impronta, una sagoma in continuo cambiamento che genera a sua volta una caduta immagine dall'infinita morfogenesi. In questo senso il potere creatore della luce, così come osserva Recalcati, al pari e insieme a quello dell'ombra, sono per Parmiggiani «come 'materiali estremi' che consentono di 'scolpire il tempo, di lavorare con il tempo come una materia」⁹. Il Faro concepito da Claudio Parmiggiani non si configura solo

more interesting: its stepped ascending structure symbolically recalls the most archetypal of all vertical constructions, the Babel Tower. However, while the Tower of Babel was a place that represented the conflict of the tongues, which ultimately impeded its construction, Parmiggiani's project seems to operate following an opposite gesture. It eliminates sound, while evoking it, and substitutes it with light. He replaces the din of languages with silence, thus producing a silent Babel Tower. In a desolate, almost lunar landscape, where silence is one of the identifying features of the place, Parmiggiani's work arises in symbiosis with the environment. To occupy a place, to signal its presence through silence and light: this is his goal. From this perspective, Parmiggiani's monument can be understood not only as a work of art, but also as a work of architecture. The Lighthouse of Iceland, with its material light, illuminates the landscape while also revealing its nature. It signifies it, it becomes a means for translating the aura and the *genius* that belong to that place. Through a symbolic language and immersed in the body of the landscape itself, the lighthouse transforms into a silent builder and becomes architecture, as it modifies the physical place it occupies, establishing an indissoluble link between the object – the new presence⁵ – and the geography of Iceland. The resulting image is that of an isolated element, an apparition, which certainly derives from the unconscious and from dreams, and ultimately leads us into a long silence. Parmiggiani himself affirms that before a work of art, "one can only stand in silence, as when witnessing a fire"⁶. The Icelandic Lighthouse possesses a dual nature: on the one hand, a strongly physical presence, an imposing geometrical body, made of iron and immersed in shadow; on the other, an ethereal and luminous lantern that, emerging from the darkness, reveals the tragic dimension of the work – an evocative tension that refuses any form of exhibitionism. "A tower of iron and light", wrote Parmiggiani, which breathes life into a specific idea in Iceland, made of a "deeply physical matter combined with another that is profoundly metaphysical: a metal which originates in the fire that gives light. Not an object, but an image"⁷. The lighthouse with its eternal light becomes a clear example of resistance, a luminous image standing in a hostile location, a place that only has four hours of daylight during the winter months. From this condition of difficulty and desolation a poetic tension arises, which in turn becomes the driving force behind the work of art. It is what Georges Didi-Huberman called a "setting in motion of the place"⁸: art as a force that activates space, that makes it speak, transforming it into a narrative.

The lighthouse rises from the earth like a geyser's column – not a spring of water, but of ferrous magma – casting light across the surrounding landscape from its summit. It is a poetics of the intangible, capable of revealing the epiphany of the work through a simple luminous radiance. For a few moments, light cuts through Iceland's thick fog, leaving an ephemeral trace: a constantly changing silhouette that generates a fragile, transitory image with an endless morphogenesis. In this sense, the generative power of light – as Recalcati observes – together with that of shadow, represent for Parmiggiani "extreme materials" capable of 'sculpting time, working with time as if it were a material'⁹.

The Lighthouse designed by Claudio Parmiggiani is not only a symbolic representation of light resisting shadow, but, from a complementary perspective, it also becomes a testimony to the presence of shadow as the original womb from which light itself comes to life. It is precisely in this dialectical process of reciprocal regeneration, in which light is not opposed to shadow but emerges from it, that the character of the work is determined: an idea laden with evocative force that crystallises into form and



come una rappresentazione simbolica della luce che resiste all'ombra ma, in una prospettiva complementare, è testimone della presenza dell'ombra come grembo materno da cui ha origine la luce. È proprio in questo processo dialettico di reciproca rigenerazione, in cui la luce non si contrappone all'ombra ma emerge da essa, che si definisce il carattere dell'opera: un'idea densa di potere evocativo che si concretizza in forma e si traduce in costruzione. In questa centralità dell'idea, intesa come essenza profonda dell'opera, e nella sua espressione eminentemente «mentale e immateriale»¹⁰ – che precede e trascende ogni esigenza tecnico-costruttiva – si rivela una profonda affinità tra Parmiggiani e il pensiero di Étienne-Louis Boullée, così come reinterpretato da Aldo Rossi. Quest'ultimo, riflettendo sul concetto di carattere nell'opera dell'architetto francese, osservava: «Boullée, come vedremo, pone la questione del carattere del tema come questione decisiva; pone cioè una scelta che sta prima del progetto architettonico»¹¹. In questo senso, l'opera di Parmiggiani si inserisce nella tradizione teorica dell'architettura illuminista, in cui la dimensione concettuale precede e modella la configurazione formale, rendendo visibile un pensiero in cui non solo la luce, ma soprattutto l'ombra, diventa materia viva da costruzione. Il corpo feroso del faro, che si dissolve nel paesaggio, sembra delineato dalla fisicità dell'ombra, al punto da far apparire sospesa nell'aria la lanterna luminosa. Si tratta dunque di una scultura-architettura d'ombra, che nasce dal paesaggio e dalla natura stessa, e che avvicina ulteriormente il lavoro di Parmiggiani a quella particolare disposizione di spirito che guidò Boullée quando, affascinato dagli effetti delle ombre proiettate dagli alberi alla luce della luna, ne esaltava il potere costruttivo, e annota: «La natura si offriva in gramaglie ai miei sguardi. Scosso dai sentimenti che provai ho cercato, da quel momento, di applicarli all'architettura. Io volevo un insieme composto dall'effetto delle ombre. Per raggiungere questo io mi figurai che la luce (come avevo osservato in natura) mi restituisse tutto ciò che la mia immagine produceva. Così ho proceduto, quando mi sono applicato alla creazione di una nuova architettura [...] L'architettura delle ombre»¹².

becomes construction.

In this central role of the idea, understood as the deepest essence of the work and in its expression, which is above all "mental and immaterial"¹⁰ – preceding and transcending any technical-constructive necessity – a profound affinity between Parmiggiani and the thinking of Étienne-Louis Boullée, as reinterpreted by Aldo Rossi, is revealed. The latter, in reflecting about the concept of character in the work of the French architect, observed: "Boullée, as we shall see, places the question of the character of the theme as a decisive question; in other words, he imposes a choice that comes before the architectural design"¹¹. In this sense, Parmiggiani's work belongs to the theoretical tradition of Enlightenment architecture, where the concept precedes and shapes the formal configuration, offering a visible expression of a way of thinking in which not only light, but especially shadow, take on an active role and become tangible elements in the construction. The iron body of the lighthouse, which blends into the landscape, seems to be outlined by the physical substance of the shadow, to such an extent that the luminous lantern appears as if suspended in mid-air. It is therefore a sculpture-architecture of shadows which is generated by the landscape and by nature itself. This approaches Parmiggiani's work even further to the particular sensibility that inspired Boullée, who, fascinated by the effects produced by the shadows of trees illuminated by moonlight, celebrated their building power. In this respect, Boullée remarked: "Nature offered itself to my gaze in mourning. I was struck by the sensations I was experiencing and immediately began to wonder how to apply this, especially to architecture. I tried to find a composition made up of the effects of shadows. To achieve this, I imagined the light (as I had observed it in nature) giving back to me all that my imagination could think of. That was how I proceeded when I was seeking to discover this new type of architecture [...] The architecture of shadows"¹².

Translation by Luis Gatt

¹ Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, XXXV, 151.

² C. Parmiggiani, *Stella, Sangue Spirito*, Actes Sud, Arles 2024, p.182.

³ *Ivi*, p. 118. Nel testo *Tempo e non-tempo* Parmiggiani interpreta il trascorrere del tempo non come passato ma come memoria, intesa nel senso di pensiero. «Mettere a contatto forme lontane, nel tempo e nella mente, fare incontrare un tempo con un altro tempo [...] Conosciamo il tempo meno di ogni altra cosa».

⁴ *Ivi*, p. 162.

⁵ *Ivi*, p. 174. Parmiggiani chiama presenze gli oggetti che animano le sue opere. «Nelle mie opere sono apparsi qua e là nel tempo violini, scale, libri [...] e altre cose che qualcuno ha definito simboli. Io le chiamo presenze; cose che gli occhi osservano e che appartengono alla vita».

⁶ C. Parmiggiani, *Una fede in niente ma totale*, Le Lettere, Firenze 2010, p. 86.

⁷ C. Parmiggiani, *Stella, Sangue Spirito*, cit., p. 270.

⁸ Cfr. In particolare, Didi-Huberman fa riferimento alle opere realizzate da Parmiggiani negli anni '70, intitolate *Delocazione*, un concetto che interpreta come uno spostamento di luogo piuttosto che come una semplice assenza. «Il luogo di deposito della sostanza immaginata – il soggettile (*subjectile*) – viene così spostato con forza: è intorno alla tela che il fumo, versione atmosferica del pigmento, si deposita senza l'uso del pennello». G. Didi-Huberman, *Sculture d'ombra, aria polvere impronte fantasmi*, Electa, Milano 2009, p. 12.

⁹ M. Recalcati, *Il trauma del fuoco. Vita e morte nell'opera di Claudio Parmiggiani*, Marsilio arte, Venezia 2023, p. 115.

¹⁰ C. Parmiggiani, *Stella, Sangue Spirito*, cit., p. 184.

¹¹ Cfr. E.L. Boullée, *Architettura: saggio sull'arte*; introduzione di A. Rossi, Marsilio, Padova 1967, p. 11.

¹² *Ivi*, pp. 123-124. La questione dell'architettura delle ombre, che prende origine da un'attenta e diretta osservazione della natura da parte di Boullée, emerge con chiarezza sia nella prefazione scritta da Rossi che nelle riflessioni dello stesso Boullée. In particolare, quest'ultimo dedica una parte significativa della sua opera all'idea di ombra come elemento costruttivo, trattando questo tema nel capitolo intitolato *Monumenti funerari o cenotafi*.

¹ Pliny the Elder, *Natural History*, XXXV, 151.

² C. Parmiggiani, *Stella, Sangue Spirito*, Actes Sud, Arles 2024, p.182.

³ *Ibid.*, p. 118. In *Tempo e non-tempo* Parmiggiani interpreta il trascorrere del tempo non come passato ma come memoria, intesa nel senso di pensiero. «Mettere a contatto forme lontane, nel tempo e nella mente, fare incontrare un tempo con un altro tempo [...] Conosciamo il tempo meno di ogni altra cosa».

⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁵ *Ibid.*, p. 174. Parmiggiani calls the objects that animate his works 'presences'. "Objects such as violins, staircases, books [...] and other things that some have called symbols appear here and there in my works. I call them presences, things that the eyes observe and which are a part of life".

⁶ C. Parmiggiani, *Una fede in niente ma totale*, Le Lettere, Florence 2010, p. 86.

⁷ C. Parmiggiani, *Stella, Sangue Spirito*, p. 270.

⁸ Cf. Didi-Huberman refers in particular to the works produced by Parmiggiani during the Seventies, entitled *Delocatione*, a concept which he interprets as a shift of place, rather than as a simple absence: "The place where the imagined substance is deposited – the subjectile – is thus radically redefined: it is around the canvas that the smoke, transformed into an atmospheric pigment, settles without any use of the brush". G. Didi-Huberman, *Sculture d'ombra, aria polvere impronte fantasmi*, Electa, Milan 2009, p. 12.

⁹ M. Recalcati, *Il trauma del fuoco. Vita e morte nell'opera di Claudio Parmiggiani*, Marsilio arte, Venice 2023, p. 115.

¹⁰ C. Parmiggiani, *Stella, Sangue Spirito*, Op. cit., p. 184.

¹¹ Cf. E.L. Boullée, *Architettura: saggio sull'arte*; introduction by A. Rossi, Marsilio, Padua 1967, p. 11.

¹² *Ibid.*, pp. 123-124. English translation by Sheila de Vallée, taken from Rosenau, Helen (ed.) *Boullée & Visionary Architecture*, Academy Editions: London, 1976. The question of the architecture of shadows, which derives from Boullée's direct and careful observation of nature, emerges with full clarity both in the preface written by Rossi and in Boullée's own reflections. In particular, the latter devotes a significant part of his work to the idea of shadows as a constructive element. He addresses this topic in the chapter entitled "Funerary Monuments or Cenotaphs".





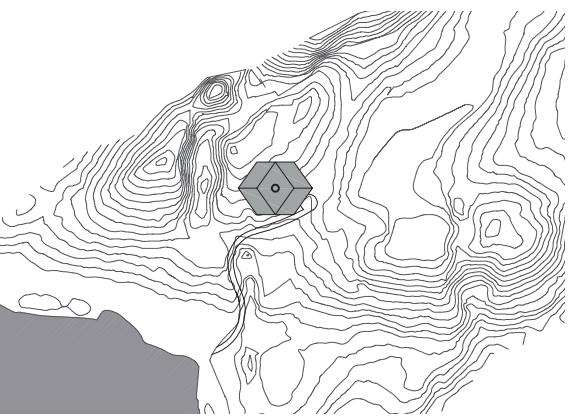


36



37

The design for this chapel on the Austrian peaks offers an important insight into the career of the Swiss architect. With this project, Mario Botta seems to bring to the attention of history a synthesis of his own research, where a deep understanding of the laws of harmony and matter becomes the very substance of the design, in a unique journey towards the emancipation of architecture as a form of art.



Mario Botta

Cappella Granato, Penkenjoch, Austria
Garnet Chapel, Penkenjoch, Austria

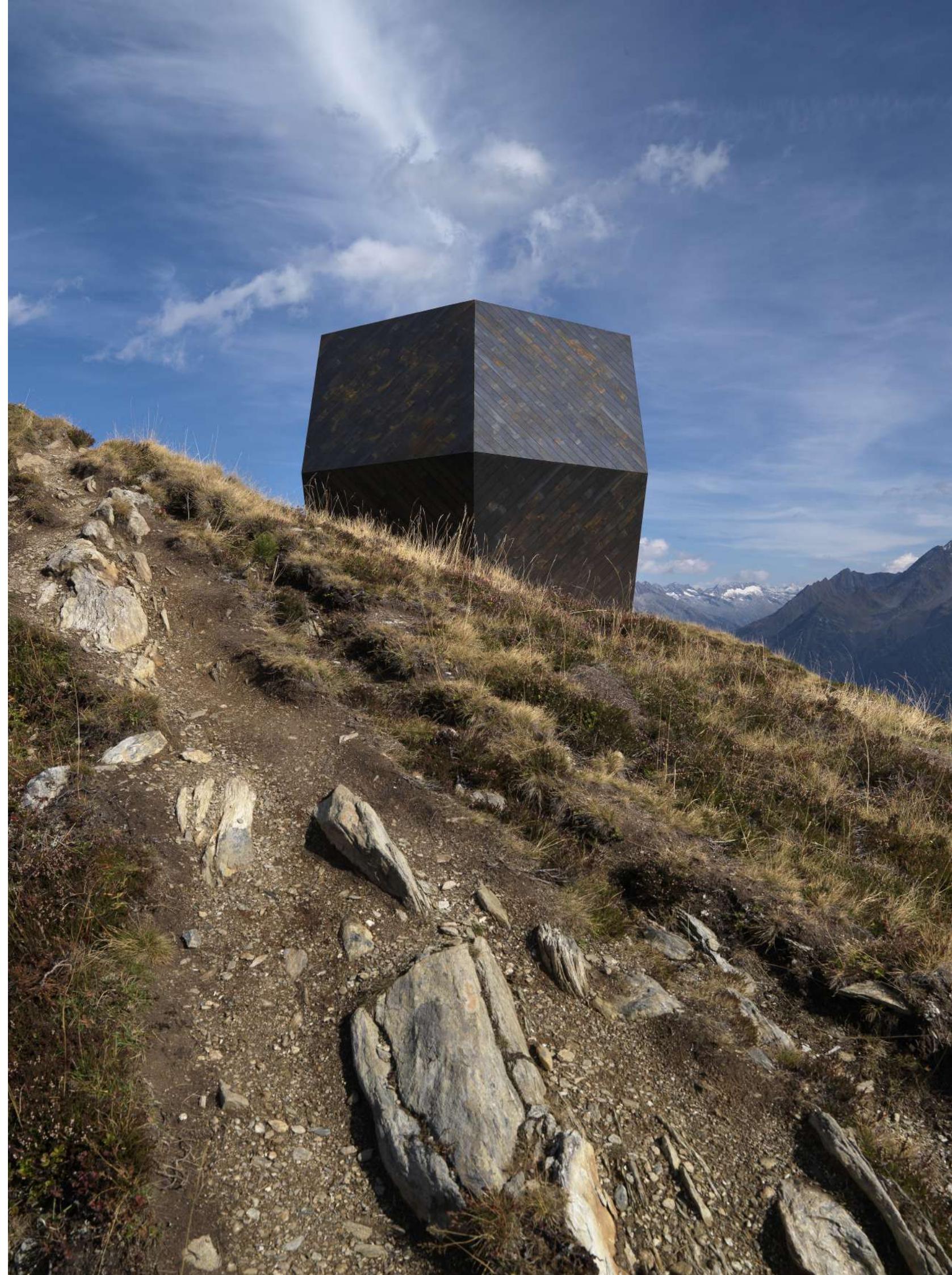
Michelangelo Pivetta

Forme e simboli: il Creato in forma di architettura

Tra il 1518 e i 1523 Fra Giovanni da Verona esegue, assieme alla propria cerchia di apprendisti ed aiutanti, l'impresa della sagrestia di Santa Maria in Organo a Verona¹. Fra Giovanni, reduce dal lavoro delle spalliere della Stanza della Signatura, torna nella sua città per mettere in opera il suo testamento. Il lavoro di intarsio ligneo della sagrestia è successivo di qualche anno al coro della medesima chiesa ma mostra nei contenuti una profonda evoluzione speculativa nel pensiero del frate olivetano. Se nel coro sembra occuparsi più di paesaggi immaginari, narrazioni e previsioni modellistiche solo poi divenute reali, nella sagrestia tutto balza su ad un altro livello e si addentra in territori ideali, misticci, quasi magici, frammenti di un ambiente intellettuale filosofico-esoterico del quale Fra Giovanni era certamente parte. Oltre ad animali simbolici dedicati al dialogo esclusivo con i più smaliziati osservatori, altri oggetti, di varia natura e scopo, spuntano raffigurati in prospettive di una maestria non comune; alcuni poliedri complessi di matrice platonica, aristotelica ed archimedea lasciano lo spettatore sconcertato sia per la complessa precisione esecutiva che per l'apparente incoerenza con il contesto in cui si inseriscono.

Con tutta evidenza vi è una ragione, un appunto che, tra i tanti, Fra Giovanni è intento a comunicare al mondo: il Creato è immagine e sostanza di Dio, *Ex Causa*². Dio è quindi il Creato e di questo Creato gli archetipi, cioè le 'forme sublimi' attraverso le quali esso si manifesta, sono immutabili e delegate a descrivere perfettamente la stessa essenza divina. Solo molto dopo la scienza, indagando l'infinitamente piccolo e l'infinitamente

Forms and symbols: Creation in the form of architecture.
Between 1518 and 1523, Fra Giovanni da Verona, together with his circle of apprentices and assistants, undertook the task of building the sacristy of Santa Maria in Organo in Verona¹. Fra Giovanni, upon completion of his work on the wainscoting of the Stanza della Segnatura, returned to his city to fulfil his artistic testament. The wood inlay work in the sacristy, which was carried out a few years after the choir of the same church, reveals a profound speculative evolution in the thinking of the Olivetan monk. Whereas in his work on the choir he seems to focus on imaginary landscapes, narratives and visionary models that would only later become real, in the sacristy everything rises to another level and enters the realm of the ideal, the mystical, even the magical. Fragments of a philosophical-esoteric intellectual milieu to which Fra Giovanni most certainly belonged. In addition to symbolic animals, designed to be appreciated only by the most expert observers, depictions of other objects of different nature and function emerge, represented with extraordinary mastery of perspective. Among these, some complex polyhedrons of Platonic, Aristotelian and Archimedean origin, which leave the viewer bewildered, both due to their precision of execution and to their apparent inconsistency with the context in which they are found. In all evidence there is a reason, a message among many, that Fra Giovanni wished to communicate to the world: Creation is both the image and the substance of God, *Ex Causa*, the First Cause². God is therefore Creation, and the archetypes of this Creation, in other words, the "sublime forms" through which it manifests itself, are immutable and assigned to perfectly describe the divine





Committente: Josef Brindlinger, Christa e Georg Kroell-Brindlinger
Partner: arch. Bernhard Stoehr, Besto zt gmbh
Cronologia: 2011-2013
Fotografie: Enrico Cano

grande, ha saputo dare ragione di queste antiche intuizioni. La matematica, e tutto ciò che essa contiene, somma cioè di geometria, aritmetica, prospettiva, architettura e musica è, come già aveva proposto Luca Pacioli nel suo *De Divina Proportione*, non a caso illustrato da Leonardo da Vinci, un tutt'uno a eccelsa rappresentazione dell'Eterno. Se vi può essere quindi un principio nell'architettura, per lo meno in quella che aspira davvero all'arte, questo risiede nel suo continuo riferirsi attraverso un percorso a ritroso verso gli archetipi, nella direzione di quei modelli e di quei tipi che non sono da intendere solo come utili soggetti a cui attingere manualisticamente ma, ben più in profondo, adatti allo scrutare l'essenza ideale della figura autentica, primordiale, fino a poterne costituire solenne e proficua relazione. Mario Botta nelle sue opere documenta da sempre la maestria dello 'scalpellino', sia che proceda per escavazione della materia, cioè per togliere, che per assemblaggio di elementi, cioè per accostamento, incastro o sovrapposizione di parti. La capacità del suo lavorare con la massa, i materiali, e con quelle regole non scritte che dispongono la composizione è parte del suo sedimentato abecedario e rende possibile la soluzione raggiunta con la disinvoltura propria dell'artista-artigiano, di quel «muratore che ha studiato il latino»³ di losiana memoria che solo nella realizzazione, in fin dei conti, trova ultimo compimento di qualsiasi ipotesi. Nel caso della Cappella Granato il Maestro svizzero svolge una operazione dichiaratoria e articolata: come Fra Giovanni, assembla geometrie solide assolute quali prodotto di una lunga ricerca nel campo della forma e dei suoi simboli per procedere poi per sottrazione, ricavando all'interno di esse il necessario spazio destinato alla non scontata funzione prevista. Funzione, sia chiaro, del tutto principale nel suo prendere corpo come scopo, ma del tutto secondaria se posta quale riferimento al destino stesso dell'architettura, quella cioè dell'edificio come manufatto che sopravvive alla sua storia o alle storie in generale, superando l'immobile figurazione iniziale fino a disporre un campo inesauribile di possibilità nel quale, all'occorrenza, divenire altro. In ciò, forse, è la stessa questione del francescanesimo che si insinua nel congegno architettonico. Il riparo, quanto questa Cappella può essere un 'bivacco', è di per sé il luogo del Santo e dei suoi seguaci per antonomasia fin dall'inizio nell'antica palude che oggi è Santa Maria degli Angeli e in quella Porziuncola che tanto è, secondo un principio di successione e sovrapposizione dei due lemmi, 'chiesa' perché *locus del logos*. Un edificio del tutto autonomo fino a riconoscere nella propria particolare forma asincrona, romanica fuori e gotica dentro, un contesto semantico che dal meticcio porta all'assoluto, dall'utensile all'archetipo, a ritroso appunto. A ciò meriterebbe affiancare una considerazione relativa alla simbiosi tra edificio e corpo, cioè tra congegno umano quale astrazione sintetica di Natura e condizione biologica del Santo di Assisi dove il primo, nel suo dipanarsi tra tecnica e prassi edificatoria, pur non allontanandosi troppo dalla posizione convenzionale della grotta, torna a confrontarsi con il corpo del martire tanto quanto nell'antichità il *martyrium* si identificava con il corpo, o l'immagine di esso, dell'individuo in esso contenuto. Esattamente come prova a raccontarci Bonaventura Berlinghieri nella pala di Pescia, Francesco, come Cristo prima di lui, è anch'egli parte del corpo degli edifici da lui restaurati dove la fatica e le piaghe restano nei muri: la Porziuncola è Francesco e viceversa; il francescanesimo è Francesco e quindi esso è la Porziuncola e tutto ciò che da esso deriva. Forse dunque anche la relazione tra Sant'Engelbert Kolland, martirizzato a Damasco nell'Ottocento, e la Cappella a lui intitolata nella Zillertal, nel tempo potrà trascendere la materialità dell'edificio-santo

essence itself. Only much later was Science, by inquiring into the infinitely small and the infinitely large, capable of explaining these ancient insights. Mathematics, and everything it encompasses – as the sum, that is, of geometry, arithmetic, perspective, architecture and music, as Luca Pacioli had already proposed in his *De Divina Proportione*, a text illustrated, perhaps unsurprisingly, by Leonardo da Vinci – is a unified whole elevated to a sublime representation of the Eternal. If there is a guiding principle in architecture, at least in the architecture which truly aspires to become art, it must lie in its constant return to archetypes through a reverse path which looks to the past. These models and types are not merely references to be imitated, but rather instruments useful for exploring the ideal essence of the authentic, primordial form, until a solemn and fertile relationship with it has been established. Mario Botta consistently demonstrates in his works the mastery of a 'stonemason', whether working by subtraction, in other words by carving into the material, or by the addition of elements, through a process of juxtaposition, interlocking, or layering of parts. His ability to work with mass, with materials and with the unwritten rules that determine the composition, is part of a vocabulary that he has acquired over time. This allows him to approach and resolve design issues with the natural ease of an artist-craftsman, like Loos's "bricklayer who studied Latin"³, for whom the act of building is, ultimately, the only true test of a hypothesis. In the case of the Garnet Chapel, the Swiss master undertakes a complex and declaratory operation: in the same way as Fra Giovanni, he first combines solid and absolute geometries that are the result of extensive research into form and its symbols, and then proceeds by subtraction, carving out from this structure the space necessary for the expected function, which is not obviously apparent. The function of the structure, let it be clear, is absolutely central in terms of its realisation as a goal. Yet it becomes entirely secondary when considered in relation to the broader destiny of architecture, that of the building understood as a structure capable of surviving its own history, or histories in general, and thus transcending its initial immutable form to open up an inexhaustible field of possibilities, from which, if necessary, it can be transformed into something else. Herein lies, perhaps, the question of Franciscan thought as it works its way into the architectural design. Shelters, insofar as this Chapel can be seen as a sort of 'bivouac', have always been the quintessential place of the Saint and his followers, ever since the early days in the ancient marsh that would become Santa Maria degli Angeli, and in that Porziuncola which is a 'church' because, following a principle of overlapping and succession between the two terms, it is the *locus of the logos*. A fully autonomous building, which in its singularly asynchronous shape – Romanesque on the outside and Gothic on the inside – recognises a semantic context capable of leading from the hybrid to the absolute, from the utilitarian to the archetypal, following a reverse path.

It would be worth to accompany this with a reflection on the symbiosis between building and body, in other words between the human mechanism as a synthetic abstraction of Nature and the biological condition of the Saint of Assisi. In this relationship, the architecture, while remaining close to the archetypal form of the cave, once again engages with the body of the martyr, just as in antiquity the *martyrium* was identified with the body – or its image – of the individual contained within. Exactly as Bonaventura Berlinghieri in the Pescia altarpiece, Francis, like Christ before him, becomes the very flesh of the buildings he restored, with both his toils and wounds embedded in the walls: the Porziuncola is Francis, and vice versa; likewise, Franciscanism is Francis and thus it is the Porziuncola, as well as everything that derives from it.

e aderire alla spiritualità del santo-edificio. In sé, la Cappella Granato appare come un avamposto, un manufatto estraneo alla condizione montana e si distanza, come un'opera piranesiana, dal contesto moralizzante che dilaga di questi tempi. Anzi, la Cappella disarticolata il palinsesto canonico del sistema trilitico proponendosi come sovrapposizione temeraria di un parallelepipedo quale basamento-podio e di un dodecaedro rombico come corpo del tempio, in un equilibrio statico pronto a essere disatteso. Il volume superiore non si palesa come aula, preferendo rimanere enigmatica. Non indaga il campo delle rassicuranti certezze, ma piuttosto quello delle effimere promesse pretendendo di essere scoperto, smascherato, fino al raggiungimento di una imperscrutabilità densa più di interrogativi che di risposte, disallineata nei confronti dell'immaginario e soprattutto di quel 'senso comune' che configura da troppo tempo le mistificatorie percezioni di un 'paesaggio' quale immanente fondale umano. La Cappella è, al contrario, un *totem*. Come un'architettura megalitica, si staglia sul profilo delle vette che circondano la fin troppo silenziosa Zillertal, lontana dalla ricerca odierna di mimesi e di mediazione. Anzi, può apparire da certe angolazioni, chissà se volutamente o meno, un abitacolo, una navicella, sorta di LEM⁴ pronta e riprendere il volo per tornare nel mondo dal quale è arrivata.

Il volume dodecaedrico è, come dichiarato dallo stesso Mario Botta⁵, un tributo formale al granato, il silicato che si trova proprio in questi luoghi, ma è senza dubbio solo uno dei margini dell'impaginato del progetto. Il granato era la pietra preziosa dei poveri e le piccole pietre color sangue proclamavano un candido ideale, necessario a trasmettere la memoria nel continuo transito rituale da madri a figlie. Viene così da pensare che la forma disegnata da Mario Botta del granato sia simbolo anche di questo, cioè del ricordo di tutte le entità che attraverso quella pietra hanno fissato, almeno per qualche generazione, la memoria delle proprie esistenze oltre il tempo e la miseria biologica dei corpi.

Le sfaccettature 'minerali' che connotano il volume sembrano rispondere a un sistema di relazioni che si diramano nello spazio e nel tempo raccogliendo le storie che nella Cappella diventano Storia. In questo edificio, Mario Botta forse ha trovato il modo, come Fra Giovanni prima di lui, di realizzare l'*Uroboro della propria arte*.

Perhaps, the relationship between Saint Engelbert Kolland, who was martyred in Damascus in the 19th century, and the chapel dedicated to him in the Zillertal will, over time, transcend the materiality of the building-saint and adhere to the spirituality of the saint-building. In itself, the Garnet Chapel, stands as an outpost, as a structure that is extraneous to the mountainous landscape and which distances itself, like a work by Piranesi, from the moralising atmosphere that is so prevalent these days. In fact, the Chapel deliberately breaks away from the canonical framework of the trilithic system, presenting itself as a bold composition: a parallelepiped serves as the base or podium, upon which rests a rhombic dodecahedron forming the body of the temple. The entire structure stands in a static equilibrium that seems perpetually on the verge of being challenged. The upper volume does not reveal itself as a hall, preferring to remain enigmatic. It does not inquire into the field of reassuring certainties, but rather into that of ephemeral promises, demanding to be uncovered, unmasked, until it reaches an inscrutability that is laden with questions rather than answers. The resulting condition is misaligned with the dominant collective imagination and, above all, with that "common sense" which has for too long shaped mystifying visions of the "landscape" understood as the immanent backdrop to human experience. The Chapel, on the contrary, stands as a new *totem*. Similar to a megalithic architecture, it rises against the peaks that surround the ever silent Zillertal, far from today's quest for camouflage and mediation. In fact, from certain perspectives, whether intentionally or not, the chapel looks like a cockpit, a spacecraft, a sort of LEM⁴ ready to take off again and return to the world from which it arrived.

The dodecahedral volume, as Mario Botta⁵ himself pointed out, is a formal tribute to garnet, the silicate found precisely in that area, yet it is also undoubtedly just one of the components that make up the overall composition of the project. Garnets were the precious gems of the common folk, and the small blood-coloured stones proclaimed a pure ideal, necessary to overcome the oblivion of memory in the continuous ritual transition from mothers to daughters. One could therefore think that the shape of the garnet used by Mario Botta may also be a symbol of something else: the recollection of all those entities which, through that stone, have anchored the memory of their existence beyond time and the biological fragility of bodies, at least for a few generations. The "mineral" facets that mark the volume seem to reflect a system of relationships that branch out in space and time, gathering the stories that become History.

In this building Mario Botta perhaps found the way, like Fra Giovanni before him, to seal the Ouroboros of his own art.

Translation by Luis Gatt

¹ «La più bella sagrestia che fusse in tutta Italia, perché oltre alla bellezza del vaso ben proporzionato e di ragionevole grandezza, e le pitture dette che sono bellissime, vi è anco da basso una spalliera di banchi lavorati di tarsie e d'intaglio con belle prospettive così bene che in que' tempi, e forse anche in questi nostri» in G. Milanesi (a cura di), *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, G.C. Sansoni Editore, Firenze 1881.

² «Il mondo ha degli aspetti che si presentano come effetti rimandanti a Dio come causa» da G. Barzaghi (a cura di), *La Somma Teologica di Tommaso D'Aquino*, in *Compendio*, I, 2-13, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2009, p. 12.

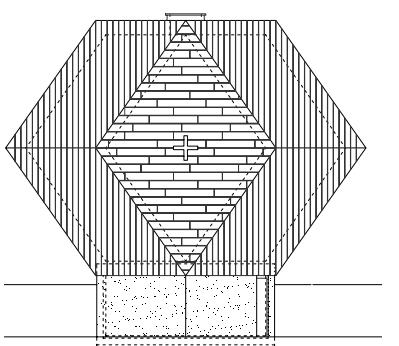
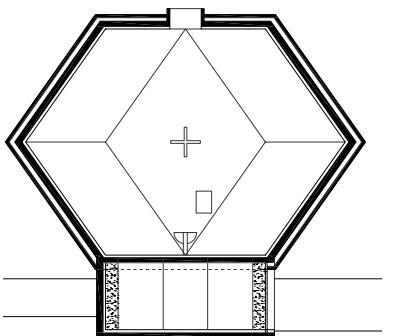
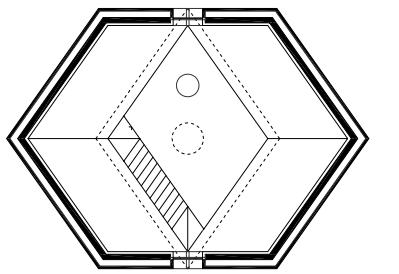
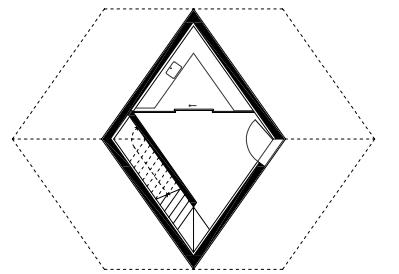
³ A. Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, p. 330.

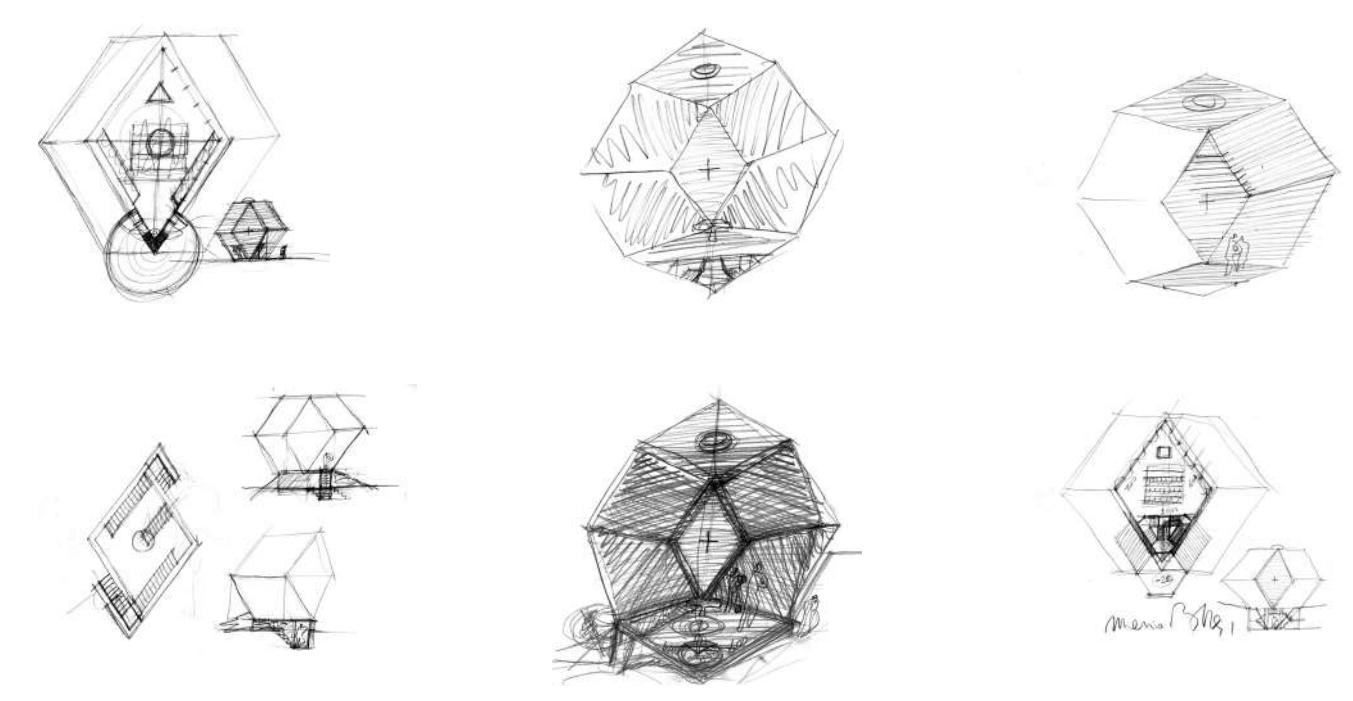
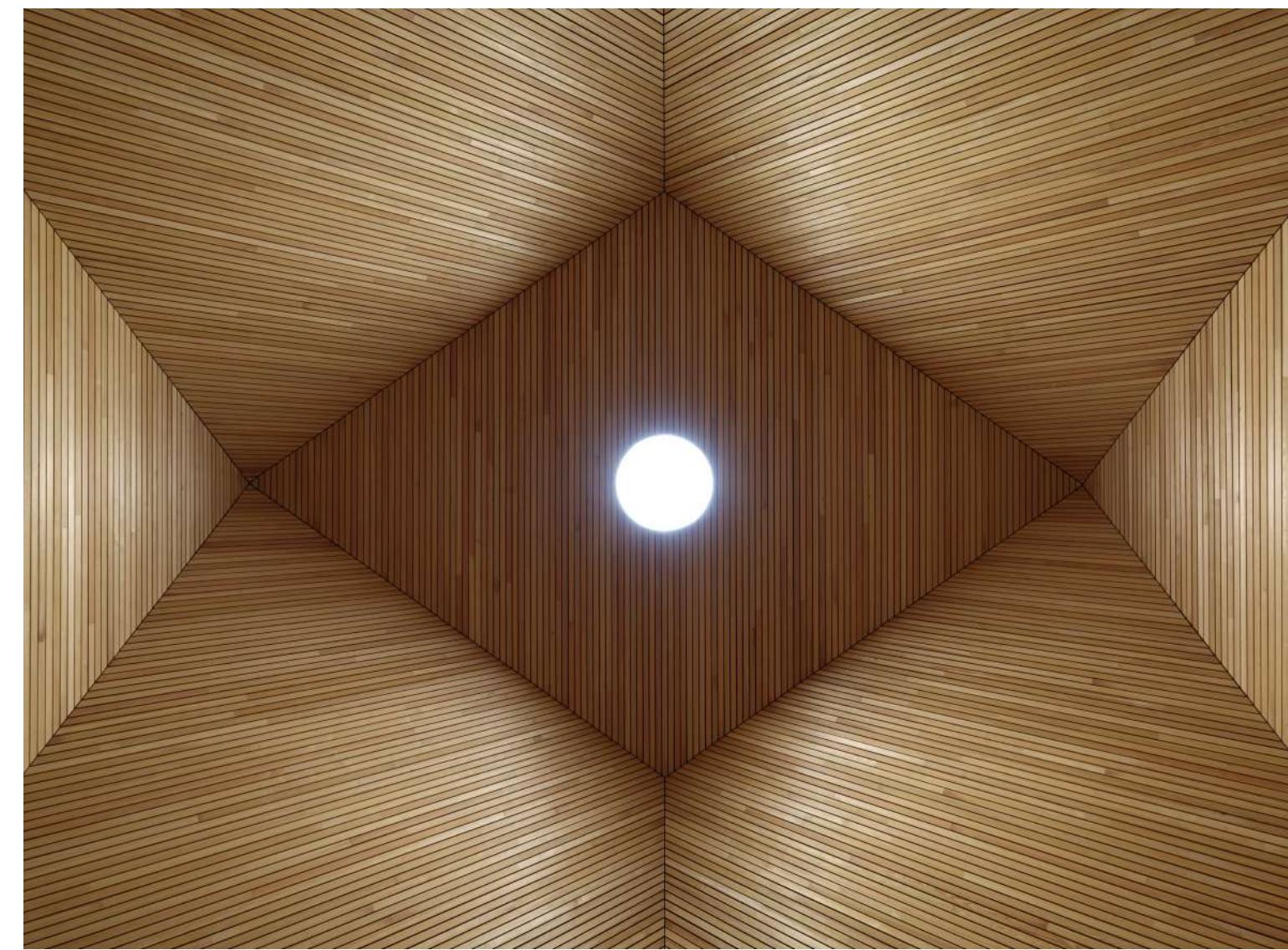
⁴ *The Lunar Excursion Module* delle missioni Apollo della NASA.

⁵ Dall'intervista a Mario Botta di L. Servadio, *Intervista. Botta: la chiesa a forma di cristallo*, in *L'Avvenire*, 25 gennaio 2014.

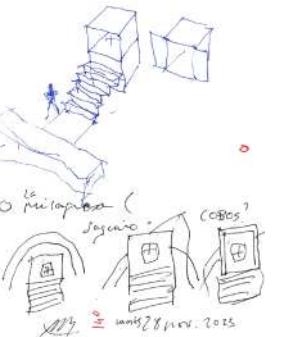


pp. 38-39
Pianta generale, © Mario Botta Architetti
Vista del retro della cappella, foto © Enrico Cano
pp. 40-41
Vista verso valle con il lago in primo piano, foto © Enrico Cano
pp. 44-45
Vista di scorcio verso valle, foto © Enrico Cano
pp. 46-47
Pianta, sezione e prospetto, © Mario Botta Architetti
Vista dell'ingresso, foto © Enrico Cano
pp. 48-49
Lo spazio interno, foto © Enrico Cano
Schizzi di progetto, © Mario Botta Architetti





In the small architecture of an altarpiece, Campo Baeza entrusts the expression of the sacred to the unfolding of light within the austere simplicity of a Cartesian construction, which is all the more eloquent the more essential and silent it is, a manifestation of the deepest conceptual richness enclosed in a few, very precise elements. An examination of the project highlights the intellectual kinship between Campo Baeza's personality and the classics of antiquity, in particular the humanists of the fifteenth century such as Leon Battista Alberti and Piero della Francesca.



Alberto Campo Baeza

Pala d'altare nella Basilica della Vergine miracolosa, Madrid, Spagna
Altarpiece for the Basilica-Parish of Our Lady of Miracles in Madrid, Spain

Caterina Lisini

La Basílica de la Virgen Milagrosa di Madrid è un tempio in sobrio stile neogotico eretto nei primi anni del XX secolo dagli architetti eclettici Juan Bautista Lázaro e Narciso Clavería y de Palacios per l'importante Congregazione della Missione dei padri lazzaristi madrileni, da cui proviene il primitivo appellativo di Iglesia de San Vicente de Paúl. La chiesa, divenuta sede di un ampio movimento devozionale ad opera delle Associazioni della Vergine Miracolosa, ne ha mutuato nel corso del tempo il nome, aggiungendolo a quello originario. Quando nel 2023 viene interpellato Alberto Campo Baeza per la realizzazione di un nuovo *retablo* per l'altare maggiore, l'edificio era già stato sottoposto a molteplici trasformazioni, di cui le più recenti soprattutto di semplificazione dell'apparato decorativo, e si presentava asciutto e scarno, nelle snelle forme costruttive delle tre navate e del caratteristico profondo deambulatorio, ma privo di una percepibile vis espressiva. Mentre è in corso il compimento della lunga elaborazione del progetto, Campo Baeza esprime in maniera inequivocabile la propria intenzione a proposito della forma e della figura della sua architettura:

L'operazione deve essere semplice e logica, molto semplice e molto logica. [...] Come se stessimo creando una poesia, dove l'accuracy delle parole e la loro perfetta collocazione sono fondamentali. Come se stessimo creando musica, la perfetta accordatura del nostro strumento musicale è essenziale per la musica divina che riempirà lo spazio¹.

Il λόγος, il pensiero razionale che informa il progetto è quello

The Basílica de la Virgen Milagrosa in Madrid is a temple in a sober, Neo-Gothic style, built in the early 20th century by the eclectic architects Juan Bautista Lázaro de Diego and Narciso Clavería y de Palacios for the Congregation of the Mission of the Lazarist priests, a Catholic association founded by Vincent de Paul, which is why the original name of the church was Iglesia de San Vicente de Paúl. The church, which became the headquarters of a vast devotional movement run by the Catholic Association of Our Lady of the Miraculous Medal, in time adopted its name, adding it to the existing one.

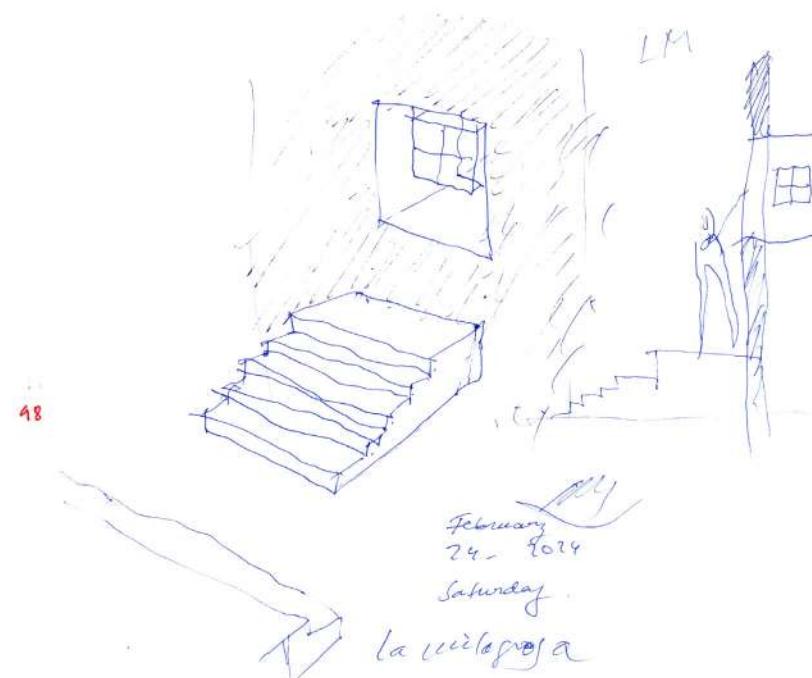
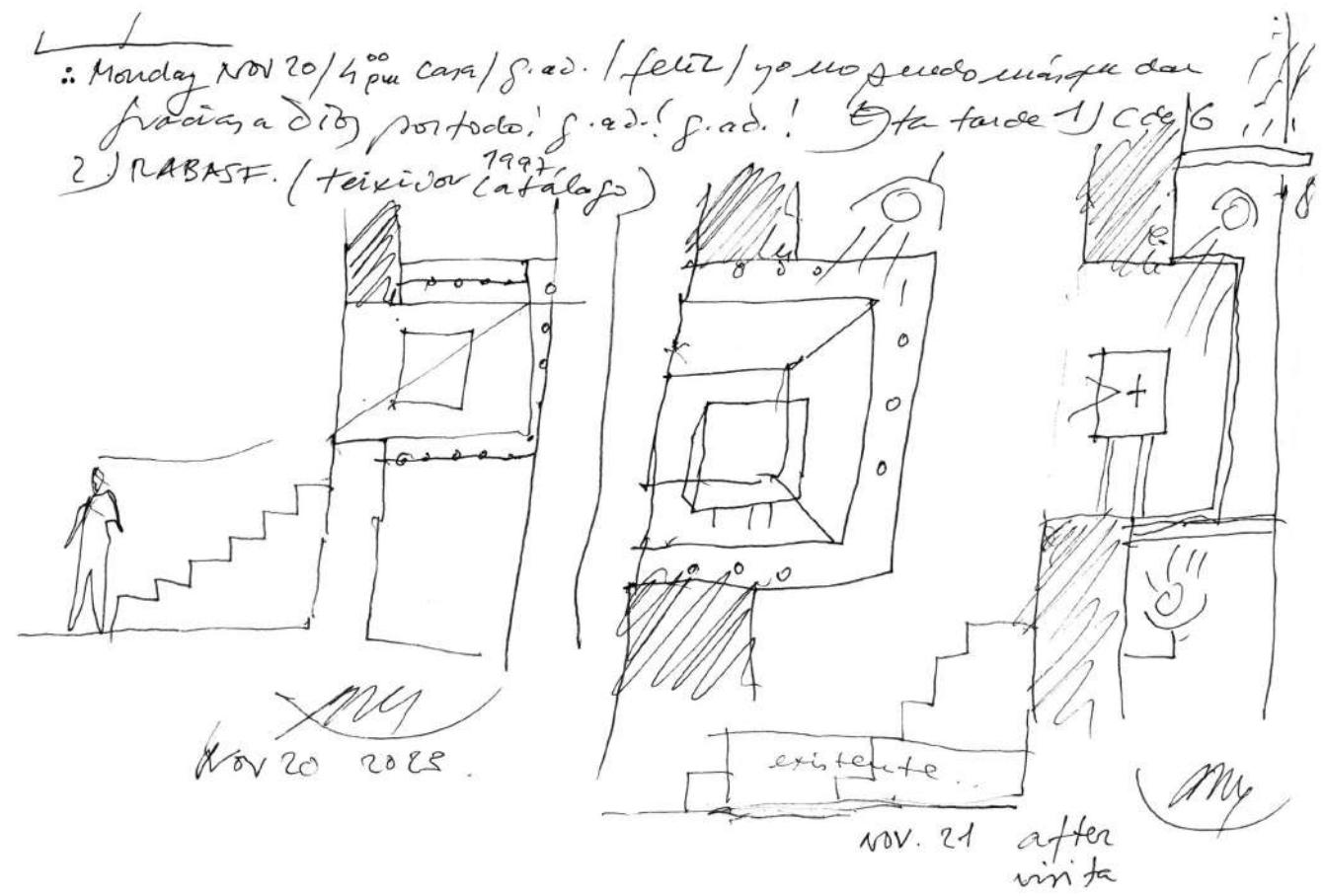
In 2023, when Alberto Campo Baeza was commissioned to design a new altarpiece (in Spanish, *retablo*) for the main altar, the building had already undergone numerous transformations, the most recent of which were mainly aimed at simplifying its decorative elements. The church thus already appeared as austere and bare, with the slender structural forms of the three naves and the deep ambulatory, yet lacking a clear expressive power.

During the long project development phase, Campo Baeza clearly expressed his vision regarding the form and shape of his architecture:

The operation must be simple and logical, very simple and very logical. [...] As if we were composing a poem, in which both the precision of the words and their exact placement is crucial. As if we were playing music, where the perfect tuning of the instrument is essential to produce the heavenly music that will fill the space¹.

The λόγος, that is the rational thought that imbues the project,





di riassumere la complessa figura tradizionale del *retablo* in una forma astratta e ideale che concentri in sé la quintessenza del tabernacolo sacro dell'Eucarestia e che, con la sua forza concettuale e spirituale, vada a costituire il fulcro mistico dell'intero edificio, capace di attrarre immediatamente lo sguardo e il pensiero non appena si varchi la soglia della chiesa. Nel disegnare questa piccola architettura egli traccia, fin dai primi schizzi, la forma perfetta e simbolica di un cubo, saggiata in diverse configurazioni ma sempre collocata in alto, al centro del fondale bianco e lisciato della navata maggiore, a collimare esattamente con la linea dello sguardo dei fedeli verso l'altare, appena al di sopra della sagoma del celebrante. Nonostante le minute dimensioni dell'opera, gli schizzi, a guisa di annotazioni rapide e immediate, documentano il progressivo ‘farsi’ dell’immagine della pala d’altare, dal balenare della prima idea, alla verifica continua delle composizioni plastiche, provate e riprovate anche attraverso la realizzazione di modelli di studio, fino all’affinamento dei rigorosi dettagli della versione definitiva. Campo Baeza sembra procedere in compagnia degli amati classici antichi, e forse, più di questi, in perfetta concordia con gli umanisti e i trattatisti rinascimentali, dove è probabilmente la *compositio*², così come definita da Alberti nel *De Pictura*, a guidare le sue scelte: non soltanto il necessario accordo tra gli elementi di una figurazione, nei termini di disposizione, proporzione, geometria, misura, equilibrio, quanto piuttosto quella particolare armonia di un determinato dispositivo spaziale capace di generare *historia*, vale a dire di possedere una profonda ricchezza di contenuti.

In termini visivi, la costruzione che Campo Baeza apparecchia nella sua rivisitazione del *retablo*, quasi accomunabile ad un’opera pittorica, è verosimilmente leggibile come una composizione albertiana, strettamente connessa alla visione da parte degli astanti in quanto posta ad una precisa distanza dal suolo, dove la particolare e silente forma spaziale di un cubo che contiene iscritta al suo interno la forma dorata e anch’essa cubica del tabernacolo, immersa in una meravigliosa «nuvola di luce»³, costituisce un’espressiva ed esemplare raffigurazione del mistero sacro e inconoscibile della presenza di Dio nell’Eucarestia.

Nel suo famoso saggio su Piero della Francesca Roberto Longhi racchiude in una folgorante immagine l’ingegno e la complessità della pittura del maestro toscano:

Parrebbe che la creazione di Piero, a differenza dell’arte detta d’ispirazione che dall’impulso procede alla revisione freddamente stilistica di esso, tenga per così dire, opposto cammino, e, come abbozzo del quadro, ponga invece proprio un teorema che viene poi dolcemente a rivestirsi e come a intrepidarsi di uno spettacolo. Come Leonardo vedeva le figure nelle macchie dei muri, o meglio, all’opposto di Leonardo, Piero le vedeva dapprima nelle gabbie mute dei teoremi euclidei⁴.

Allo stesso modo, tutta l’opera architettonica di Campo Baeza sembra pervasa da una particolarissima perspicuità spaziale, un’architettura cartesiana, fortemente prospettica, fatta di superfici terse e nette, sottolineate dalla luce, la cui causa ultima può ben essere identificata in quel medesimo «*exercitium geometriae occultum nescientis se mensurare animi*»⁵ che Longhi rintraccia al fondo dell’operazione pittorica di Piero. A sottolineare la specificità della sua architettura, dove la composizione ordina lo spazio con la geometria, la dimensione e la proporzione, Campo Baeza scrive:

consists in distilling the complex traditional element of the *retablo* into an abstract and ideal form that gathers in itself the quintessence of the sacred tabernacle of the Eucharist and which, through its conceptual and spiritual force, is capable of becoming the mystical fulcrum of the entire building. Capable, that is, of immediately attracting the gaze and thought of the visitor the very moment that he traverses the threshold of the church. When designing this small structure, from the very first sketches, Campo Baeza traced the perfect and symbolic shape of a cube. This shape, which he tried out in various configurations, always appears placed high up, at the centre of the smooth white backdrop of the main nave, perfectly aligned with the sightline of the congregation as they look towards the altar, just above the figure of the officiant.

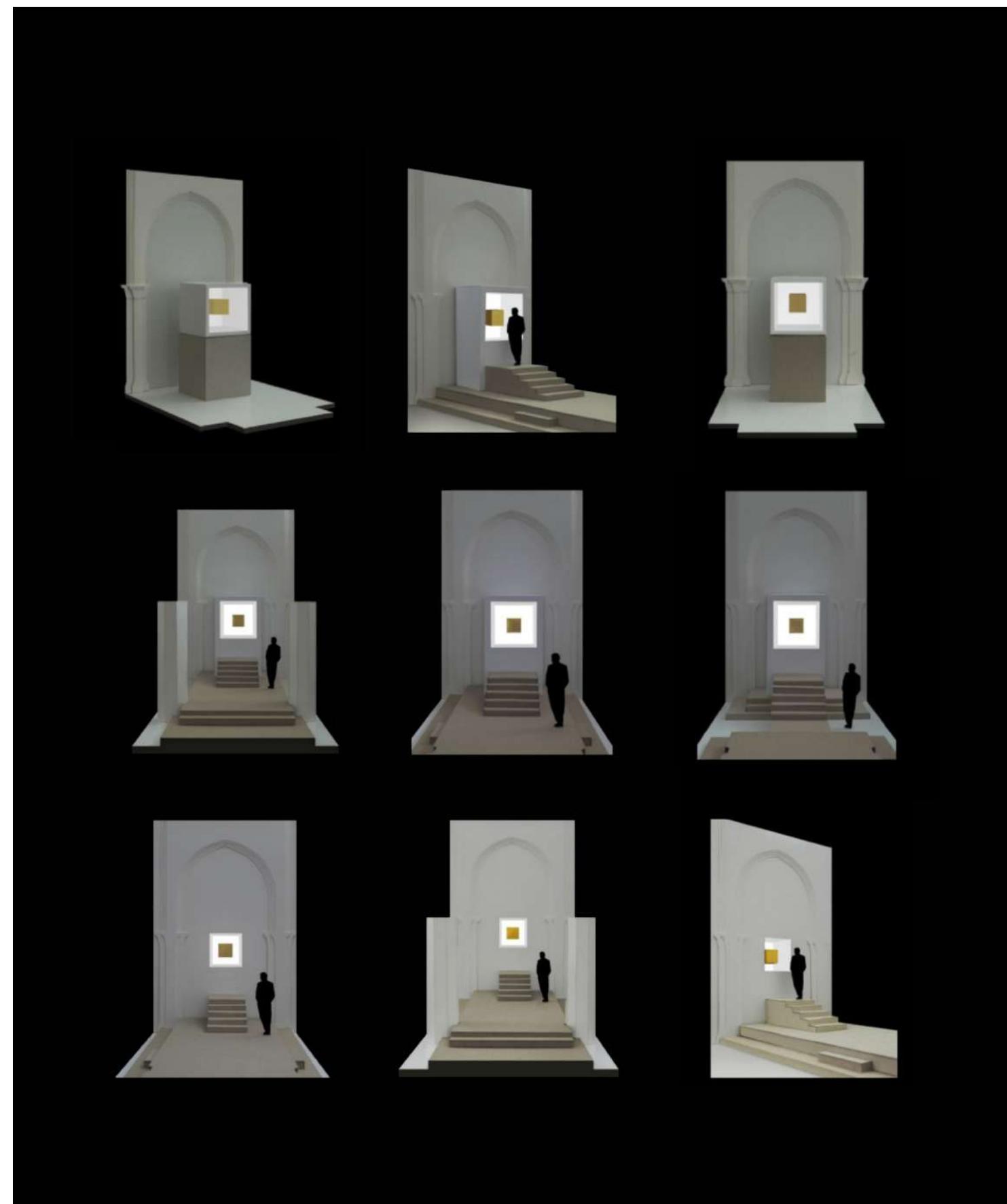
Despite the minute dimensions of the work, the sketches, which served as quick notes, document the gradual formation of the image of the altarpiece, from the initial idea to the final design. The initial idea was constantly verified through compositional tests, study models, and a careful refinement of the details of the final version. Campo Baeza would appear to follow in the footsteps of the ancient classics, and even more so in accord with the humanists and treatise writers of the Renaissance, probably finding guidance for his design choices in Alberti’s *compositio*², as described in *De Pictura*. It is not just a question of harmony between elements in terms of proportion, measurement, geometry and balance, but of that particular spatial harmony capable of generating *historia*, that is, of possessing a vast and rich depth of meaning and content. From a visual point of view, the structure that Campo Baeza proposes in his reinterpretation of the theme of the *retablo*, which is almost comparable to a painting, resembles an Albertian composition, devised in close relation to the gaze of the onlookers and placed at a precise height above the ground. At the centre of this composition, the silent, geometric shape of a cube, inside of which is enshrined the golden tabernacle, also cubic in shape, immersed in a wonderful “cloud of light”³, becomes an expressive and exemplary representation of the sacred and unfathomable mystery of God’s presence in the Eucharist.

In his famous essay on Piero della Francesca, Roberto Longhi captures the genius and complexity of the Tuscan master’s painting in a striking image:

I would seem that Piero’s creation follows a path opposite to that of so-called inspirational art, which starts from an initial impulse and then arrives at a cold and detached stylistic revision. Piero, instead, starts from a theorem, as if it were the initial sketch of the painting, which then gradually takes shape and stirs, transforming itself into a visual spectacle. While Leonardo saw figures in the stains on the walls, Piero, on the contrary, first glimpsed them in the silent structures of Euclidean theorems⁴.

In the same way, the entire architectural production by Campo Baeza seems to be permeated with a distinctive spatial perspicuity – a Cartesian architecture based on perspective and composed of clean, sharp surfaces masterfully defined by light. Its ultimate cause can perhaps be identified with the same “*exercitium geometriae occultum nescientis se mensurare animi*”⁵ that Longhi identifies at the core of Piero’s painting process. To highlight the distinctive nature of his architecture, in which composition structures space through geometry, dimension and proportion, Campo Baeza writes:

I have read in the press that a team of American scientists based at Massachusetts General Hospital have discovered that the brain is made up of parallel and perpendicular neuronal fibres that cross paths



Ho letto sulla stampa che un gruppo di scienziati americani del Massachusetts General Hospital ha scoperto che il cervello è composto da fibre neuronali parallele e perpendicolari che si incrociano ad angolo retto. In altre parole, che il cervello è quadrato. [...] Sono sempre stato accusato di insistere ostinatamente sull'uso dell'angolo retto, sia orizzontale che verticale, mentre altri architetti inclinano, torcono, piegano, curvano e ripiegano, quindi potete immaginare come questa straordinaria nuova scoperta sia stata musica per le mie orecchie. Mentre architetti ovunque sfornano angoli acuti e ottusi, dopo aver letto la notizia ho sorriso in silenzio, nel mio angolo quadrato, rettangolare, fatto di linee dritte⁶.

Tra le diverse soluzioni studiate per la pala d'altare, la versione realizzata è costituita da un cubo di 1,20 m di lato, interamente in vetro bianco traslucido, incassato a filo della muratura che chiude la navata maggiore, in maniera da poter raccogliere e diffondere quanta più luce naturale possibile da un'ampia foratura nascosta praticata sulla copertura dell'abside, integrata, quando necessario, da apparecchiature a LED. Questo dispositivo spaziale, analogo alle complesse realizzazioni dei maestri del barocco, come Bernini e Borromini, tese alla ricerca di un 'lume reflesso' con cui arricchire gli spazi delle scene sacre, permette a Campo Baeza di manipolare la luce a fini espressivi e metaforici, consentendogli di modellare l'immagine del tabernacolo come luogo intensamente inondato di luce, che è insieme trascendente e salvifica, in quanto viva presenza di Dio, il cui appellativo latino è proprio *«lumen de lumine»*, come ci ricorda lo stesso architetto spagnolo. Così se nei tempi antichi, nelle muratorie medievali, era la costruzione stessa delle cattedrali l'opera trascendente, la «scienza dei rapporti invisibili da manifestare con le pietre visibili e le vetrate dipinte»⁷, nel progetto contemporaneo Campo Baeza affida l'espressione del sacro al dispiegamento di luce all'interno della severa semplicità di una costruzione cartesiana, tanto più eloquente quanto più essenziale e silenziosa, espressione della più profonda ricchezza concettuale racchiusa in pochi, precisissimi elementi.

Nel corso del progetto, lo stesso tabernacolo dorato è soggetto a molteplici variazioni: se ne saggia le diverse forme prima di scegliere quella astratta e senza tempo del cubo e, soprattutto, se ne studia la disposizione al centro dell'edicola. Nei primi schizzi il tabernacolo è raffigurato collocato su di un sostegno che ne fissa la posizione centrale, mentre nella versione costruita, con una minima variazione sintattica che risulta però estremamente significativa, tale sostegno risulta invisibile perché si trasforma in un supporto orizzontale che sostiene il tabernacolo dal retro. In tal modo il tabernacolo sembra fluttuare nello spazio e nella luce, quasi memoria dei medievali depositi dei sacri pani, come le colombe eucaristiche, che nelle prime basiliche cristiane, già attorno al X secolo, venivano sospese nel vuoto sopra l'altare maggiore. E contemporaneamente la compostezza ieratica del tabernacolo, libero e levitante nell'aria, accentua la prospettiva proprio sull'elemento sacro che in questo modo diviene principio generatore, visuale e simbolico, dello spazio trascendente dell'abside, quasi come l'uovo sospeso nella Pala di Brera di Piero della Francesca.

A completare l'architettura della pala d'altare, una breve scalinata, semplice e squadrata, priva di alcun ornamento superfluo e simbolo inequivocabile di ascesa verso il divino, permette di raggiungere l'alto tabernacolo.

Una sottile bellezza sembra animare l'intera composizione, una bellezza tutta umana, fatta di precisione e rigore, di cui Campo Baeza parla spesso nei suoi scritti, al tempo stesso

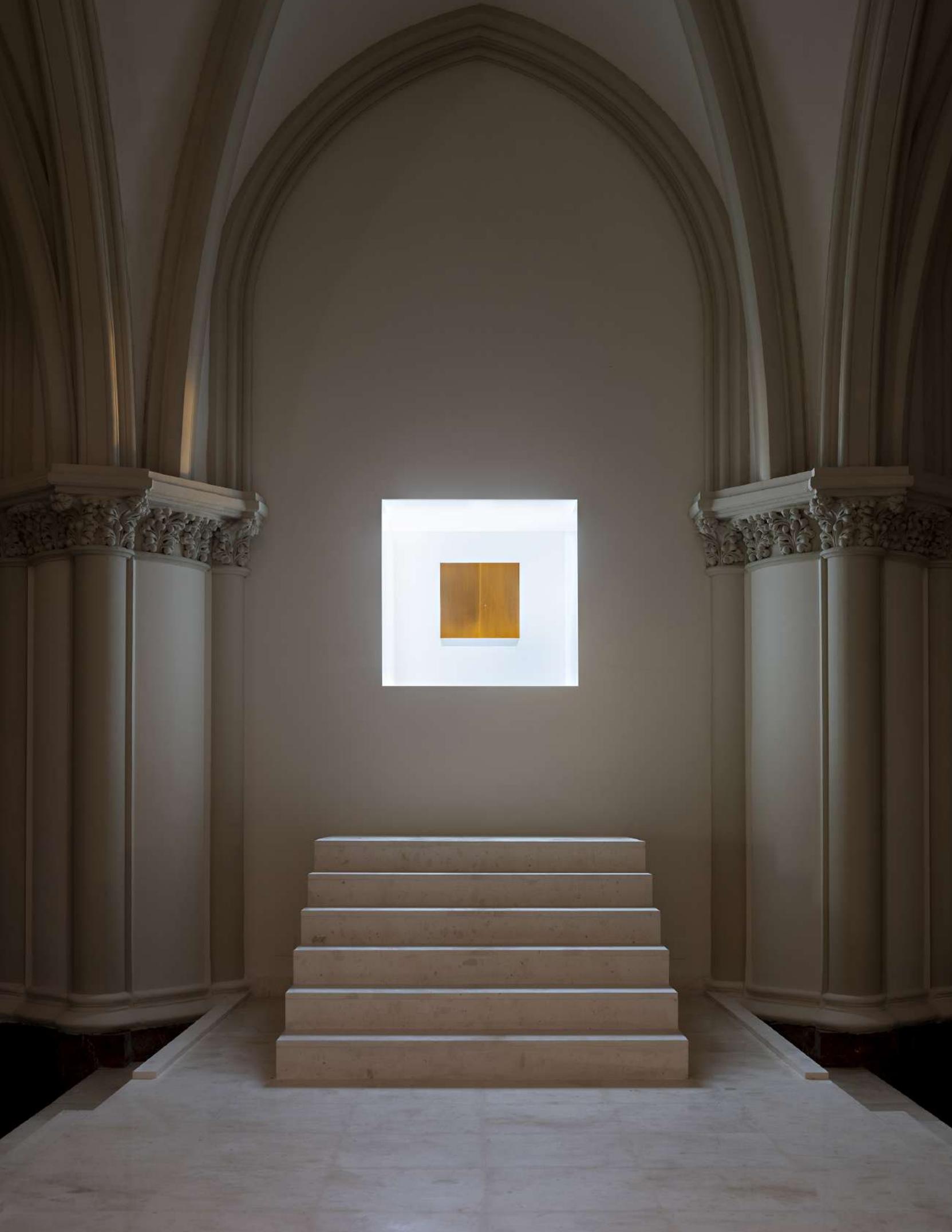
at right angles. In other words, that the brain is square. [...] I have always been accused of obstinately insisting on and using right angles, both horizontal and vertical, while other architects are leaning, twisting, bending, curving and folding, so you can imagine how this amazing new discovery was like music to my ears. With architects everywhere rolling out acute and obtuse angles, having read the news I quietly smiled to myself in my own straight-lined, rectangular, square corner⁶.

Among the various solutions explored for the altarpiece, the definitive version finally executed consists of a cube with sides measuring 1.20 m, made entirely of translucent white glass, embedded in line with the wall that encloses the central nave, so as to be able to capture and diffuse as much natural light as possible from a large opening concealed in the apse roof and supplemented, when necessary, by LED lighting.

This spatial device, similar to the complex works of Baroque masters such as Bernini and Borromini, aimed at seeking a 'reflected light' to enhance the sacred spaces, allows Campo Baeza to manipulate light with expressive and metaphorical purposes, and thus to model the image of the tabernacle as a place intensely immersed in light. A light which, as the living presence of God, is both transcendent and redeeming, and whose Latin description is precisely *"lumen de lumine"*, as the Spanish architect himself points out. Whereas in ancient times, in Mediaeval masonry, it was the construction of cathedrals itself that represented transcendent work – a "science of invisible relationships to be manifested with visible stones and painted stained glass windows"⁷ – in his project, Campo Baeza relies on the expression of the sacred through the unfolding of light within the rigorous simplicity of a Cartesian structure. This results in architecture that is all the more eloquent the more essential and silent it is and which, through a few, very precise elements, becomes the expression of a great conceptual depth.

During the design process, the golden tabernacle underwent numerous variations: several shapes were explored before settling on the abstract and timeless form of the cube and, in particular, its position at the centre of the aedicula was carefully studied. In the first sketches the tabernacle is placed on a support that determines its central position, whereas in the final built version, this support, through a minimal, yet greatly significant variation, becomes invisible because it is transformed into a horizontal support that holds up the tabernacle from behind. In this way, the tabernacle seems to float in space and light, almost reminiscent of Mediaeval repositories for consecrated hosts, such as the Eucharistic doves, which in the early Christian basilicas, from around the 10th century onwards, were suspended in mid-air above the high altar.

Likewise, the solemn composure of the tabernacle, freely suspended in the air, emphasises the perspective towards the sacred element, which thus becomes the generating principle – both visual and symbolic – of the transcendent space of the apse, evoking the suspended egg in Piero della Francesca's Brera Altarpiece. Completing the architecture of the altarpiece is a small staircase, simple and square, free of any superfluous ornamentation, which provides an unmistakable symbol of the ascent towards the divine while also allowing access to the high tabernacle. A subtle beauty seems to animate the entire composition, a fully human beauty, made of precision and rigour, two concepts that Campo Baeza often refers to in his writings as being both the reflection and manifestation of divine beauty, following the concept widely, and almost obsessively explored by Saint Augustine in the "unsettling verbal sorcery"⁸ of his *Confessions*. Not unlike, perhaps, the spiritual and emotional beauty, both



riflesso e manifestazione della bellezza divina, secondo la concezione che Sant'Agostino indaga diffusamente, quasi ossessivamente, attraverso «l'inquietante stregoneria verbale»⁸ delle sue *Confessioni*. Non tanto diversamente, forse, dalla bellezza spirituale ed emozionale, rarefatta e metafisica, che palpita in tante opere di Barragán, come lo stesso maestro ha cercato di sintetizzare nel breve discorso in occasione dell'assegnazione del Premio Pritzker:

È allarmante constatare che le pubblicazioni dedicate all'architettura abbiano bandito dalle loro pagine parole come Bellezza, Ispirazione, Magia, Incanto, Stupore, così come i concetti di Serenità, Silenzio, Intimità e Meraviglia. [...] Bellezza: la difficoltà invincibile che i filosofi incontrano nel definire il significato di questa parola è una prova inequivocabile del suo mistero ineffabile. La bellezza parla come un oracolo, e fin dall'inizio l'uomo ha ascoltato il suo messaggio in infiniti modi⁹.

Una bellezza che nel suo *retablo* Campo Baeza sembra compendiare in questi termini:

Nonostante la pianta stretta e gli alti edifici circostanti, nelle sere d'estate non sarà la luce artificiale, ma la luce naturale del sole a illuminare il cubo di vetro. E allora potremo parlare di un altro miracolo all'interno della Chiesa dei Miracoli, un miracolo di luce¹⁰.

subtle and metaphysical, that pulsates in so many of Barragán's works, as the Mexican master himself attempted to explain in the brief speech he gave on the occasion on which he received the Pritzker Prize:

It is alarming that publications devoted to architecture have banished from their pages the words Beauty, Inspiration, Magic, Spellbound, Enchantment, as well as the concepts of Serenity, Silence, Intimacy and Amazement. [...] Beauty. The invincible difficulty that the philosophers have in defining the meaning of this word is unequivocal proof of its ineffable mystery. Beauty speaks like an oracle, and ever since man has heeded its message in an infinite number of ways [...].⁹

A beauty that, in his *retablo*, Campo Baeza seems to sum up in the following terms:

Despite the narrow layout and the tall surrounding buildings, on summer evenings it will be natural sunlight, rather than artificial light, that illuminates the glass cube. And then we may speak of another miracle taking place inside the Church of Miracles, a miracle of light¹⁰.

Translation by Luis Gatt

¹ A. Campo Baeza, *Divina proporzione*, in M. Zambelli (a cura di), *Alberto Campo Baeza Juhani Pallasmaa. Otto meditazioni di architettura*, Firenze University Press, Firenze 2024, p. 283-284.

² Il famoso passo del *De pictura* di Leon Battista Alberti recita: «Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picturae componuntur. Amplissimum pictoris opus non colossus sed historia. Maior enim est ingenii laus in historia quam in colosso» e in volgare: «Composizione è quella ragione di dipingere con la quale le parti delle cose vedute si pongono insieme in pittura. Grandissima opera del pittore non uno colosso, ma storia; maggiore loda d'ingegno rende l'istoria che qual sia colosso», dove 'colosso', secondo la definizione di Plinio il Vecchio, è da intendere come il tipo di ritratto monumentale, a figura unica. Cfr. L. B. Alberti, *De pictura*, a cura di C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 53.

³ A. Campo Baeza, *Lumen de lumine*, relazione di progetto.

⁴ R. Longhi, *Piero della Francesca*, 1927, ora in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano 1973, p. 394.

⁵ R. Longhi, cit., p. 394. La traduzione del passo in latino vale: «quasi un esercizio occulto della geometria, nel quale la mente non si accorge di misurare». Longhi rielabora nel suo saggio la celebre definizione della musica di Leibniz: «*Musica est exercitium arithmeticæ occultum nescientis se numerare animæ*», che compare nella lettera al matematico tedesco Christian Goldbach del 17 aprile 1712, cfr. A. P. Yushkevich, e J. C. Kopelevich (a cura di), *La correspondance de Leibniz avec Goldbach*, in «*Studia Leibnitiana*», n. XX/2 1988, p. 182.

⁶ A. Campo Baeza, *The brain is squared*, discorso in occasione del conferimento della Medaglia d'oro Heinrich Tessenow, Amburgo 30 gennaio 2013, poi pubblicato in A. Campo Baeza, *El sueño de la razón*, ETSAM Mairea, Madrid 2014, pp. 17-18.

⁷ G. Ceronetti, *L'occhiale malinconico*, Adelphi, Milano 1988, p. 28.

⁸ R. Calasso, *Sant'Agostino. Confessioni, volume I*, in R. Calasso, *Cento lettere a uno sconosciuto*, Adelphi, Milano 2003, p. 150.

⁹ L. Barragán, *Acceptance Speech*, The Pritzker Architecture Prize, Hyatt Foundation, 1980.

¹⁰ A. Campo Baeza, *Divina proporzione*, cit. p. 284.

¹ A. Campo Baeza, *Divina proporzione*, in M. Zambelli (ed.), *Alberto Campo Baeza Juhani Pallasmaa. Otto meditazioni di architettura*, Firenze University Press, Firenze 2024, p. 283-284.

² The well-known passage from *De pictura* by Leon Battista Alberti says: "Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picturae componuntur. Amplissimum pictoris opus non colossus sed historia. Maior enim est ingenii laus in historia quam in colosso", and in the vernacular: "Composizione è quella ragione di dipingere con la quale le parti delle cose vedute si pongono insieme in pittura. Grandissima opera del pittore non uno colosso, ma storia; maggiore loda d'ingegno rende l'istoria che qual sia colosso", where 'colosso', according to the definition by Pliny the Elder, is to be understood as the type of single-figure, monumental portrait. Cf. L. B. Alberti, *De pictura*, C. Grayson (ed.), Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 53.

³ A. Campo Baeza, *Lumen de lumine*, project report.

⁴ R. Longhi, *Piero della Francesca*, 1927, also in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milan 1973, p. 394.

⁵ R. Longhi, *Op. cit.*, p. 394. The translation of the excerpt in Latin reads: "almost an occult exercise in geometry, in which the mind does not realise it is measuring". In his essay, Longhi retakes Leibniz's famous definition of music: "*Musica est exercitium arithmeticæ occultum nescientis se numerare animæ*", which appears in his letter to the German mathematician Christian Goldbach of 17 April 1712, cf. A. P. Yushkevich, and J. C. Kopelevich (eds.), *La correspondance de Leibniz avec Goldbach*, in *Studia Leibnitiana*, n. XX/2 1988, p. 182.

⁶ A. Campo Baeza, *The brain is squared*, speech given on the occasion of the awarding of the Heinrich Tessenow Gold Medal, Hamburg, 30 January 2013, later published in A. Campo Baeza, *El sueño de la razón*, ETSAM Mairea, Madrid 2014, pp. 17-18.

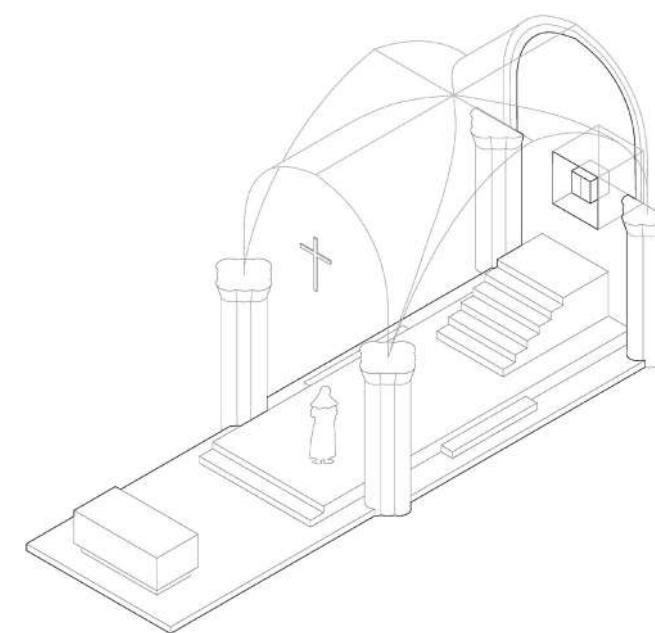
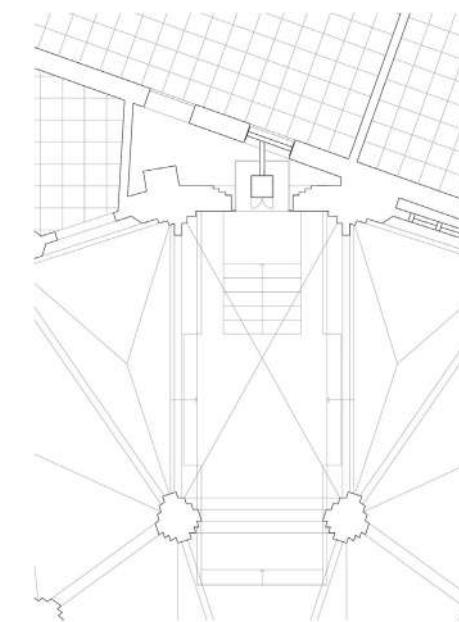
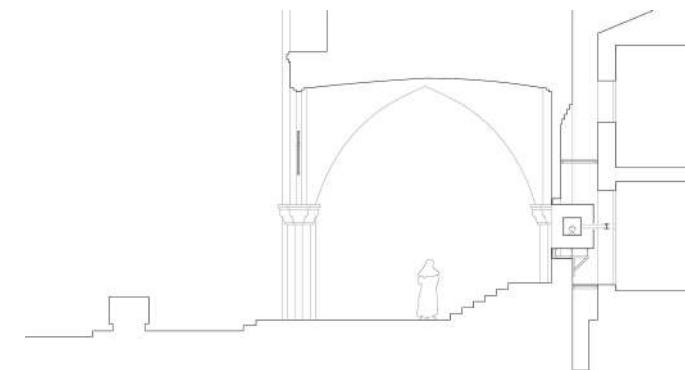
⁷ G. Ceronetti, *L'occhiale malinconico*, Adelphi, Milan 1988, p. 28.

⁸ P. Citati, *Sant'Agostino. Confessioni, volume I*, in P. Citati, *La follia degli antichi. Scrittori greci e latini da Omero a Lorenzo Valla*, Feltrinelli, Milan 2025, p. 150.

⁹ L. Barragán, *Discorso di accettazione*, Dumbarton Oaks, Washington D.C., U.S.A., 3 June 1980, in *Zodiac*, n.12 1994, p. 53.

¹⁰ A. Campo Baeza, *Divina proporzione*, p. 284.

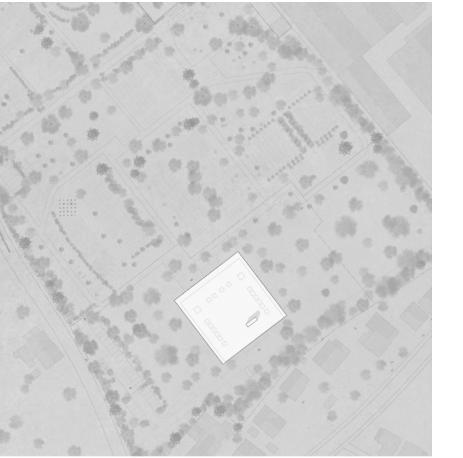




Progetto: Alberto Campo Baeza con Modesto Sánchez Morales
 Collaboratori: Juanjo Sánchez Rivas, Alejandro Cervilla García, Ignacio Aguirre López, Alfonso Guajardo-Fajardo Cruz, Elena Pérez Espigares, Rodrigo González Rivero
 Strutture: Andrés Rubio Morán
 Consulenti luce: Óscar del Río (Ferram), Margarita Remacha (Signify), Marcos López (Iguzzini)
 Cronologia: 2023-2024
 Fotografie: Javier Callejas

pp. 50-51
Schizzo di studio delle diverse ipotesi di progetto, © Alberto Campo Baeza
Vista frontale dell'abside dalla navata principale, foto © Javier Callejas
 pp. 52-53
Vista di dettaglio del cubo di luce con il tabernacolo dorato, © Alberto Campo Baeza
Schizzi di studio, © Alberto Campo Baeza
 p. 55
Modelli delle varie versioni di progetto, © Alberto Campo Baeza
 p. 57
Viste di dettaglio della pala d'altare, foto © Javier Callejas
 p. 59
Viste di dettaglio della pala d'altare, foto © Javier Callejas
 pp. 60-61
Viste di dettaglio della pala d'altare, foto © Javier Callejas
Disegni di progetto: sezione, pianta, assonometria, © Alberto Campo Baeza

The architecture of crematoria is currently at the centre of a design debate. Lacking a consolidated typological template, new crematoria go beyond mere functional needs, restoring the sacred dimension of the ritual space. The architectural language develops in non-rhetorical tones, rediscovering in the landscape and in antiquity the archaic values associated with funerary farewells. Emblematic in this sense is Schietsch's work in Thun, which addresses the theme through the threshold space of a double peristyle.



Markus Schietsch Architekten

Crematorio di Thun, Svizzera
Crematorium in Thun, Switzerland

Chiara De Felice

Le architetture dei crematori sono, ad oggi, una delle rare occasioni in cui ancora in maniera esplicita l'architetto può cimentarsi con diversi livelli di ragionamento, un'occasione di progetto in cui le scelte composite ed estetiche possono ancora aspirare a trasformarsi in espressione simbolica: vera e propria spazializzazione di un significato. Attraverso questa operazione intellettuale, lo spazio diventa un luogo dove il mondo visibile e quello invisibile e trascendente congiungono i loro margini sottili. Per molto tempo, nell'età moderna, questi edifici sono stati esclusi dal mondo dell'architettura, privati della loro qualità espressiva e declassati al ruolo di semplici spazi funzionali. Decadute le più antiche tradizioni, il rito della cremazione ha infatti incontrato nei secoli diverse ritosie e ostacoli morali, riacquistando solo recentemente un ruolo pieno nella vicenda architettonica contemporanea; questo rinnovamento culturale, più che in altri casi, sembra aver dato nuova vita all'idea michelucciana di un'architettura come linguaggio muto di parole ma mediatore di senso, di una forma che si significa, di una forma che «è la parola per cui gli uomini si intendono tacendo»¹. Così diverso dallo spazio sacro di una chiesa – distribuita sulla linea invisibile dei suoi fuochi – o da qualsiasi altra forma di tempio confessionale; decisamente più articolato di una cappella cimiteriale; funzionalmente troppo complesso per librarsi verso la sintesi astratta del memoriale, lo spazio del crematorio ha bisogno di essere affrontato trasversalmente e con larghezza per accordare tutti i piani di valore che interessa.

Affinché la complessa varietà degli stati d'animo suscitati da un luogo che così crudamente ha a che fare con la morte abbia

The architecture of crematoria today represents one of the rare occasions in which architects can explicitly engage with multiple levels of reflection. It is a design opportunity in which compositional and aesthetic choices can still aspire to generate symbolic expressions, becoming a true and proper spatialisation of meaning. Through this intellectual operation, space is transformed into a place where the boundaries of the visible world and the invisible, transcendent world meet. For a long time in the modern age, these buildings were marginalised from the architectural discourse, deprived of their expressive power and reduced to mere functional spaces. With the decline of ancient traditions, the ritual of cremation has encountered over the centuries numerous moral obstacles and instances of resistance, and only recently has it regained a central role in contemporary architectural discourse. This renewed cultural interest, more than in other fields, seems to have revived Michelucci's idea of architecture as a silent language, capable of mediating meanings. An architecture in which form acquires meaning, becoming itself "the word through which men understand each other in silence"¹. The crematorium space is clearly distinct from the sacred space of a church, ordered along the invisible axis of its foci, and from any other form of confessional temple; it is also more articulated than a cemetery chapel and too complex, from a functional point of view, to be reduced to the abstract synthesis of a memorial. For this reason, it must be approached with a broad, transverse perspective, capable of harmonising the multiple levels of meaning it involves. In order to give voice to the complex variety of moods evoked by a place that is so directly confronted with death, it is necessary to approach it





voce, non c'è che avvicinarsi con una certa quiete, riducendo il clamore di un linguaggio urlante; affinché non resti inascoltato il suono baritonale che la morte produce quando piomba nella vita dell'uomo, occorre fermare le parole, predisporci al silenzio, condizione unica dalla quale, come insegnava Octavio Paz, può scaturire la poesia², il significato, per noi lo spazio; l'equilibrio di un disegno capace di sospendere ogni inutile eccesso, sottraendo, ma non mascherando, i meccanismi funzionali che questa fabbrica è chiamata a mettere in atto. Attraverso questa condizione sarà più facile ordinare lo spartito compositivo di questa architettura bilanciando le due linee di cui si compone: quella lungo cui si svolge il rito, tinta dai toni volatili e sospesi di un luogo dedicato al raccoglimento e al commiato, e quella densa e pesante costituita dalla struttura, dall'impianto, cadenzata dalle esigenze funzionali. Composte a partire da questa duplice partitura, queste architetture si trasformano in quel 'contenuto umano' attraverso cui è possibile risvelare un mondo altro e occulto, quel mondo nascosto che ci ricorda Florenskij³, ci lascia accedere ad una dimensione nella quale ritrovare il sentimento del trascendente. L'architettura di questi luoghi, così legati alla materia, dedicati alla trasformazione del corpo, ritrovano sacralità, diventando lo strumento tramite il quale la collettività riscopre lo stupore del divino radicato al suolo. Il progetto di Markus Schietsch per il crematorio di Thun si presenta come un riuscito tentativo di accordare questi diversi piani, proponendo un'opera che sembra fatta per lo più di pause sospese e di pochissime parole sussurrate, uno spazio di transito dove «tutte le cose si contemplano reciprocamente e mille volte l'una nell'altra si riflettono»⁴. Quando, nel 1921, le autorità cimiteriali di Stoccolma, all'interno del più ampio progetto di ampliamento del cimitero nell'area sud della città, decidono di affidare a Lewerentz la realizzazione della seconda delle cappelle minori, l'architetto svedese immagina di porre alla fine del lungo cammino rettilineo che attraversa il 'bosco sacro' un piccolo tempio classico. La cappella, che sarà poi nota come Cappella della Resurrezione, è pensata come un passaggio simbolico, una soglia, posta a cavallo tra due dimensioni distinte, ma allo stesso tempo tra loro congiunte⁵. L'idea della soglia, come luogo dell'accadimento di una trasfigurazione, nel progetto di Lewerentz risulta accentuata dalla riconosciuta abilità dell'architetto svedese di introdurre contrappunti compositivi⁶; in questo caso nello stratagemma di collocare il pronao perpendicolarmente allo sviluppo longitudinale della cappella, quasi a sottolineare, attraverso la diversa giacitura dei due spazi, le due differenti condizioni prima e dopo il passaggio, la condizione transeunte dell'uomo. A Thun, lo studio svizzero interpreta la stessa intenzione di spazio soglia attraverso la tipologia del tempio classico. In particolare, il tema del passaggio acquista maggior forza nel duplice valore del colonnato, nella contrapposizione dei due valori di esclusione e inclusione insiti nella tipologia stessa: per un verso, l'elemento del recinto è capace di discriminare un fuori e un dentro, distinguendo ciò che è sacro da ciò che è profano, per l'altro, la struttura del peristilio disgrega questo limite invalicabile rendendolo discontinuo, permeabile e accessibile, chiamando al passaggio. Posizionato all'estremità meridionale del lotto cimiteriale nella periferia di Thun, il crematorio mostra un corpo diafano, smaterializzato dalla cadenza di vuoti e pieni che rincorre il ritmo frastagliato degli alberi monumentali del giardino che lo precede. Avanzando lungo i viali sterrati, l'architettura va definendosi, traendo consistenza dal sistema del colonnato, ma tuttavia restando immateriale, come generato del peso degli spazi vuoti dell'intercolumnio le cui ombre preannunciano e accrescono il tono malinconico

quietly, softening the clamour of excessive or loud language. So that the deep, almost baritone sound that death produces when it bursts into human life is not left unheard, it is necessary to stop talking and prepare the soul for silence. Only from this condition, as Octavio Paz reminds us, can poetry² be born – and with it meaning, which for architecture translates into space. A space in balance, designed to suspend all superfluous excess, down-playing, yet not concealing, the functional mechanisms that this particular architecture is called upon to implement. It is precisely due to this condition of silence and moderation that it becomes possible to articulate the compositional scheme of this architecture, finding a balance between its two fundamental lines. On the one hand, the line along which the ritual unfolds, characterised by suspended and light tones, typical of a place of contemplation and leave-taking; on the other, a denser and heavier line, defined by the structure, the installations, and the rhythm imposed by functional necessities. Composed according to this dual thematic, these architectures become bearers of a "human content" capable of revealing another, hidden world, as Florensky³ reminds us. They offer access to a dimension in which it is possible to rediscover the meaning of the transcendent. In these places, so deeply bound to matter and to the processes of bodily transformation, architecture regains a sacred dimension, becoming the means through which the community can rediscover the wonder of the divine, rooted in the earth. Markus Schietsch's project for the Thun crematorium represents a successful attempt to blend the different levels that make up this complex theme. The work takes the form of a space consisting mainly of suspended pauses and a few delicate whispered words: a place of transit where "all things contemplate each other and in each other are reflected a thousand times"⁴.

In 1921, when the Stockholm cemetery authorities, as part of a larger project to expand the cemetery in the southern part of the city, commissioned Sigurd Lewerentz to build a second minor chapel, the Swedish architect envisioned placing a small classical temple at the end of the long straight path that crosses the 'sacred forest'. This chapel, which would come to be known as the Chapel of the Resurrection, is envisaged as a symbolic landscape, as a threshold between two different, yet connected dimensions⁵. The idea of the threshold as the place where transfiguration takes place, is highlighted in Lewerentz's project by the skilful ability of the Swedish architect to introduce compositional counterpoints⁶; in this case the device of placing the pronao perpendicular to the longitudinal layout of the chapel. This underlines, through the different orientation of the two spaces, the two distinct states before and after the passage, in other words, the transitory condition of human existence. In Thun, the Swiss studio interprets the same concept of the threshold space using the typology of the classical temple, in which the theme of passage becomes particularly powerful thanks to the dual meaning of the colonnade. On the one hand, the enclosure element separates the inside from the outside, distinguishing the sacred from the profane, while on the other, the structure of the peristyle breaks down this boundary, making it discontinuous, permeable, and accessible, thus inviting the transition.

Located at the southern end of the cemetery plot on the outskirts of Thun, the crematorium appears as a diaphanous volume, lightened by an alternation of solids and voids that echoes the irregular rhythm of the large trees in the garden in front of it. Continuing along the gravel paths, the architecture gradually takes shape, acquiring form through the rhythm of the colonnade. Yet it remains light, almost immaterial, as if generated by the weight of the voids between the columns, whose shadows anticipate and amplify the melancholy of the space enclosed within. Upon crossing the

dello spazio custodito al suo interno. Una volta entrati in questo luogo intermedio, i fusti delle colonne rastremate appaiono diradati, alterano la loro immanenza fisica mutando il rapporto con la misura umana. Il *tēmenos*, il peristilio a doppio ordine è interposto come diaframma, filtro tra il tempo del mondo esterno, collettivo e un tempo intimo, generativo di uno spazio allo stesso tempo statico e moltiplicativo custodito al suo interno. La luce dell'esterno, già per sua nordica natura diffusa e radente si introduce nello spazio in maniera mitigata e indiretta. Nello spazio irrorato di luce, le pareti di cemento chiaro, la sobrietà austera delle tonalità del grigio scelte per le finiture delle colonne e delle superfici, ricordano gli interni enigmatici di Hammershøi⁷. A Thun, come negli interni del pittore danese, gli spazi appaiono privati della presenza umana, ma occupati dal silenzio e dall'attesa. Come nel tempio antico, dove il rito si compiva sostanzialmente attraverso un percorso che portava dall'esterno, attraverso la soglia del periptero e del pronao, fino al cuore del naos, il crematorio di Thun, si organizza secondo uno schema concentrico che accompagna dalla dimensione più pubblica fino a quella più riservata delle sale centrali. Il primo anello è costituito dal vestibolo che accoglie i visitatori e lungo il quale si dispongono gli altri spazi accessibili, tra i quali l'area di accoglienza, le stanze per i familiari e le camere di sepoltura che, così disposte, conservano la relazione con il paesaggio che penetra attraverso il colonnato. L'architettura permeabile di Schietsch fa ripensare alle parole di Michelucci quando, parlando di Brunelleschi, lascia apprezzare come la dimensione del movimento sia quella che consente allo spazio interno di saldarsi con quello esterno dove si svolge la vicenda umana⁸. Il tempio di cremazione è pensato all'interno di un percorso più ampio, come sequenza complementare, espansione degli spazi del cimitero, dei riti che in esso si compiono. L'architettura apre il suo spazio al resto del parco, alla città, cercando di partecipare ad essa, forse anche ricercando vicinanza con quella che per lungo tempo è stata consuetudine di molti paesi del nord Europa di trascorrere il tempo negli spazi verdi e quieti dei campi. Non sembra lontana nemmeno l'eredità di Tessenow. A Thun, lo stesso rigore e la sintesi cercata dal Maestro tedesco, quella capacità di trascendere il richiamo monumentale dell'elemento classico ma rievocarne il suo valore arcaico, permettono al progetto di abbandonare toni eccessivi, mettendo a nudo uno spazio austero, scandito da un tempo dinamico, quasi un 'allegretto ma pesante' come nelle *Voces intimae*⁹ di Sibelius. La sintesi antimonumentale deve il suo successo sicuramente alla sobrietà dei materiali e alle proporzioni del colonnato, ma non di meno, all'intuizione di assottigliare al minimo i due piani orizzontali del calpestio e della copertura. Lo stilobate, ridotto a un piano sottile che appena stacca il crematorio dalla terra, nasconde il piano seminterrato che custodisce il nucleo dei fornaci. L'assottigliarsi dell'elemento basamentale e della copertura trasfigurano la tipologia accrescendo la tensione del colonnato che resta sospeso e segna il limite tra la terra e il cielo.

¹ G. Michelucci, *Michelucci per la città*, Artificio, Firenze 1991, p. 25.

² Per un approfondimento sulla poetica dell'autore, si rimanda alla lettura delle sue opere, oltre che al saggio di C. Domínguez Michael, M. Rizzante (a cura di), *Octavio Paz nel suo secolo*, Mimesis, Milano 2023.

³ Cfr P. A. Florenskij, *Realtà e mistero. Le radici universali dell'idealismo e la filosofia del nome*, Edizioni SE, Milano 2013.

⁴ *Ibidem*, p. 29.

⁵ C. Torricelli, *La morte come passaggio. Sacro e arcaico nell'architettura di Sigurd Lewerentz*, in «Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura», n. 4, 2012, p. 89.

⁶ Sul tema si veda il testo di J. I. Linazasoro, *I paradossi di Lewerentz*, Lettera Ventidue, Siracusa 2023.

⁷ Per un approfondimento: P. Bolpagni (a cura di), *Hammershøi e i pittori del silenzio tra il Nord Europa e l'Italia*, Dario Cimorilli Editore, Milano 2025.

⁸ G. Michelucci, *Brunelleschi mago*, Tellini, Firenze 1972, p. 108.

⁹ J. Sibelius, *Voces Intimae*, Op. 56, 1909.

threshold of this intermediate space, the tapered shafts of the columns thin out, shedding part of their physical consistency and altering their relationship with the human scale. The *tēmenos*, a double-order peristyle, acts as a diaphragm and becomes a filter between the external, collective time of this world and an intimate time, capable of generating a space that is both static and expansive, enshrined in the heart of the structure. The light from the exterior, already diffuse and oblique in these northern latitudes, enters the space in a dimmed and indirect manner. In this light-imbued environment, the clear concrete walls and the austere sobriety of the gray tones chosen for the columns and surfaces evoke Hammershøi's⁷ enigmatic interiors. In the Thun crematorium, as in the paintings by the Danish master, the spaces appear emptied of human presence, yet filled with silence and suspended anticipation. As in ancient temples, where rituals were performed along a path leading from the outside, past the threshold of the *peripteros* and *pronaos*, to the heart of the *naos*, the Thun crematorium is also organised according to a concentric layout, guiding visitors from the more public areas to the more intimate and secluded central rooms. The first ring consists of the vestibule, which welcomes visitors and connects to the other accessible spaces, among which the reception area, the rooms for family members, and the burial chambers. These spaces are arranged in such a way that they remain in constant dialogue with the landscape which filters through the colonnade. Schietsch's permeable architecture recalls Michelucci's words when, speaking of Brunelleschi, he emphasised how it is the dimension of movement that allows the interior space to blend with the exterior space where human events unfold⁸. The cremation temple is designed as part of a broader project, as a complementary sequence and expansion of the cemetery spaces and the rituals that take place there. The architecture opens onto the park and the city, seeking to establish a link with the urban and social context and hinting perhaps to the tradition, widespread in many northern European countries, of spending time in the green and peaceful spaces of cemeteries.

The influence of Tessenow is also felt. In Thun, the formal rigour and the striving for synthesis that is characteristic of the German master – that ability to transcend the monumental proclivity of the classical element while evoking its archaic power – guide the project toward a measured, unemphatic architecture that lays bare an austere space, rhythmed by a dynamic tempo, almost an 'allegretto ma pesante' as in Sibelius's *Voces intimae*⁹. This anti-monumental synthesis is successful to a large extent as a result of the simplicity of the materials and the measured proportions of the colonnade, but also of the idea of reducing the thickness of the two horizontal planes, the floor and the roof, to a minimum. The stylobate, reduced to a thin strip that barely raises the crematorium from the ground, conceals the basement level where the furnaces are located. The thinning of the floor plane and of the roof transfigure the structure's type, thus increasing the tension of the colonnade, which remains suspended as if marking the boundary between heaven and earth.

Translation by Luis Gatt

¹ G. Michelucci, *Michelucci per la città*, Artificio, Florence 1991, p. 25.

² For an in-depth analysis of the writer's poetics, in addition to his works, see the essay by C. Domínguez Michael, M. Rizzante (ed.), *Octavio Paz nel suo secolo*, Mimesis, Milan 2023.

³ Cf. P. A. Florenskij, *Realtà e mistero. Le radici universali dell'idealismo e la filosofia del nome*, Edizioni SE, Milan 2013.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵ C. Torricelli, "La morte come passaggio. Sacro e arcaico nell'architettura di Sigurd Lewerentz", in "Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura", 4, 2012, p. 89.

⁶ On this subject see J. I. Linazasoro, *I paradossi di Lewerentz*, Lettera Ventidue, Siracusa 2023.

⁷ For an in-depth analysis see: P. Bolpagni (ed.), *Hammershøi e i pittori del silenzio tra il Nord Europa e l'Italia*, Dario Cimorilli Editore, Milan 2025.

⁸ G. Michelucci, *Brunelleschi mago*, Tellini, Florence 1972, p. 108.

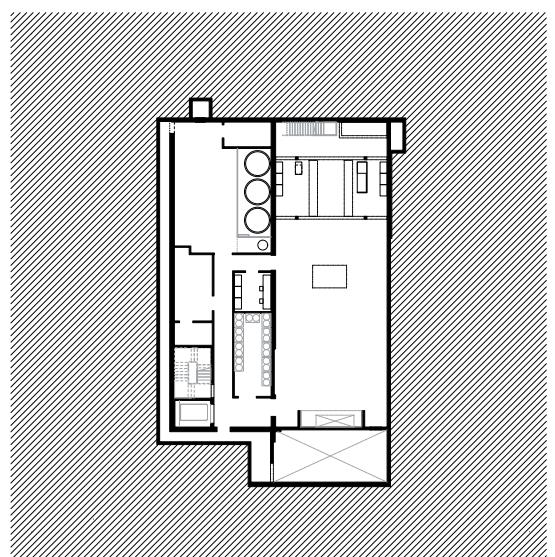
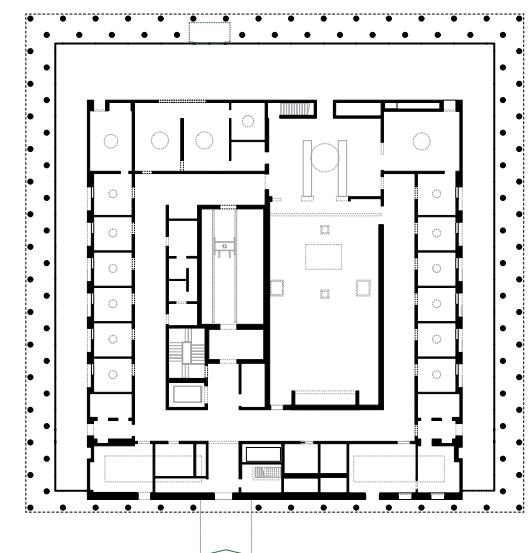
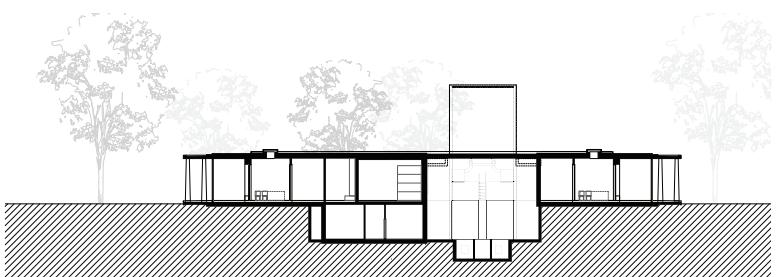
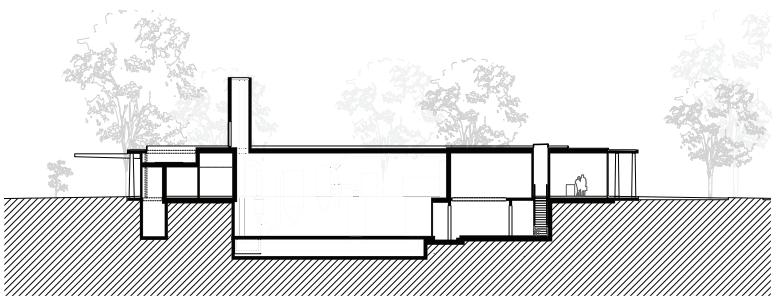
⁹ J. Sibelius, *Voces Intimae*, Op. 56, 1909.

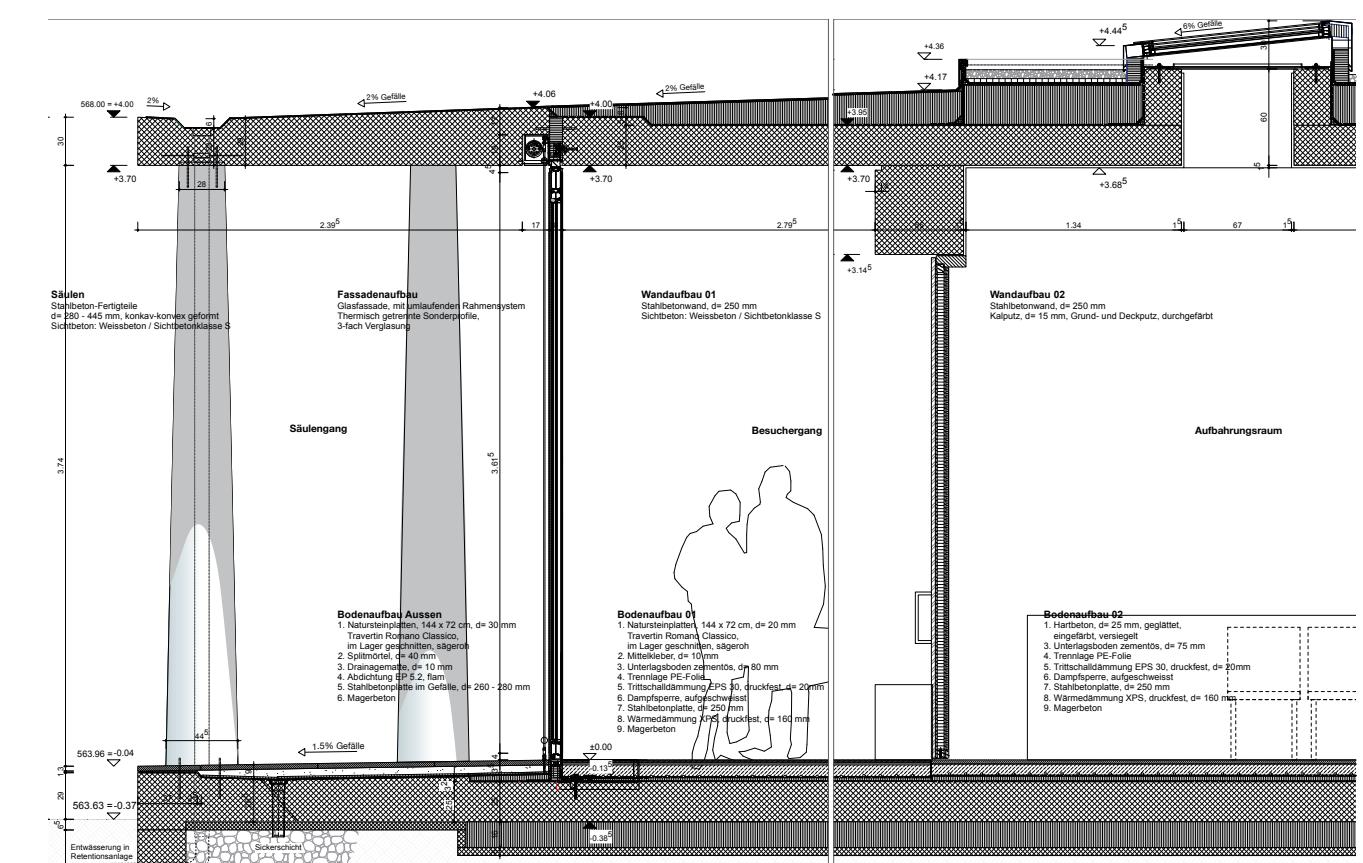




Progetto: Markus Schietsch Architekten GmbH, Zurich
 Collaboratori: Sarah Birchler, Elisabeth Hobiger-Feichtner, Sean Hoskyn, Jennifer Schedlbauer, Markus Schietsch, Steffen Sperle, Markus Weissenmayer
 Strutture: Kissling + Zbinden AG, Thun
 Ingegneria: Francisco Armesto
 Paesaggista: Schmid Landschaftsarchitekten GmbH, Zurich
 Impresa: Büro für Bauökonomie, Lucerne
 Cronologia: 2016-2022

pp. 62-63
Planimetria generale dell'area cimiteriale di Thun, © Markus Schietsch Architekten
Il percorso del peristilio, foto © Seraina Wirz
 pp. 64-65
L'architettura che campeggia al termine dei percorsi del cimitero, foto © Seraina Wirz
 pp. 68-69
Il doppio colonnato che sostiene il cielo, foto © Seraina Wirz
 pp. 70-71
Una vista del percorso interno, foto © Seraina Wirz
Sezioni longitudinali, pianta del piano terra, pianta del piano basamentale,
 © Markus Schietsch Architekten
 pp. 72-73
Uno scorcio del percorso perimetrale che lascia entrare il paesaggio fin dentro le
sale del commiato, foto © Seraina Wirz
Dettaglio esecutivo del sistema colonna-solaio, © Markus Schietsch Architekten





In this project for a house, Leopold Banchini manages to blend truth and measure, natural law and built order. Responding to the outlines and vibrancy of the landscape, he contrasts precise geometric shapes to the sinuous nature of the place, interpreting building types and traditions while using natural resources to build a space tailored to the human scale.



Leopold Banchini

Dar El Farina, Al Haouz, Marocco
Dar El Farina, Al Haouz, Morocco

Giulio Basili

L'atteggiamento progettuale del giovane studio fondato a Ginevra da Leopold Banchini risulta ad oggi insolito ma apprezzabile, le sue opere non 'gridano' la loro presenza come molta architettura contemporanea ma vivono silenziosamente cercando di ascoltare le suggestioni derivanti dall'ambiente e restituendo un'immagine architettonica che sembra in perfetta armonia con il luogo. Un'architettura di piccola scala fatta in modo ancora artigianale, attenta ai dettagli costruttivi, alla natura della materia, allo spazio inteso come luogo di vita, mai astratto ma piuttosto quasi familiare, sensibile alle varie necessità. L'architetto, pur non operando 'al sicuro' in luoghi a lui vicini, ma facendo migrare le sue idee e i suoi progetti di volta in volta in contesti estranei, sembra a suo agio nell'interpretare condizioni di lavoro e modi di confronto con culture e sensibilità spesso diverse. La ricerca progettuale che porta avanti non è fatta tanto di soluzioni formali ma di metodi di indagine in continua evoluzione capaci di interpretare i vari temi, come residenze, padiglioni, allestimenti e installazioni artistiche, provando ad intraprendere un certo equilibrio tra concretezza costruttiva e una dimensione ludico-onirica.

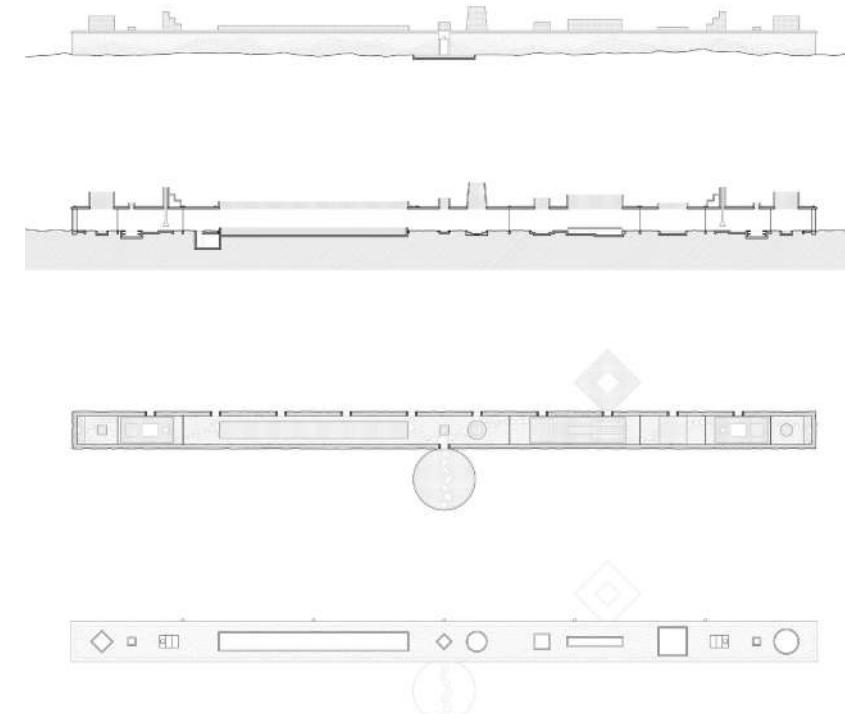
Si cammina su e giù respirando il silenzio. Dov'è rimasto il mostruoso andirivieni? E la luce sfacciata e quei rumori sfacciati? E le centinaia e centinaia di volti? In queste case poche finestre danno sulla strada, a volte nessuna; tutto si apre sul cortile, e questo si apre sul cielo. Solo attraverso il cortile entriamo in un mite e misurato contatto con l'ambiente che ci circonda. [...] Le case sono come muri, e si ha spesso l'impressione di camminare a lungo tra i muri, pur sapendo che sono

The design approach of the recent studio founded in Geneva by Leopold Banchini is characterised by its originality and discretion. His works do not impose their presence, as is often the case in contemporary architecture, but blend into their surroundings with quiet sensibility, listening to the suggestions of the environment and creating architectures that stand in profound harmony with their location. A small-scale architecture, crafted with artisanal care, attentive to construction details and the nature of materials. A space conceived as a lived-in place, never abstract, but rather intimate, familiar, and capable of adapting to different needs with sensibility. Although working outside contexts more familiar to him, and bringing his ideas and projects to unfamiliar settings, the architect shows a remarkable capacity for navigating with dexterity diverse working conditions, cultures, and sensibilities. His project research is not based so much on formal solutions, but rather on research methods in continuous evolution that are capable of skilfully interpreting various themes, such as residential housing, pavilions, exhibition settings and art installations, through which he seeks a certain balance between the concrete nature of the construction itself and a playful and dreamlike dimension.

You walk up and down and breathe in the silence. What has become of the atrocious bustle? The harsh light and the harsh sounds? The hundreds upon hundreds of faces? Few windows in these houses look onto the street, sometimes none at all; everything opens onto the courtyard, and this lies open to the sky. Only through the courtyard do you retain a mellow, tempered link with the world around you. [...] The houses are like walls; often you have the feeling of walking for a long



pp. 74-75
Planimetria
Esterno, foto © Rory Gardiner
pp. 76-77
Prospetto, sezione, pianta
Esterno, foto © Rory Gardiner
p. 79
Esterno dal giardino, foto © Rory Gardiner
p. 81
Interno, foto © Rory Gardiner
pp. 82-83, 84-85
Interni, foto © Rory Gardiner



case: si vedono le porte, e pochissime finestre che non vengono usate¹.

In queste poche righe Elias Canetti traccia l'essenza dello spazio domestico che incontra durante il suo viaggio a Marrakech, mettendo in evidenza alcuni elementi che lo caratterizzano. Questi stessi elementi sono riletti e reinterpretati nella casa costruita da Leopold Banchini nella pianura di Haouz, una regione del Marocco situata tra il maestoso Haut-Atlas a sud e il piccolo massiccio dei Jbilet a nord. La porzione di terreno scelta per costruire è delimitata da un recinto di muri in terra battuta ed è caratterizzata da due infrastrutture vitali. La prima è un piccolo fosso d'acqua (*mesref*) riempito poche volte all'anno per scopi agricoli grazie a una complessa rete di canali che scorrono dall'Alto Atlante, la seconda è una galleria sotterranea (*khetara*) di drenaggio costruita dagli Almoravidi per portare a Marrakech l'acqua proveniente dalle lontane falde acquifere. Anche se per lo più invisibile, l'acqua è l'elemento fondante di questo paesaggio arido e inhospitable, che l'uomo ha cercato di addomesticare per migliaia di anni, irrigando e dividendo i campi con infiniti muri di terra battuta che disegnano ancora oggi il paesaggio di questa parte di Marocco.

L'architettura rurale africana nella tradizione consolidata è una istanza individuale che utilizza schemi tipici per rispondere a necessità e credenze, dimostrando una stretta interrelazione con il clima, le risorse naturali, la vegetazione, i materiali disponibili e, come osservato da Enrico Guidoni², è caratterizzata dall'originalità delle soluzioni formali e dalla mancanza di spreco aderente ai bisogni della società. La struttura dello spazio riflette l'organizzazione familiare, è flessibile alle mutevoli esigenze nel rispetto della scala umana e soprattutto è priva di quella netta separazione delle varie attività domestiche tipica della tradizione occidentale-razionalista.

Sono da tempo affascinato dall'architettura tradizionale marocchina. Allo stesso tempo, sono affascinato anche dalle architetture contemporanee neo-vernacolari costruite dagli abitanti locali utilizzando un mix di tecniche tradizionali e materiali moderni a basso costo. Il mio obiettivo era definire un'architettura ispirata a entrambe le tradizioni, piuttosto che a un'interpretazione nostalgica. Tutti i materiali utilizzati per il progetto sono comunemente reperibili nei villaggi circostanti. Alcuni materiali, come la terra battuta, i pavimenti in argilla, i *bejmat* o le piastrelle *zellige*, provengono da tradizioni vernacolari, altri, come le lamiere zincate o i blocchi di cemento, sono comunemente utilizzati nelle architetture neo-vernacolari locali³.

È lo stesso architetto a dichiarare l'approccio progettuale utilizzato per reinterpretare la tradizionale tipologia ancestrale e introversa della casa a patio. Da lontano, Dar El Farina si fonde con gli altipiani piatti e desertici di Al Haouz. Il suo volume lineare e le pareti in terra battuta sembrano nascere dalla terra come i profondi solchi tracciati nella sabbia. Le strutture dei lucernari in blocchi di cemento, posti sulla linea ortogonale della copertura, definiscono l'attacco con il cielo attraverso una studiata varietà geometrica di volumi a gradoni, circolari e rettilinei. La costruzione è caratterizzata da un grande muro abitato che segue le linee nette delle grandi infrastrutture idriche e si dispone ortogonalmente al sinuoso canale d'acqua che culmina in una grande vasca circolare esterna posta esattamente al centro del muro e in asse con l'unica apertura.

La volontà è quella di creare idealmente e fisicamente due scenari opposti: da un lato della casa una distesa di terra arida lasciata parzialmente incolta, dall'altro un rigoglioso giardino coltivato con essenze autoctone, per sottolineare una volta in

time between walls, although you know they are houses: you can see the doors and the sparse, unused windows¹.

In these few lines, Elias Canetti outlines the essence of the domestic space he encounters during his visit to Marrakesh, highlighting some of the elements that characterise it. Elements that have been revisited and reinterpreted in the house built by Leopold Banchini in the plain of Al Haouz, a region located between the majestic High Atlas to the south, and the small massif of Jbilet to the north. The piece of land chosen for the construction is delimited by an enclosure of rammed earth walls and includes two vital infrastructures. The first is the seasonal water channel (*mesref*), which is filled several times every year for agricultural purposes thanks to a complex network of canals that flow from the High Atlas, and the second is the underground drainage tunnel (*khetara*) built by the Almoravids to bring water from distant aquifers to the city of Marrakesh. Although mostly invisible, water is the fundamental element in this arid and inhospitable landscape that man has been attempting to domesticate for thousands of years, irrigating the fields and dividing them with countless rammed earth walls which still mark the landscape in this area of Morocco.

African rural architecture, in its established tradition, takes the form of individual solutions that adopt typical patterns to respond to both practical needs and cultural beliefs, and is greatly determined by the climate, natural resources, vegetation, and available materials. As pointed out by Enrico Guidoni², it is characterised by the originality of its formal solutions and the absence of waste, reflecting the real needs of society. The spatial structure reflects family organisation, responding with flexibility to changing needs while remaining at a human scale, and above all avoids the clear separation of domestic activities typical of the Western rationalist tradition.

I have long been fascinated with traditional Moroccan architecture. At the same time, I am also fascinated by contemporary 'neo-vernacular' architectures built by local inhabitants using a mix of traditional techniques and cheap modern materials. My goal was to define an architecture inspired by both, rather than a nostalgic interpretation of traditions. [...] All the materials used for the project are commonly found in the surrounding villages. Some materials, such as rammed earth, clay floors, *bejmats* or *zelliges* tiles, are coming from vernacular traditions. Some others, like galvanised metal sheets or concrete blocks, are commonly used in local neo-vernacular architectures³.

The architect himself explains the design approach adopted to reinterpret the traditional, ancestral, and introverted typology of the courtyard house. From afar, Dar El Farina blends with the desert plateaus of Al Haouz. Its linear outline and the rammed earth walls seem to rise from the ground like deep furrows in the sand. The structures of the skylights, made of concrete blocks and arranged along the orthogonal axis of the roof, establish a connection with the sky through a carefully composed geometric variety of stepped, circular, and linear volumes. The construction is characterised by an imposing wall housing functional spaces, which follows the precise lines of the major water infrastructures. This wall runs perpendicular to the winding water channel, which terminates in a large circular outdoor pool positioned exactly at its center and aligned with the only opening.

The aim is to create, both ideally and materially, two contrasting scenarios: on one side of the house, an expanse of arid land, partly left uncultivated; on the other, a lush garden cultivated with native species. This contrast highlights man's ability to shape the landscape by controlling natural resources. Sun, earth, and water



più, quella capacità dell'uomo di plasmare un intero paesaggio attraverso il controllo delle risorse naturali: energia solare, terra e acqua rendono questa costruzione completamente indipendente e autosufficiente.

Anche i prospetti principali risentono di questa volontà, e a fronte di una facciata più chiusa rivolta a sud-est, quella opposta, affacciata sul giardino coltivato, vero cuore della composizione, è disegnata da una serie di dieci aperture tutte uguali e poste alla stessa distanza fra loro che mettono in connessione l'interno con l'esterno, ottenendo così un microclima più favorevole. Lo spazio domestico, racchiuso tra i due spessi muri in terra battuta, è concepito linearmente con una lunghezza di cento metri e una larghezza di quattro, dando vita ad una serie di spazi interconnessi, caratterizzati da tre aree 'funzionali': due camere da letto e una cucina-soggiorno. Queste aree sono intervallate da cortili ribassati e vasche d'acqua, una sorta di impluvi rialzati da terra e utilizzati sia come cisterne sia per rinfrescare gli interni. Ogni spazio è disposto in successione e suddiviso da ampie porte a bilico, che permettono agli ambienti di fondersi tra loro, creando un gioco di pieni e vuoti. Le aperture sulla facciata esterna sfumano ulteriormente le distinzioni tra dentro e fuori mantenendo una continuità rimarcata anche dalla pavimentazione in terra. Particolaramente interessante risulta essere la sezione dove si palesa come il piano di calpestio sia caratterizzato da continui salti di quota che rimarcano l'andamento incostante dell'esterno e sottolineano gli spazi della casa e delle vasche d'acqua, concepiti come elementi di arredo fissi, mentre l'intradosso piatto della copertura è forato dai vari lucernari, tutti di forme geometriche diverse, rivestiti internamente dalle tradizionali piastrelle smaltate che rifrangono e distribuiscono una morbida luce naturale, conferendo all'interno un'aria quasi etera e sottolineando il colore rosato dei muri e del pavimento in contrasto con il grigio delle strutture in cemento.

Louis Kahn ci ricorda come l'architettura sia l'arte di costruire spazi per l'uomo.

La roccia, il corso d'acqua, il vento ispirano la volontà di esprimere, di cercare i mezzi per dare presenza. La bellezza della materia si trasforma da meraviglia in conoscenza, che a sua volta si trasforma nell'espressione della bellezza che sta nel desiderio di esprimere. La Luce verso il Silenzio, il Silenzio verso la Luce si incontrano nel santuario dell'Arte. Il suo tesoro non conosce favoriti, né stile. Le offerte che custodisce sono la Verità e la regola, che derivano dalla Condivisione, e la Legge, che deriva dall'ordine. [...] La natura crea senza l'uomo, ma ciò che fa l'uomo non può essere creato dalla natura. La natura non crea una casa. Non può creare una stanza. Quando siamo in una stanza con un'altra persona presto le montagne, gli alberi, il vento e la pioggia lasciano la nostra mente e la stanza diventa un mondo a sé⁴.

In questo progetto per una casa Leopold Banchini riesce a fontere verità e regola, legge naturale e ordine costruito, aderendo alle tracce del paesaggio e alle sue atmosfere, contrapponendo forme geometriche precise alla sinuosità dei segni del luogo, interpretando tipologia e tradizione costruttiva e utilizzando le risorse naturali per costruire uno spazio a misura d'uomo.

thus become essential elements for making the home completely autonomous and self-sufficient.

The main facades also reflect this design intention. The facade facing south-east is more withdrawn and protected, while the opposite facade, overlooking the cultivated garden that is the true core of the composition, is punctuated by a regular sequence of ten identical openings, spaced equidistantly from each other. These openings establish a strong link between the interior and exterior, contributing to the creation of a more favourable microclimate.

The domestic space, enclosed between two thick walls in rammed earth, develops linearly for one hundred metres and has a width of four. Within it, there is a series of interconnected rooms, divided into three functional areas, including two bedrooms and an open space living-room area with kitchen. These spaces are separated by lowered courtyards and water basins, similar to raised impluvia, which serve both as water collection tanks and natural cooling elements for the interior.

The rooms succeed one another in a continuous flow and are separated by large pivot doors, which favour the fusion between spaces and give rise to a dynamic interplay of solids and voids. The openings on the exterior facade further attenuate the boundary between inside and outside, emphasising a continuity that is made even more evident by the earthen flooring. The section showing how the floor plan is marked by continuous changes in height is particularly interesting. These variations in height reflect the irregular terrain outside and determine the different spaces in the house, as well as the water basins, designed as permanent decorative elements. The flat underside of the roof appears as a horizontal, uniform element, yet it is pierced by skylights of various geometric shapes which are clad internally with traditional glazed tiles that refract and diffuse a soft and captivating natural light. The overall effect is that of an almost ethereal space, where light enhances the rose-coloured tone of the walls and floor, creating a contrast with the grey of the concrete.

Louis Kahn reminds us how architecture is the art of building spaces for the use of mankind:

The rock, the waterway, the wind inspire the will to express, to seek the means to give presence. The beauty of matter transforms from wonder into knowledge, which in turn becomes the expression of the beauty that lies in the desire to express. Light to Silence, Silence to Light meet in the sanctuary of Art. Its treasure knows no favourites, nor style. The gifts it safeguards are Truth and Measure, which arise from Sharing, and Law, which derives from order. [...] Nature creates without man, but what man makes cannot be created by nature. Nature does not create a house. It cannot create a room. When we are in a room with another person, soon the mountains, the trees, the wind, and the rain leave our mind, and the room becomes a world of its own⁴.

In this project for a house, Leopold Banchini manages to blend truth and measure, natural law and built order. Responding to the outlines and vibrancy of the landscape, he contrasts precise geometric shapes to the sinuous nature of the place, interpreting building types and traditions while using natural resources to build a space tailored to the human scale.

Translation by Luis Gatt

¹ E. Canetti, *Le voci di Marrakech*, Adelphi, Milano 1967, pp. 10-11.

² Cfr. E. Guidoni, *Architettura primitiva*, Electa, Milano 1975.

³ M. Bhoot, *Linear play of form and light in Leopold Banchini Architects' Dar El Farina*, <<https://www.stirworld.com/see-features-linear-play-of-form-and-light-in-leopold-banchini-architects-dar-el-farina>>, (Maggio/2025).

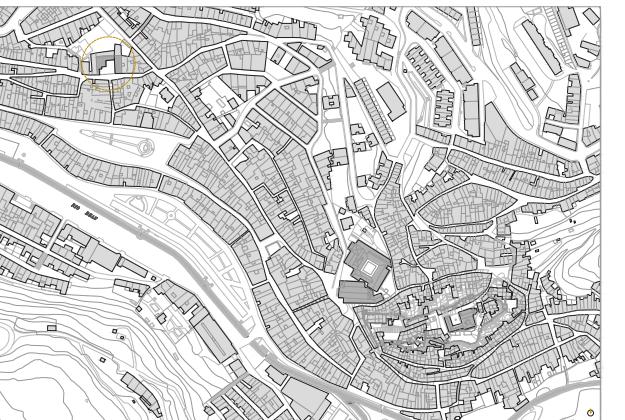
⁴ L. I. Kahn, *Silenzio e luce I*, in M. Falsetti (a cura di), *Louis I. Kahn. Pensieri sull'architettura Scritti 1931-1974*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2023, pp. 222-223.







The conversion of the Monastery of the Poor Clares in Beas de Segura, Spain, by Pablo Millán, was undertaken as a 'silent' architectural project. A 'silence' expressed through the absence of all that is not necessary for the current comprehension of the ancient spaces, restored to life thanks to the reinterpretation of the cloister.



Pablo Millán

Restauro del Monastero delle Clarisse, Beas de Segura, Spagna
Restoration of the Monastery of the Poor Clares, Beas de Segura, Spain

Fabio Fabbrizzi

Tra la fine del Settecento e la metà dell'Ottocento, la Spagna fu investita da un forte sentimento di anticlericalismo che culminò con le cosiddette *desamortización*. Esse, non furono altro che le fasi di un processo di rafforzamento economico del potere statale, voluto dai liberali e attuato con l'acquisizione e la vendita di beni appartenenti perlopiù alla Chiesa cattolica e agli ordini religiosi. In particolare, nel 1835 il governo del ministro Juan Álvarez Mendizábal, al servizio della reggente Maria Cristina delle Due Sicilie, soppresse tutti i conventi con meno di dodici religiosi, per poi alienarne tutti i beni mobili e immobili. Così fu anche per il Monastero delle monache Clarisse di Beas de Segura, una piccola città situata a poca distanza da Jaén, uno dei principali centri dell'Andalusia. Le parti del complesso architettonico che formavano il Monastero risalente al XVI secolo, furono così acquistate da soggetti diversi che nel tempo le hanno suddivise in residenze private e in piccoli opifici. Al momento del suo progetto di riconversione voluto dalla municipalità di Beas de Segura nel 2020, l'ex Monastero delle Clarisse si presentava come una stratificazione incoerente di interventi edilizi, i quali avevano oscurato l'originale consistenza planimetrica e volumetrica dell'impianto, rendendola illeggibile nel groviglio delle superfetazioni.

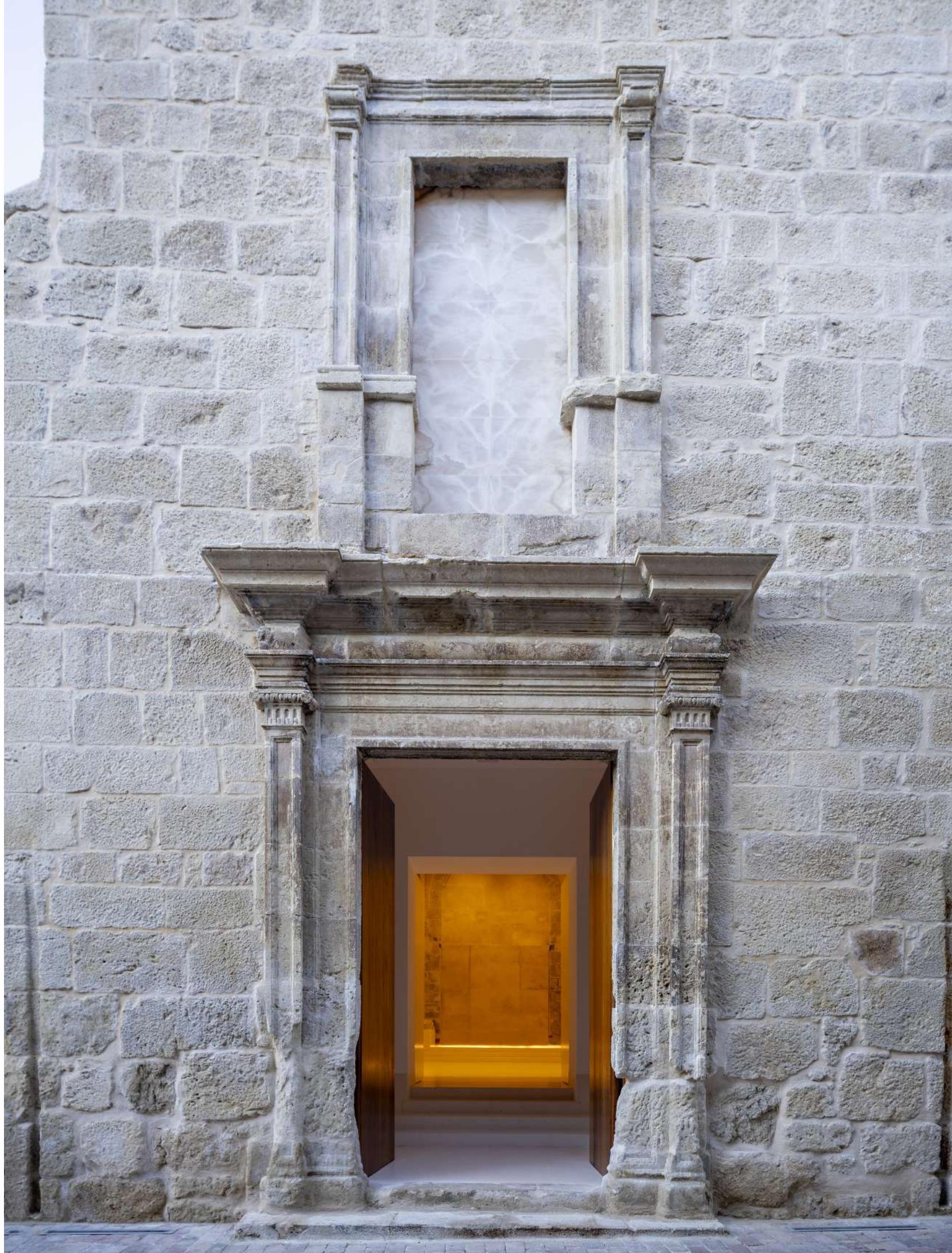
Quindi, quando Pablo Millán, allievo di Alberto Campo Baeza, ha ricevuto l'incarico del recupero di questo ex Monastero, è apparso subito chiaro che il tema sotteso del suo lavoro, al di là della rifunzionalizzazione dei vari ambienti, sarebbe dovuto essere quello ben più ineffabile legato alla riscoperta di spazi perduti e dimenticati. Inizia così una fase di documentazione e di

Between the end of the 18th century and the middle of the 19th century, Spain was swept by an intense wave of anticlericalism, which reached its peak with the so-called *desamortizaciones*. These were nothing more than stages in a broader process of economic consolidation of the state, promoted by liberals, through the expropriation and subsequent sale of assets, mostly belonging to the Catholic Church and to religious orders. In particular, the government led by Minister Juan Álvarez Mendizábal, under the regency of Maria Cristina of the Two Sicilies, decreed in 1835 the suppression of all convents with fewer than twelve religious members, subsequently proceeding to the sale of their movable and immovable assets.

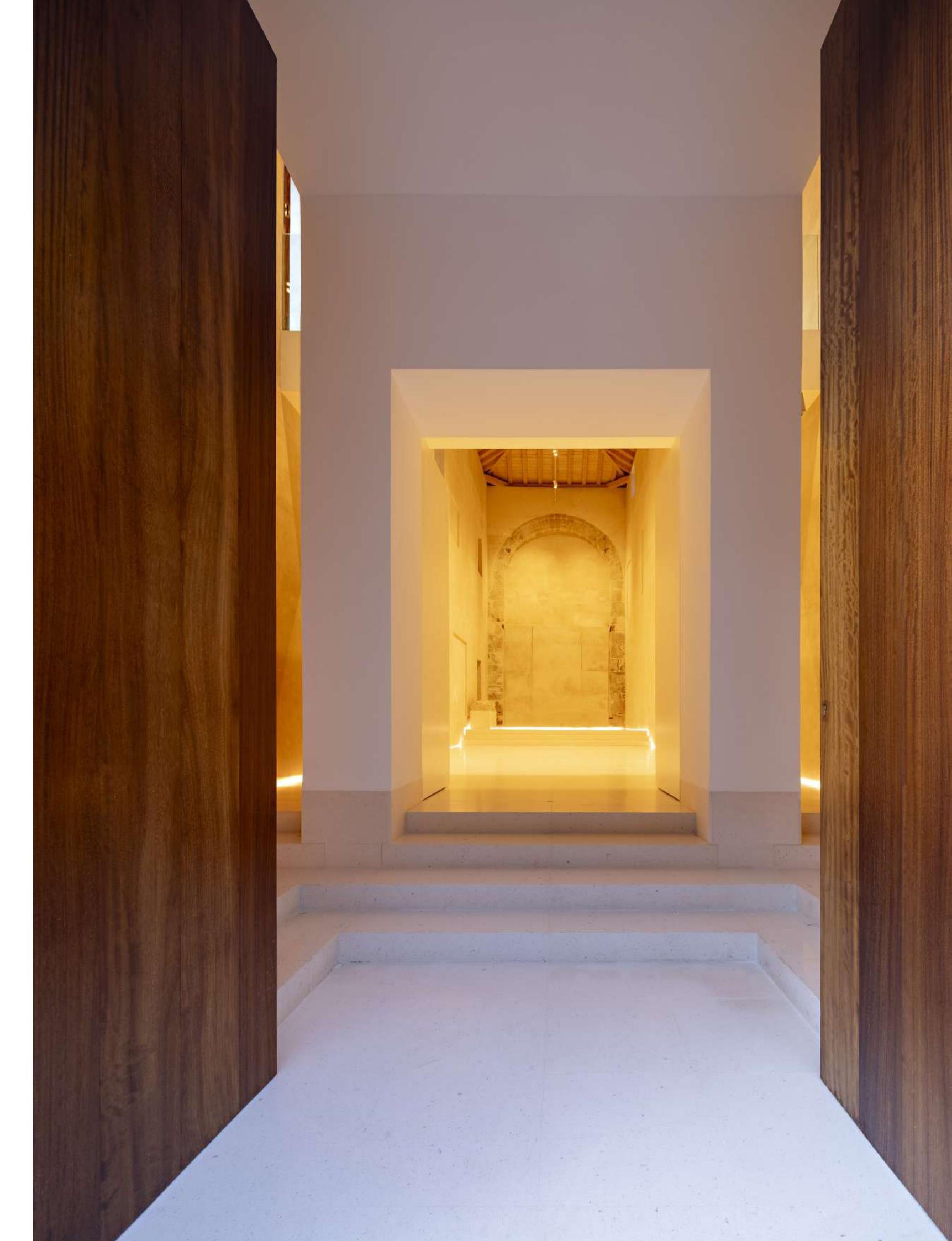
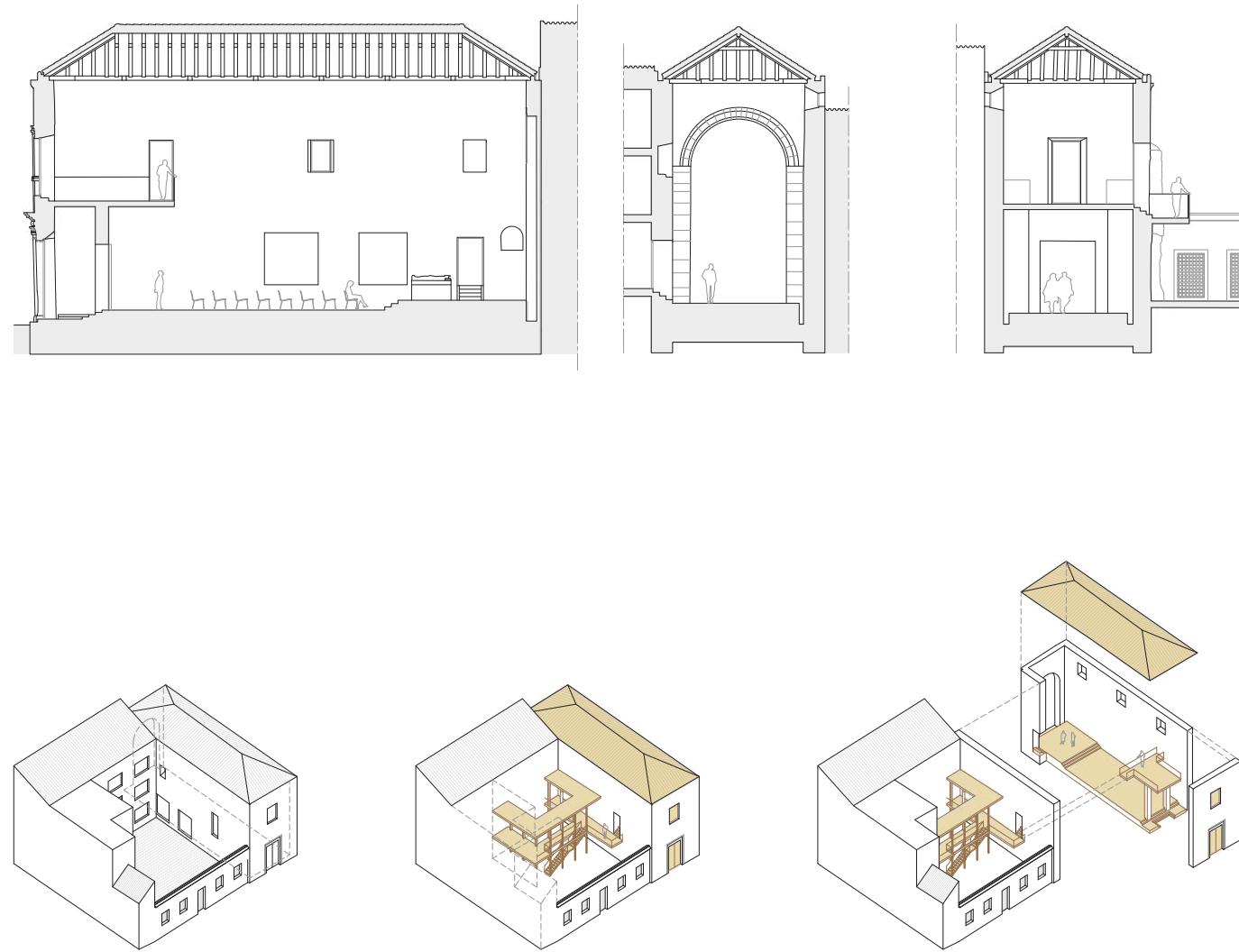
This is precisely what happened to the Monastery of the Poor Clares in Beas de Segura, a small town near Jaén, one of the main cities in Andalusia.

The various different parts of the monastery complex, which dates back to the 16th century, were thus purchased by different owners, who over time transformed them into private homes and small artisan workshops. When the municipality of Beas de Segura launched the conversion project in 2020, the former Monastery of the Poor Clares was a disorderly collection of building works layered over time. These works had compromised the legibility of the original structure, profoundly altering its layout and volume, which was now hidden under a tangle of additions.

When Pablo Millán, an architect with a studio in Porcuna, near Córdoba, and a student of Alberto Campo Baeza, was commissioned to restore the former monastery, it immediately became clear that the project went far beyond simply repurposing the spaces. Thus



Progetto: Pablo Manuel Millán Millán
Architetto tecnico: José Miguel Fernández Cuadros
Collaboratori: Javier Serrano Terrones, Simona Belmondo, David Vera
García, Cristian Castela González, Antonio M. Castro Carmona
Committente: Comune di Beas de Segura
Strutture: Estudio Duarte Asociados
Archeologia: Yolanda Jiménez Morillas
Rilievi: AMR Levantamientos
Costruzione: Francisco José Herrera Morales, Pedro José Roldán
Illuminazione: Iguzzini
Intonaci: Morteros Cumen S.L.
Fotografie: Javier Callejas Sevilla
Cronologia: 2002-2024



studio della situazione esistente, affrontata da un punto di vista storico, costruttivo e archeologico. Partendo dal presupposto che l'essenza di ogni edificio, risieda più nel suo divenire attraverso il corso del tempo che non nella sua consistenza originaria, Millán decide di intraprendere un progetto di svuotamento e non di aggiunta, andando a togliere parti non più necessarie allo stato attuale, ma contemporaneamente testimoniando la loro presenza percorrendo un itinerario compositivo caratterizzato dal disvelamento di frammenti diversi. Frammenti che testimonino l'impossibilità del nostro contemporaneo di ricostruirsi in unità, ma che come presenze fossili, siano in grado di consegnare al presente la dimensione vitale che in passato li ha legittimati. Su questi presupposti, prende il via un processo di anastilosi che riesce a coinvolgere due diversi piani percettivi; ovvero, rivolgendosi alla ricomposizione della forma dell'architettura antica, la quale viene affidata alla demolizione e alla ricostruzione delle volumetrie, ma anche contemporaneamente rivolgendosi alla dimensione linguistica della stessa forma. In particolare, la ricomposizione non avviene semplicemente ricostruendo i volumi originari, bensì attraverso una modalità ben più indiretta e allusiva che ripropone, in via interpretativa, il principio distributivo dell'architettura monastica. Tale principio si concretizza nel chiostro e nella sua centralità che in questo caso viene ottenuto attraverso la pratica del 'fare vuoto', in modo da creare un fulcro che permette di immaginare tutti gli ambienti originari disposti attorno. La geometria del chiostro, il suo doppio ordine sovrapposto, così come la sua funzione di deambulazione e di collegamento, vengono riproposti tramite un'architettura asciutta, al grado zero dell'espressività linguistica e tecnologica, nella quale si evidenziano solo la tettonica e il rigore di ritmi verticali che scandiscono lo spazio. Il tutto, nella ricerca di una 'silenziosità' generale che pare dominare questo nuovo episodio progettuale, pensato come un ulteriore lacerto inserito tra altri lacerti, allo scopo di collegare le diverse porzioni del complesso rimaste in piedi. L'anastilosi che Millán mette in atto è dunque, un'anastilosi che sottolinea le assenze e non le presenze, tutta basata sulla carica allusiva di antiche volumetrie, oggi ridotte a rimandi tra le parti, a geometrie sotse, a tracce quasi invisibili. E tutto questo viene raggiunto attraverso un vero e proprio 'silenzio' della forma e dei suoi linguaggi, nei quali, l'unica nota dissonante e poetica, appare essere l'inserimento di due reali frammenti originari di colonna appartenenti al vecchio chiostro, riposizionati dov'erano e com'erano, nella nuova ossatura scarnificata realizzata in cemento armato e metallo. I due spazi interni che il progetto ha deciso di riporre nella loro consistenza originaria, ovvero la chiesa e la sala del *De Profundis*, sono posti ortogonalmente tra loro. In ognuno di essi, ogni presenza che andava a ostacolare la loro lettura globale è stata tolta, lasciando visibili tuttavia, le tracce delle passate configurazioni, allo scopo di rendere manifesta la storia delle loro trasformazioni. Lo spazio della chiesa si apre direttamente sulla pubblica via con un portale, ma viene separato da essa con la creazione di un ambito di mediazione allo scopo, all'occorrenza, di filtrare sia la vista che il flusso verso l'interno, in modo che, a seconda se il contro-portale sia chiuso o aperto, lo spazio interno venga disvelato a poco a poco, oppure partecipi dell'esterno. Questo ambito si presenta con un'altezza ribassata, dovuta al solaio ricostruito del vecchio coro, quest'ultimo messo direttamente in collegamento con il livello superiore del nuovo chiostro e illuminato da una lastra di alabastro posta a filtrare la luce proveniente dall'apertura situata in asse con il sottostante portale di ingresso.

Il nuovo pavimento interno è realizzato in lastre di pietra mon-

began a phase of documenting the existing conditions, from a historical, constructive and archaeological point of view, from which to trace back to the original layout of the monastery, prior to any proposals concerning its restoration and conversion. Beginning with the idea that the essence of a building lies more in its transformation over time than in its original form, Millán chose a project approach based on emptying rather than on adding, deciding to remove elements that were no longer necessary, while preserving their memory through a compositional process that reveals a variety of fragments from the past. Fragments which bear witness to the impossibility of becoming a unified whole once again, but which, as fossil presences, are capable of conveying in the present the vitality that had formerly characterised them in the past. Based on this, a process of anastylosis was initiated which involved two distinct levels of perception: on the one hand, the form of the ancient architecture is recomposed through the demolition and reconstruction of the volumes, and on the other, the formal language of the architecture is examined and interpreted. In particular, the recomposition of the form is not limited to reconstructing the original volumes exactly as they were and where they were, but takes place through a more indirect and subtle approach, which reinterprets the distributive principle typical of all monastic architecture. This principle crystallises in the cloister and the central role that it plays within the whole, which in this case is obtained through the practice of 'generating empty space'. The result is a fulcrum, both actual and ideal, that evokes the original spaces that were once organised around it, enabling us to imagine them. The geometry of the cloister, with its double overlapping order and its deambulatory and connective functions, is reinterpreted through an essential architecture, reduced to the minimum degree of linguistic and technological expressiveness. Only the tectonics and the rigour of the vertical systems that define the space emerge, excluding any element that may appear superfluous or unnecessary. The overall project is guided by the search for a general 'silence' that seems to permeate this new compositional choice, conceived as an additional fragment inserted among the existing ones. This intervention acts as a connecting element, aimed at linking the various parts of the complex that are still standing. The anastylosis carried out by Millán is, therefore, one that highlights absences rather than presences, and is built entirely on the evocative power of ancient volumes. These volumes survive today as references between parts, as implicit geometries, and almost invisible traces. All of this is obtained through a true and proper 'silence' of the form and its expression, in which the only dissonant and poetical note seems to be the inclusion of two actual original fragments from columns belonging to the ancient cloister, placed once more as they were, within the new bare framework made of metal and reinforced concrete. The two spaces which the project has restored to its original condition, that is the church and the *De Profundis* hall, are placed at right angles to each other. In each of them, any element that could interfere with their overall readability has been removed, while leaving traces of previous configurations visible, so as to evidence the history of their transformations. The space of the church opens directly onto the public street through a gateway, yet is also separated from it by a mediated area aimed at filtering both the view and the passage from the interior to the exterior, so that, depending of whether the gateway is open or closed, the interior space can be either connected to the outside or else gradually revealed. This space is characterised by a low ceiling, since a floor has been added at the height of the old choir, which is directly connected to the upper level of the new cloister. Illumination is provided by an alabaster slab that filters the light

tate senza fuga, allo scopo di ottenere un maggiore effetto di uniformità ed è staccato dalle pareti da un'asola continua, nella quale di giorno si accumula l'ombra e di sera si accende la luce artificiale. Il piano pavimentale prosegue nei gradini che lo elevano al livello dell'ex presbiterio, in fondo al quale si ritaglia nella muratura, il fornice di un arco in conci di pietra. Il consolidato artificio della separazione del pavimento dalle murature, consente di scandire il piano orizzontale dai piani verticali, esaltando la sintassi tra le parti.

La nuova copertura viene realizzata in capriate lignee in vista, il cui incedere scandisce e dà misura alla longitudinalità dello spazio interno della ex chiesa, trasformata ora in spazio polivalente, rigoroso e simmetrico. Tale simmetria viene però inficiata da un costante affiorare di nicchie, di strombature e di affondi che si aprono nelle due pareti longitudinali dell'aula, quasi a saggiare la massa muraria e a testimoniare la posizione di precedenti presenze. Una figura scultorea distesa e adagiata su un basamento estruso dalla nuova pavimentazione, segna il vano di passaggio con la sala adiacente, posta più in alto rispetto al livello della ex chiesa e collegata ad essa con pochi gradini. Anche all'esterno dell'edificio le pareti vengono finite ad intonaco a calce, in modo che si esalti il senso di continuità tra le parti e come all'interno, siano rese manifeste tutte le possibili tracce delle porzioni non più in essere. Infatti, le posizioni di vecchie finestre, le tracce di murature e le imposte dei solai, vengono evidenziate secondo la consumata pratica dell'arrestramento dei piani della muratura, in modo da tenere insieme sulle stesse superfici, la compattezza della massa attuale e la vibratilità delle passate configurazioni. Tutti accorgimenti che ci consegnano un progetto di grande efficacia, anche se condotto con estrema semplicità. Ma ovviamente non si tratta di una semplicità che esprime banalità, in quanto viene ottenuta per via di riduzione, grazie alla quale il progettista pare resistere alla tentazione molto comune nel nostro tempo, di sovrascrivere un ulteriore strato agli strati già esistenti, di incidere nel corpo dell'edificio la consistenza del presente e di lasciare i segni di una propria dimensione autobiografica, per ritirare, invece, la mano da ogni velleità formale, in nome del rispetto di un generale esercizio del silenzio. Un silenzio che in questo caso non appare come l'assenza del dire, ma come un atto fondativo e necessario. A ben vedere, infatti, il linguaggio non è solo parola, ma è fatto da parola e da silenzio, ed entrambi i termini sono legati tra loro, tanto che se si analizza fino in fondo la parola, si vede come essa sia un processo che trova nel pensiero, silenzioso per natura, il suo 'a priori'. Senza silenzio la parola è solo chiacchera, sproloquo, così come senza parola il silenzio è solo reticenza, mutismo. Il silenzio come componente del linguaggio rappresenta, dunque, l'individuale su cui si fonda il dicibile e il silenzio in quest'opera di Millán, appare allora, come quello che non può essere detto, ma senza il quale nulla si può dire. È un silenzio che appare come l'assenza di quello che non è più oggi necessario, ma che tuttavia viene reso visibile attraverso una ricomposizione che lavora per allusione, per sintassi e per rammemorazione; è un silenzio che parla per voce di antichi frammenti, morti per secoli e risignificati attraverso il progetto, resi vivi da una nuova intenzione che li pensa non solo come 'testimonianze', ma anche come 'mattoni'. Insomma, questa realizzazione ci mostra come il silenzio possa essere inteso come un modo per trasformare il simulacro in una verità, ricordandoci di come in fondo, esso non sia altro che una delle forme più alte che il contemporaneo possa attribuire alla parola.

coming from an opening aligned with the entrance gateway below. The new interior paving is made of stone slabs, laid without joints in order to achieve a greater sense of uniformity. The floor is separated from the walls by a continuous gap that runs along the edge creating a shadow effect during the day and is illuminated by artificial light in the evening. The floor plan develops through steps that elevate it to the level of the former presbytery, leading to an arch made of stone blocks inserted into the masonry. The choice of separating the floor from the walls ensures a clear distinction between the horizontal and vertical planes, thus enhancing the relationship between the various parts.

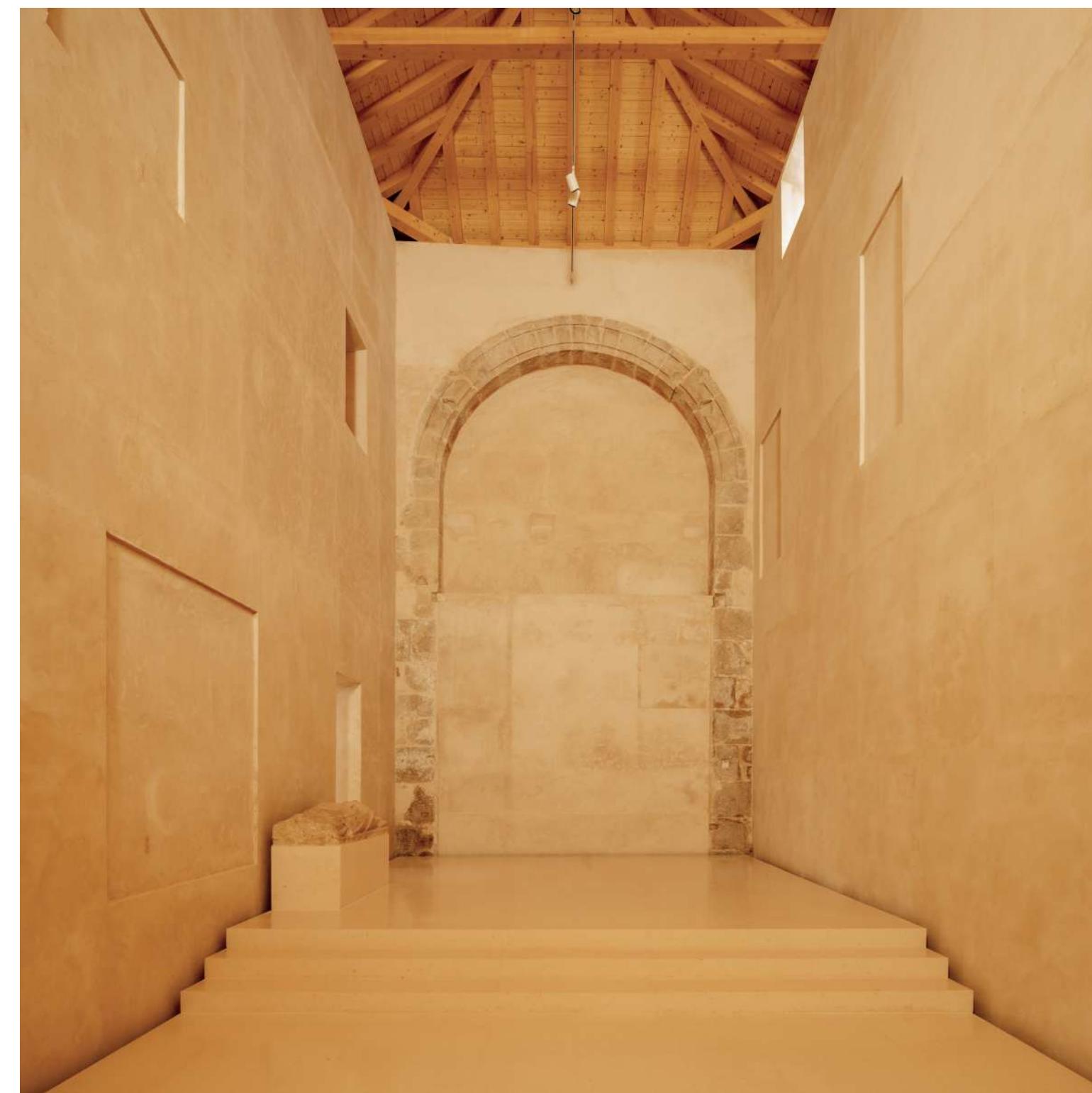
The new roof is made of exposed timber trusses, whose rhythm defines and enhances the longitudinal nature of the interior of the former church, now converted into a multi-purpose space characterised by rigour and symmetry. This symmetry, however, is interrupted by the constant emergence of niches, splayed corners, and recesses that open up along the two longitudinal walls of the hall, as if to test the solidity of the masonry and reveal traces of past presences. A reclining sculptural figure, resting on a pedestal that emerges from the new flooring, marks the passage to the adjoining hall, which is located on a higher level than the former church and connected to it by a few steps.

The walls are finished with lime plaster also on the outside of the building, thus emphasising the sense of continuity between the different parts and revealing, as on the inside, all possible traces of the now disappeared portions. In fact, the positioning of the old windows, the traces of masonry, and configuration of the floor joists are highlighted through the well-established technique of recessing the walls, so that the compactness of the current structure coexists on the same surfaces with the material vibrancy of past layouts. All of these are measures that result in a highly effective project, even though carried out with great simplicity. It is not, however, a banal sort of simplicity, but rather one that is achieved through a process of reduction. The architect consciously resists the temptation, very common in our day and age, of adding another layer to the existing ones, and refrains from leaving autobiographical traces on the building, withdrawing instead from any formal ambitions in the name of a more general exercise in silence. A silence which in this case does not appear as the absence of verbal expression, but rather as a necessary and fundamental act. Upon close attention, we find that language is not composed exclusively of words, but rather from the combination of two deeply interconnected elements: words and silence. If we analyse in depth the concept of 'word', we discover that it is the result of a process which begins, silently, in thought.

Without silence, words are reduced to chatter, to mere gibberish; similarly, without words, silence becomes mere reticence or muteness. Silence as a component of language therefore represents the unutterable on which the utterable is based, and thus silence in this work by Millán appears as that which cannot be said, but without which nothing can be said. It is a silence that appears as the absence of all that is no longer necessary today, and yet is made visible through a recomposition that proceeds through a process of allusion, syntax and remembrance. It is a silence that speaks through the voice of ancient fragments that have been dead for centuries and have now acquired new meaning by way of the project, brought back to life by a new intention that conceives them not only as 'vestiges', but also as 'bricks'.

Indeed, this work demonstrates how silence has the power to turn mere appearance into genuine truth. It reminds us that, ultimately, silence is one of the most profound expressions contemporary society can give to language.

Translation by Luis Gatt





pp. 86-87

Planimetria generale, © Pablo Manuel Millán Millán

Vista del portale d'ingresso, foto © Javier Callejas Sevilla

pp. 88-89

Sezioni ed esploso assonometrico, © Pablo Manuel Millán Millán

Vista dell'interno dallo spazio di mediazione, foto © Javier Callejas Sevilla

pp. 90-91

Lo spazio della ex chiesa ora sala polivalente, foto © Javier Callejas Sevilla

Lo spazio della ex chiesa verso il presbiterio, foto © Javier Callejas Sevilla

pp. 92-93

Lo spazio di mediazione tra interno sala polivalente ed esterno,

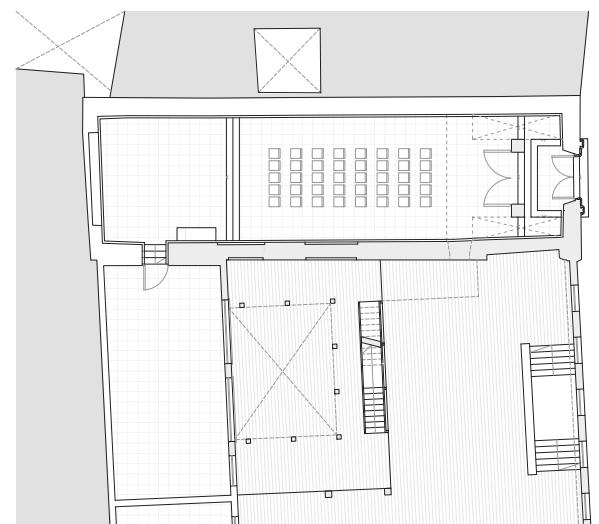
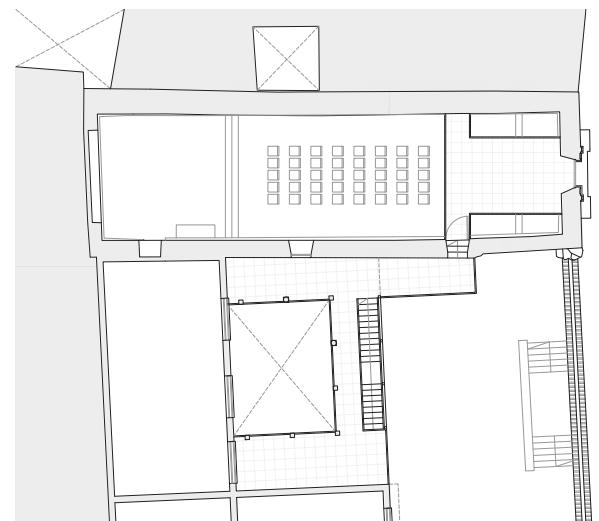
foto © Javier Callejas Sevilla

Particolare nuovo soffitto del coro, foto © Javier Callejas Sevilla

pp. 96-97

Pianta

Veduta del nuovo chiostro, foto © Javier Callejas Sevilla



In these brief notes on one of José Ignacio Linazasoro's most important and controversial projects – the Church of San Lorenzo in Valdemaqueda – we take the opportunity to reflect on how, in architecture, between the reduction of expressive means and authorship, a "weakness" can determine the true "strength" of a project.

José Ignacio Linazasoro

Chiesa di San Lorenzo a Valdemaqueda, Madrid, Spagna
Church of San Lorenzo in Valdemaqueda, Madrid, Spain

Simone Barbi

La potenza si compie nella debolezza, perciò mi compiacio nelle debolezze, negli oltraggi, nelle necessità, nelle persecuzioni e nelle angustie per il Messia; quando infatti sono debole, allora sono potente¹. In architettura, la complessa condizione di una debolezza che permette alla potenza di compiersi – una debolezza che sa essere potente, evocata in questo passo della lettera paolina, è verosimilmente assimilabile a quella in cui riversa, suo malgrado, ogni rovina antica.

A Valdemaqueda, non lontano da Madrid, posta in dialogo col paesaggio montuoso della Sierra de Guadarrama, tra i due altopiani di Castiglia, l'abside superstite della piccola chiesa di San Lorenzo Martire, risalente agli inizi del XVI secolo, è un caso esemplare di quei frammenti architettonici che, come le statue di cui parla Marguerite Yourcenar, il tempo ha «spezzato così bene che dal rudere è potuta nascere un'opera nuova»². Tra il 1997 e il 2001 José Ignacio Linazasoro, chiamato a prefigurare il nuovo volume dell'aula – dopo aver demolito il precedente, di «pessima qualità»³, ricostruito negli anni Sessanta a seguito del crollo dell'originale avvenuto all'inizio della Guerra Civile⁴ – realizza una delle sue opere più riuscite e apprezzate dalla critica. Nelle pagine di «Casabella», Francesco Venezia la presenta così: «in un mondo in cui gabbie per grilli tengono sovente il posto di edifici, infliggendo agli spazi interni le molestie di una luce invasiva e di ombre importune, la piccola chiesa parrocchiale di San Lorenzo è un dono, una gioia inattesa»⁵. Un'architettura d'interno esaltata da un controllato disegno delle aperture, delle quali la frattura tra i due corpi di fabbrica – intercapedine di un lucernario altissimo che unifica e, al tempo

Power is made perfect in weakness. Therefore I will boast all the more gladly about my weaknesses, so that the power of the Messiah may dwell in me. For when I am weak, then I am strong¹.

In architecture, the complex condition of a weakness that enables power to be fulfilled – a weakness that knows how to be powerful – evoked in this passage from the Pauline epistles, is arguably comparable to the state into which every ancient ruin, however unwillingly, is cast.

Valdemaqueda is a rural town nestled in the mountainous landscape of the Sierra de Guadarrama, between the two Castilian plateaus. At its centre, the surviving apse of the small church of San Lorenzo Mártir, built in the early 16th century, stands as an exemplary instance of those architectural fragments which, like the statues Marguerite Yourcenar writes about, time has "so well broken that from the ruin a new work could be born"².

Between 1997 and 2001, José Ignacio Linazasoro, commissioned to envision the new volume of the nave after demolishing the previous reconstruction – built with "poor quality"³ in the 1960s following the collapse of the original structure during the early stages of the Spanish Civil War⁴ – realized one of his most acclaimed and critically appreciated works.

In the pages of "Casabella", Francesco Venezia describes it as follows: "in a world where cricket cages often stand in place of buildings, inflicting on interior spaces the nuisance of invasive light and untimely shadows, the small parish church of San Lorenzo is a gift, an unexpected joy"⁵.

This is an interior architecture exalted by the carefully calibrated design of its openings, the most significant of which is the fracture



stesso, separa i due volumi della chiesa – è quella più determinante nel conferire un accento simbolico allo spazio, distinguendo nuovo e antico e riflettendo la luce dell'est nella buia cavità della Capilla Mayor. Fonti di luce, quelle predisposte da Linazasoro a San Lorenzo, caratterizzate da diversi orientamenti, intensità e timbro luminoso; volutamente nascoste⁶ e pensate per mettere in tensione la penombra del piccolo spazio sacro. In architettura, la complessa condizione di una 'debolezza che sa essere potente' si ritrova, in parte, nell'autorialità programmaticamente anonima⁷ di Linazasoro che, intervenendo con un linguaggio «privo di stile, fuori dal tempo»⁸ – interpretabile come una volontà di parlare tacendo⁹ attraverso colte citazioni e la riscrittura autografa di riferimenti esemplari¹⁰ – opera per non rischiare di perdere «quei pochi elementi di certezza che, dispersi tra le macerie del linguaggio dell'architettura, ancora ci restano»¹¹. Nel concepire quest'architettura sacra, che l'autore non descrive mai come restauro ma come intervento sul costruito con cui esprimere l'attualizzazione del passato nell'edificio, l'architetto basco opera nel solco di alcuni selezionati spazi della tradizione castigliana quali le chiese mozárabiche di San Miguel de Escalada, o Santiago de Peñalba – di cui apprezza l'accesso laterale a negare l'assialità centrale canonica – e il San Baudelio de Berlanga – in cui la 'presenza' della colonna nello spazio dell'aula e la forte distorsione tra il volume sordo all'esterno e la ricchezza spaziale dell'interno sono caratteri determinanti per lo sviluppo del progetto di San Lorenzo – ma anche la Cattedrale di Plasencia in Estremadura – in cui il rapporto tra nuovo e preesistente si risolve in *fabriche* che non hanno mai finito per sostituirsi ad altre e che ora restano come elementi incompleti, uno accanto all'altro – o l'Oratorio del Partal nell'Alhambra, o la meravigliosa e minuscola chiesa paleocristiana di Santa Cristina a Lena, situata nelle montagne delle Asturie¹². Architetture antiche – parte dell'educazione formale di Linazasoro, impresse nella memoria come utensili in bella fila¹³ – che hanno aiutato l'autore a radicare l'opera nel contesto; rafforzandone il baricentro mediterraneo, rispetto alle affinità con le opere di Sigurd Lewerentz – in particolare la Chiesa di San Pietro a Klippan – a cui sempre è stata accostata, pur con evidenti differenze¹⁴, la chiesa di Valdemaqueda. In architettura, la complessa condizione di una 'debolezza che sa essere potente', si può inoltre riscontrare nella scelta di far parlare la *fabrica* attraverso l'oggettività della sua costruzione¹⁵; che si pronuncia nella schiettezza delle materie e nell'espressività data dalla combinazione o dal disegno degli elementi statico-resistenti. Nel rispondere al gotico 'rurale' della preesistenza, Linazasoro adotta per il suo edificio «un arcaismo ancora più grande: niente volte, niente altezze, una costruzione ancora più bassa, primitiva, più arcaica – in cui il nuovo si mostra attraverso la sua logica tettonica – più vecchio, più atavico»¹⁶. Quelle ricomposte in unità distinte a Valdemaqueda sono due geometrie, due ordini strutturali e due sistemi costruttivi: un intreccio sofisticato di nervature concluso con un grande arco, su di un lato; un sistema trilitico zoppo, sull'altro. Ovunque, le pareti in mattoni sono trasformate in una vibrante superficie monomaterica grazie ad una leggera scialbatura in boiacca di malta. I tre significativi elementi strutturali sovrapposti, un pilastro e due lunghe travi in cemento armato lasciato al grezzo, ordinano lo spazio, dando l'impressione di sostenere il peso della luce che, radente, entra dall'alto, nell'aula. Una sequenza serrata di travi in legno, lasciate al naturale, comprimono lo spazio di preghiera per esaltare la volta dell'abside antico. Un pavimento senza fughe, dai toni grigio-azzurri simili al granito con cui è rivestito il volume all'esterno, annulla la

between the two building volumes: an interstice of a towering skylight that simultaneously unifies and separates the church's new and ancient parts. This element plays a central role in bestowing symbolic resonance to the space, distinguishing old from new and reflecting the eastern light into the dark cavity of the *Capilla Mayor*. The light sources orchestrated by Linazasoro in San Lorenzo are deliberately varied in orientation, intensity, and tonal quality; purposefully concealed⁶, they are conceived to animate the twilight of this small sacred space with tension and nuance.

In architecture, the complex condition of a 'weakness that knows how to be powerful' is partially echoed in the programmatically anonymous authorship⁷ of Linazasoro, who intervenes with a language "without style, outside of time"⁸, a stance that may be interpreted as a deliberate choice to speak through silence⁹, using erudite quotations and an personal approach on rewriting of exemplary references¹⁰. His intent is to avoid the risk of losing "those few elements of certainty which, scattered among the ruins of architectural language, still remain with us"¹¹.

In conceiving this sacred architecture – which the author never describes as a restoration, but rather as an intervention on the built environment that expresses a reactivation of the past within the structure – the Basque architect works within the lineage of select spaces from the Castilian tradition. These include the Mozarabic churches of San Miguel de Escalada and Santiago de Peñalba – both appreciated for their lateral entrances that negate canonical central axiality – and San Baudelio de Berlanga. In San Baudelio the presence of a single column within the nave and the marked dissonance between the austere exterior and the rich spatial interior are key elements that informed the design of San Lorenzo. Other relevant precedents include the Cathedral of Plasencia in Extremadura; the Oratory of the Partal in the Alhambra, and the marvelous and diminutive early Christian church of Santa Cristina de Lena, nestled in the Asturian mountains¹². In the first: the relationship between new and preexisting parts is resolved through additions that never completely replace the old and now remain as unfinished fragments standing side by side.

These ancient architectures – part of Linazasoro's formal education and impressed in memory like tools neatly lined up¹³ – have helped the author to root the work firmly in its context, reinforcing its Mediterranean fulcrum of gravity. This stands in contrast to comparisons often drawn with the work of Sigurd Lewerentz – particularly the Church of St. Peter in Klippan – which, though frequently cited in relation to the church in Valdemaqueda, ultimately reveals marked differences¹⁴.

In architecture, the complex condition of a 'weakness that knows how to be powerful' can also be recognized in the decision to let the *fabrica* speak through the objectivity of its construction¹⁵; an objectivity that manifests itself in the frankness of materials and in the expressiveness generated by the composition or design of structural elements". In response to the 'rural' Gothic of the pre-existing structure, Linazasoro adopts what he defines as "an even greater archaism: no vaults, no verticality, an even lower, more primitive, more archaic construction; in which the new reveals itself through its tectonic logic: older, more atavistic"¹⁶. What is recomposed into distinct unities at Valdemaqueda are two geometries, two structural orders, and two construction systems: a sophisticated web of ribs, culminating in a large arch on one side; and on the other, an irregular trabeated system. Everywhere, the brick walls are transformed into a vibrant monomaterial surface by a light wash of lime slurry (*boiacca di malta*).

Three prominent overlapping structural elements – a pillar and two long exposed concrete beams – organize the space, giving the impression of bearing the very weight of the light that grazes down

presenza del piano d'appoggio, astraendolo. Fuori, il portale in granito – commissionato nel 1544¹⁷ – che si suppone tagliato dagli scalpellini del non lontano cantiere della Real fabbrica del Monastero di San Lorenzo Martire dell'Escorial¹⁸ è un elemento terzo, separato, come se si trattasse di un reperto archeologico ricostruito come *objet trouvé* autonomo.

Nel dispiegarsi garbato e coerente di questa sovrabbondanza¹⁹ di raffinati dettagli, realizzati con la massima cura e controllo, parafrasando padre Giovanni Pozzi, si può affermare che l'architettura sa essere «amica discretissima [...] che, colma di parole, tace»²⁰. In quest'opera, l'apparente debolezza evocata nel testo – esplicitata nella dimensione architettonica della 'rovina' e nella ricerca autoriale di un'espressività anonima, a-temporale e oggettiva, fondata sia nel ricorso strumentale all'operatività della tradizione della disciplina architettonica che nella tacita eloquenza della costruzione – acquisisce presenza e potenza nel silenzio, e sostanza nella penombra sapientemente illuminata da Linazasoro, dimostrando ancora oggi, a distanza di un quarto di secolo, che:

[...] quando un'opera ha la proprietà di generare intorno a sé uno spazio di silenzio, promuove uno sguardo diverso sulla realtà, uno sguardo crudo, astratto, grazie al quale il mondo si offre sotto il segno della contemplazione. Attraverso questo silenzio non si ottiene di fuggire dal reale o di soppiantarla, piuttosto di coglierne le dimensioni occulte e nascoste. [...] un silenzio che non pretende di annullare il linguaggio, bensì di trascenderlo²¹.

¹ G. Agamben, *Il tempo che resta*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 129-130. Questo frammento, che Agamben trae da Walter Benjamin, si discosta dall'originale *Lettera ai Corinzi* 2, 12, 9-10 nella traduzione di alcuni termini. Cfr. *La Sacra Bibbia*, CEI 2008.

² M. Yourcenar, *Il tempo grande scultore*, Einaudi, Torino 1985, p. 52.

³ Gino Malacarne et al. (a cura di), *Architettura 49. José Ignacio Linazasoro, 5 progetti*, La Greca, Forlì 2014.

⁴ Cfr. J.I. Linazasoro, *La logica della costruzione*, in *Casabella* n. 697, 2002, p. 8.

⁵ F. Venezia, *Una composizione binaria*, ivi, p. 10.

⁶ «[...] nel caso dello spazio sacro è importante nascondere la sua fonte, in modo che lo spazio sia autonomo dal mondo esterno» in J. I. Linazasoro, *Su Valdemaqueda. Progettare uno spazio sacro*, in *FAM*, 57/58, 2021, p. 70.

⁷ Questa logica è stata discussa in F. Guarerra, *Trentasette domande a José Ignacio Linazasoro*, Clean, Napoli 2014, pp. 12-13; C. Moccia, *Il nostro è un tempo straordinario*, in C. Sansò (a cura di), *Adeguación del Castillo del Cerrillo de los Moros. Arquitectura tra traccia e memoria*, Linazasoro & Sánchez, Clean, Napoli 2017, pp. 28-29; Gino Malacarne, cit., p. 7.

⁸ J. I. Linazasoro, *La logica della costruzione*, cit., p. 6. A questo proposito Linazasoro parlerà esplicitamente del suo «rifuto particolare per le chiese che pretendono di essere moderne – sostenendo che – l'attualità non appartiene allo spazio sacro. Uno spazio sacro deve essere prima di tutto uno spazio senza tempo» in J. I. Linazasoro, *Su Valdemaqueda*, cit., p. 72.

⁹ «Ci sono tre categorie di silenzio correlate alla parola: di chi la formula, di chi l'ascolta, di chi la conserva. Bisogna trovare [...] degli spazi dove coltivare questi silenzi, scoprire come possano vivere con un interlocutore che parli tacendo», in G. Pozzi, *Tacet*, Adelphi, Milano 2013, p. 20.

¹⁰ «I giovani devono capire che siamo nella tradizione da quattromila anni, e all'interno di questa tradizione dobbiamo continuare», in F. Guarerra, cit., p. 63.

¹¹ G. Grassi, *Scritti scelti 1965-1999*, Franco Angeli, Milano 2000, p. 387.

¹² Questi riferimenti sono citati direttamente da Linazasoro nell'articolo *Su Valdemaqueda*, cit., pp. 68-75.

¹³ «Forse l'osservazione delle cose è stata la mia più importante educazione formale; poi l'osservazione si è tramutata in una memoria di queste cose. Ora mi sembra di vederle tutte disposte come utensili in bella fila; allineate come in un erbario, in un elenco, in un dizionario», in A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche, Milano 1999, p. 32.

¹⁴ «Evidenziamo due differenze fondamentali: né la luce di Valdemaqueda né il suo spazio frammentato – 'quantico', direbbe Chueca – hanno a che fare con la 'luce nera', né con l'unità e la continuità spaziale di Klippan. Il pilastro unico in Klippan centralizza lo spazio, mentre in Valdemaqueda lo divide», in J. I. Linazasoro, *Su Valdemaqueda*, cit., p. 74.

¹⁵ Costruzione qui è intesa come *ars tetrica* o, per dirlo con le parole di Schelling, come «arte in grado di avvolgere la forma spoglia della costruzione con l'elemento simbolico dell'ordine» e quindi come «princípio dell'arte che avvolge, quindi materialmente decora. [...] raccontando la fatica quotidiana nel portare il peso della costruzione» Cfr. N. Braghieri, *Architettura arte retorica*, Sagep, Genova 2013, p. 184.

¹⁶ J. I. Linazasoro, *Su Valdemaqueda*, cit., p. 72.

¹⁷ Cfr. J.I. Linazasoro, *La logica della costruzione*, cit., p. 8.

¹⁸ F. Venezia, cit., p. 10.

¹⁹ J. I. Linazasoro, *Su Valdemaqueda*, cit., p. 72.

²⁰ G. Pozzi, *Tacet*, Adelphi, Milano 2013, p. 42. Qualità che nel libro l'autore riferisce non tanto alla architettura quanto al 'Libro'.

²¹ C. Martí Aris, *Silenzii eloquenti*, Marinotti, Milano 2002, pp. 109, 121.

from above into the nave. A dense sequence of natural wooden beams compresses the prayer space, exalting the vault of the ancient apse. A seamless floor in bluish-grey tones, echoing the granite cladding of the exterior volume, dissolves the perception of the ground plane, rendering it abstract.

Outside, the granite portal – commissioned in 1544¹⁷, and believed to have been carved by stonemasons from the nearby construction site of the Royal Monastery of San Lorenzo del Escorial¹⁸ – is presented as a separate, autonomous object, almost like an archaeological artifact reconstructed as a self-standing *objet trouvé*. In the discreet and coherent unfolding of this abundance¹⁹ of refined details – executed with utmost care and control – one may paraphrase Father Giovanni Pozzi and say that architecture here reveals itself as "a most discreet friend [...] that, full of words, remains silent"²⁰. In this work, the apparent weakness evoked in the text gains presence and power through silence, and substance through the penumbra skillfully illuminated by Linazasoro. This weakness is to be found in the architectural dimension of the ruin and in the authorial pursuit of an anonymous, timeless, and objective expressiveness, grounded both in the instrumental use of disciplinary tradition and in the tacit eloquence of construction. It demonstrates, even a quarter-century later, that:

[...] when a work has the ability to generate around itself a space of silence, it invites a different gaze upon reality: a raw, abstract gaze through which the world reveals itself under the sign of contemplation. Through this silence, the goal is not to escape from reality or replace it, but to grasp its hidden and occult dimensions. [...] a silence that does not seek to cancel language, but rather to transcend it²¹.

¹ Translated by the author. Passage taken from G. Agamben, *Il tempo che resta*, Bollati Boringhieri, Turin 2000, pp. 129-130. This fragment, which Agamben draws from Walter Benjamin, deviates from the original wording of 2 Corinthians 12:9-10, particularly in the translation of certain terms. Cf. *La Sacra Bibbia*, CEI 2008 edition.

² M. Yourcenar, *Il tempo grande scultore*, Einaudi, Torino 1985, p. 52.

³ G. Malacarne et al. (eds.), *Architettura 49. José Ignacio Linazasoro, 5 progetti*, La Greca, Forlì 2014.

⁴ Cf. J. I. Linazasoro, "La logica della costruzione," in Casabella, no. 697, 2002, p. 8.

⁵ F. Venezia, "Una composizione binaria," in Casabella, no. 697, 2002, p. 10.

⁶ «[...] in the case of sacred space, it is important to hide the source [of light], so that the space remains autonomous from the outside world" in J. I. Linazasoro, "Su Valdemaqueda. Progettare uno spazio sacro," in FAM, nos. 57/58, 2021, p. 70.

⁷ This logic is discussed in F. Guarerra, *Trentasette domande a José Ignacio Linazasoro*, Clean, Naples 2014, pp. 12-13; C. Moccia, "Il nostro è un tempo straordinario," in C. Sansò (ed.), *Adeguación del Castillo del Cerrillo de los Moros. Arquitectura tra traccia e memoria*, Linazasoro & Sánchez, Clean, Naples 2017, pp. 28-29; and Gino Malacarne, Op. cit., p. 7.

⁸ J. I. Linazasoro, "La logica della costruzione," Op. cit., p. 6. On this point, Linazasoro explicitly expresses "a particular aversion to churches that pretend to be modern, arguing that contemporaneity does not belong to sacred space. A sacred space must first of all be a timeless space" in J. I. Linazasoro, "Su Valdemaqueda," Op. cit., p. 72.

⁹ "There are three categories of silence related to speech: of the one who speaks it, of the one who listens to it, of the one who preserves it. We must find [...] spaces in which to cultivate these silences, and discover how they can live with an interlocutor who speaks by remaining silent" in G. Pozzi, *Tacet*, Adelphi, Milan 2013, p. 20.

¹⁰ "Young must understand that we have been part of a tradition for four thousand years, and within this tradition we must continue" in F. Guarerra, Op. cit., p. 63.

¹¹ G. Grassi, *Scritti scelti 1965-1999*, Franco Angeli, Milan 2000, p. 387.

¹² These precedents are explicitly cited by Linazasoro in the article "Su Valdemaqueda," Op. cit., pp. 68-75.

¹³ "Perhaps the observation of things has been my most important formal education; then observation turned into a memory of these things. Now it seems to me that I see them all arranged like tools in neat rows; lined up like in a herbarium, a list, a dictionary" in A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche, Milan 1999, p. 32.

¹⁴ "Two fundamental differences must be highlighted: neither the light in Valdemaqueda nor its fragmented – quantum-like," as Chueca would say – space have anything to do with the 'black light,' nor with the spatial unity and continuity of Klippan. The single pillar in Klippan centralizes the space, while in Valdemaqueda it divides it" in J. I. Linazasoro, "Su Valdemaqueda," Op. cit., p. 74.

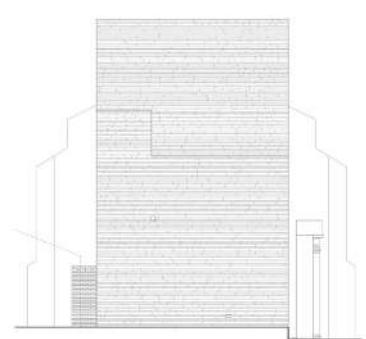
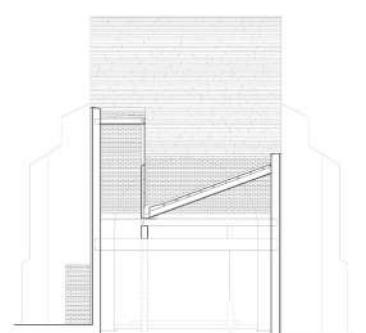
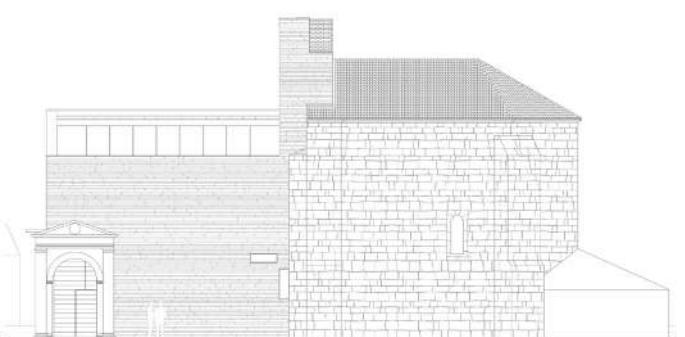
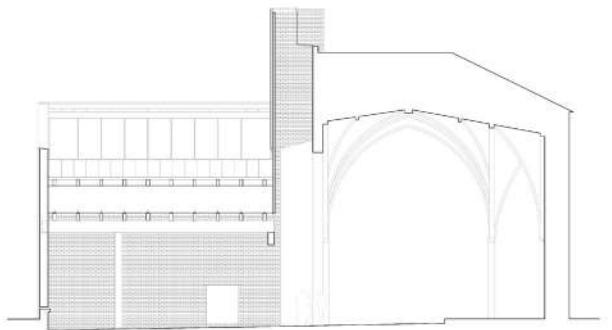
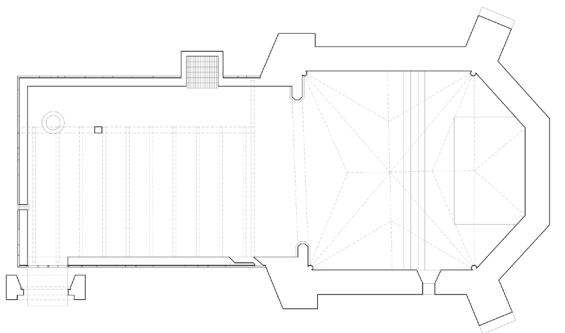
¹⁵ Construction here is understood as *ars tetrica*, or as Schelling wrote: "an art capable of enveloping the bare form of construction with the symbolic element of order" and thus as "a principle of art that envelops, and therefore materially decorates [...]"; narrating the daily effort of bearing the burden of construction" Cf. N. Braghieri, *Architettura arte retorica*, Sagep, Genoa 2013, p. 184.

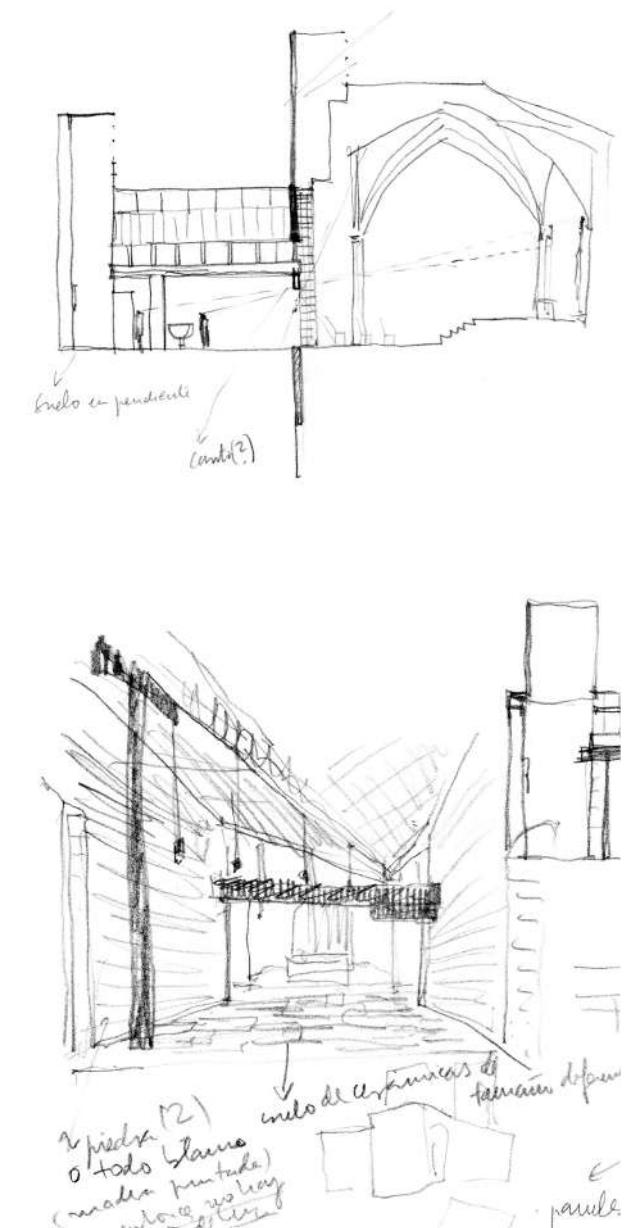
¹⁶ J. I. Linazasoro, "Su Valdemaqueda," Op. cit., p. 72.

¹⁷ Cf. J. I. Linazasoro, "La logica della costruzione," Op. cit., p. 8.

¹⁸ F. Venezia, Op. cit., p. 10.

¹⁹ J. I. Linazasoro, "Su Valdemaqueda," Op. cit., p. 72.



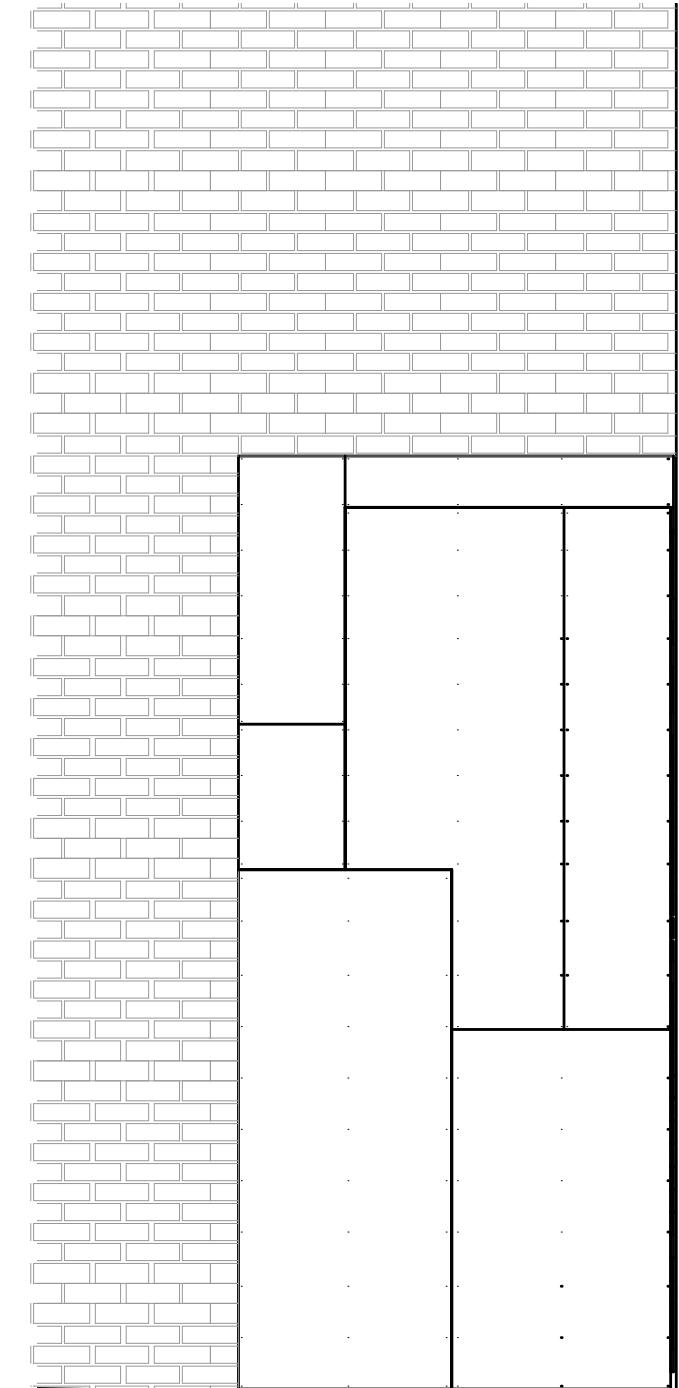
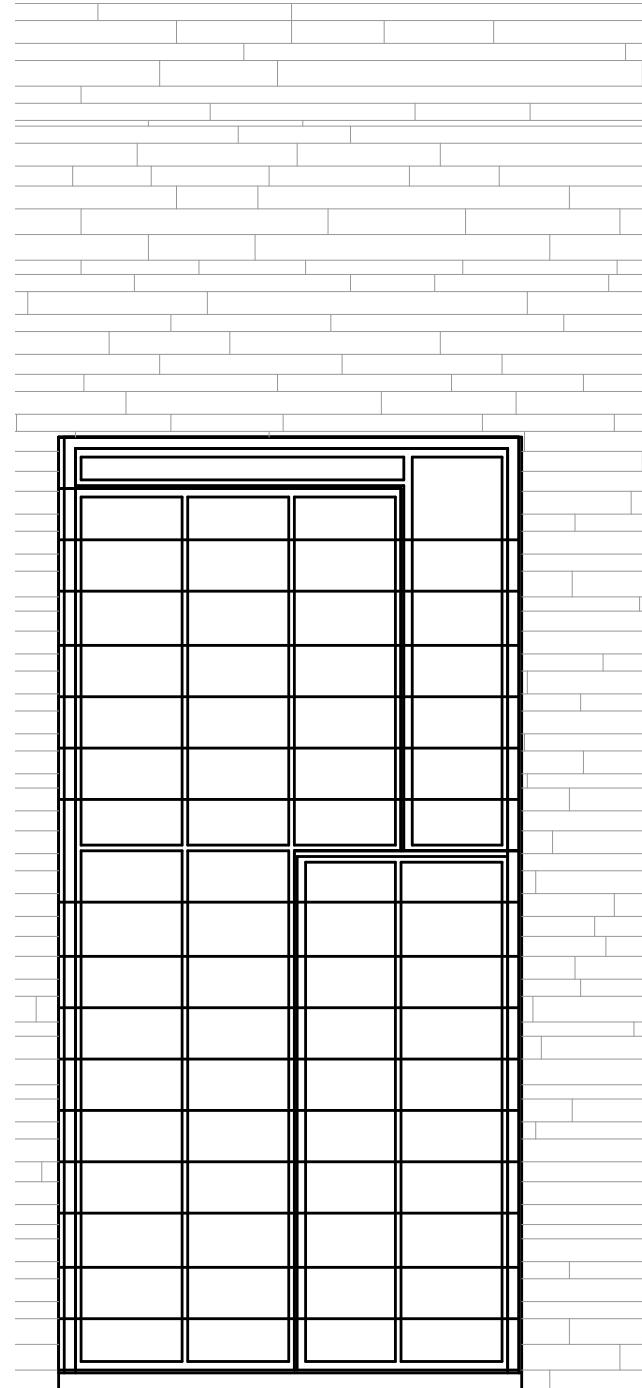






Progetto: José Ignacio Linazasoro Rodríguez
Collaboratori: Juan Carlos Corona Ruiz, José María García del Monte,
Nicolas Polli, Davide Scardua
Cliente: Consejería de Educacion. Comunidad de Madrid
Cronología: 1997-2001
Fotografie: Javier Azurmendi

p. 99
Veduta esterna della facciata sud, foto © Javier Azurmendi
pp. 102-103
Interno, foto © Javier Azurmendi
Piante, prospetti e sezioni
pp. 104-105
Viste dello spazio a doppia altezza penetrato dalla luce, foto © Javier Azurmendi
Schizzi di studio
pp. 106-107
Interno, foto © Javier Azurmendi
pp. 108-109
Portale di ingresso, foto © Javier Azurmendi
Prospetti del portale di ingresso



The OCT Art Centre in Zibo, Shandong Province, designed by Studio Zhu Pei, is part of the long tradition of Chinese *shan-shui* landscape painting, and engages in a profound dialogue with the material and historical-cultural context from which it originates. The interplay between the overall layout and the shape of the roofs gives rise to a complex set of porous spaces, suspended between interior and exterior, and in a constant interaction with each other. It is an architecture in which the very fabric of the building becomes an opportunity to preserve, as well as to further develop, firmly established know-how and building practices.

Studio Zhu Pei

Centro per l'arte OCT, Zibo, Shandong, Cina
OCT Art Centre, Zibo, Shandong, China

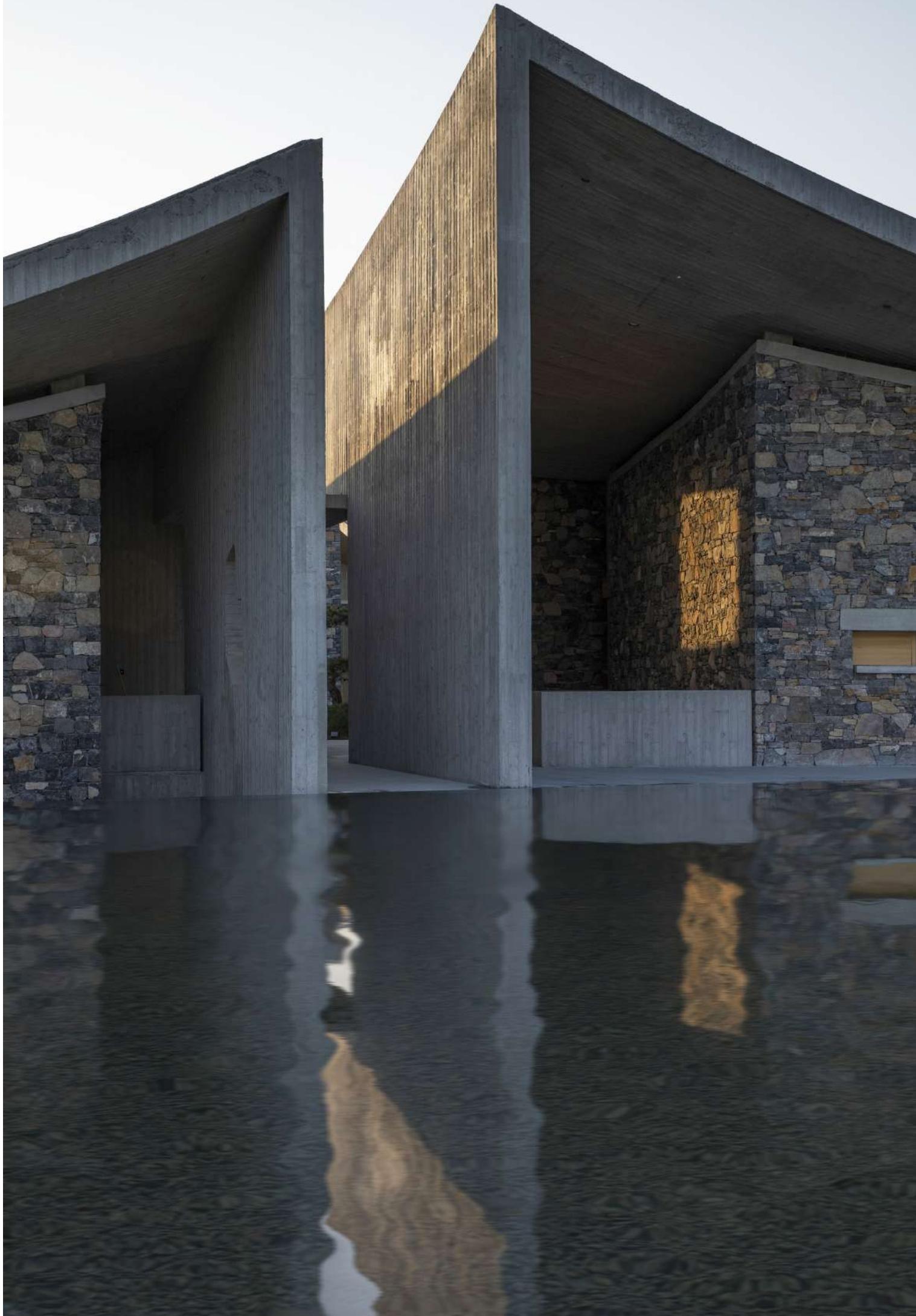
Fabrizio Arrigoni

Metamorfosi silenziose

L'impiego di pigmenti minerali diluiti in acqua – da polveri di azurrite e malachite o dal verde di rame – talvolta combinati con l'oro ha definito in Cina una specifica modalità della pittura di paesaggio detta in «blu e verde», *qīng lǜ shān shuǐ*, che, emersa nel periodo delle Sei Dinastie (220 o 222-589), fu progressivamente sistematizzata in epoca T'ang (618-907) da grandi maestri quali l'aristocratico Li Sixun – conosciuto anche come Generale Li dal grado raggiunto in un reggimento della Guardia – e da suo figlio Li Zhaodao – detto Piccolo Generale¹. *Qiānlí Jiaāngshān Tú* – *Mille Li di fiumi e montagne* – è un rotolo in seta conservato presso il Museo del Palazzo a Beijing². Fu realizzato nel 1113 in meno di un anno di lavoro da un pittore allora diciottenne, Wáng Xīmèng' (1096-1119), membro dell'Accademia Imperiale di Pittura di Bianliang (poi Kaifeng), capitale dei Song settentrionali e la cui educazione fu seguita dall'imperatore mecenate Huizong (1082-1135). Assieme a *Colori autunnali tra fiumi e montagne* attribuito a Zhao Boju – rotolo, inchiostro e colore su seta 55,6x323,2 cm – il dipinto è tra le più potenti espressioni di questa via³ dove l'autenticità, *zhen*, del rappresentato è l'esito non di un passivo principio mimetico quanto di una felice combinazione dei «Sei Requisiti», *Liuyao*: energia-spirito, *qi*, ritmo o atmosfera, *yun*, pensiero-visione, *si*, scenario-motivo, *jing*, pennello, *bi*, inchiostro, *mo*, così come indicato nel *Bi fa ji* – noto anche come *Shanshui shoubi fa* o *Shanshuilu* – vale a dire ‘Note sull'arte del pennello’, il trattato del pittore Jing Hao, attivo attorno al 920 nel Regno di Liang, uno dei Cinque Regni⁴. Preceduto da una poesia di Qianlong e scritture

Silent metamorphoses

The use of mineral pigments diluted in water – obtained from azurite, malachite or copper green powders – sometimes combined with gilding, gave rise to a unique style of landscape painting in China known as “blue and green” painting (*qīng lǜ shān shuǐ*). This technique, which emerged during the Six Dynasties period (220 or 222-589), was gradually codified during the T'ang dynasty (618-907) by eminent masters such as the aristocrat Li Sixun – also known as General Li due to the military rank he attained in the Imperial Guard – and his son Li Zhaodao, nicknamed the Little General¹. A *Thousand Li of Rivers and Mountains* (*Qiānlí Jiaāngshān Tú*) is a silk scroll preserved at the Palace Museum in Beijing². It was completed in 1113, in less than a year, by Wáng Xīmèng (1096-1119), an eighteen-year-old painter and member of the Imperial Academy of Painting in Bianliang (now Kaifeng), then capital of the Northern Song dynasty. His artistic training was personally supervised by Emperor Huizong (1082-1135), who was a patron of the arts. Together with *Autumn Colours among Rivers and Mountains*, attributed to Zhao Boju – a scroll painted in ink and colour on silk, measuring 55.6x323.2 cm – the painting represents one of the most powerful expressions of this artistic current³, in which the authenticity (*zhen*) of the subject depicted does not derive from a passive mimetic principle, but rather from a successful combination of the so-called “Six Essentials” (*liuyao*) of painting: energy-spirit (*qi*), rhythm or atmosphere (*yun*), thought-vision (*si*), scene-motif (*jing*), brush (*bi*) and ink (*mo*). These principles are set out in the *Bifa ji* – also known as the *Shanshui shoubi fa* or the *Shanshuilu*, meaning “Notes on the Art of Brushwork” – the



del primo Ministro Cai Jing (1046-1126) al termine, *Mille Li di fiumi e montagne* nel suo monumentale sviluppo – 51,5x1191,5 cm – squaderna, da destra verso sinistra, sei ‘stanze’, sei porzioni scandite da un pacato succedersi di addensamenti e rarefazioni, contrazioni ed espansioni, grumi di picchi rocciosi e fluire di acque, ricorrendo a quella miscela di maniere del percepire di cui è fatto l’impasto prospettico cinese⁵: distanze piatte, *p’ing-yuan*, distanze elevate, *gao-yuan*, distanze profonde, *shen-yuan*, sino a raggiungere quel limite dove il vago, l’indistinto, l’evanescente – *hu huang* – consumano il segno, dissolvendo ogni il tratto nell’ocra bruciata del senza-forma, *wu xing*, del supporto stesso – una trasposizione-epifania del grande vuoto, *taixu*, che costituisce la riserva originaria di ogni possibile futura insorgenza⁶. Mobilità e scorrevolezza, dunque, ma anche attenzione al dato empirico, al minuto accadere: voli di uccelli, cascate, creste di brevi onde scosse dal vento, viotoli, passi tra scoscesi dirupi e, disseminato in una apparentemente infinita *varietas* di topografie che sembrano echeggiare le regioni a sud del fiume Yangzi, ecco comparire uno sciame di artefatti umani finemente tratteggiati con «pennello lento». Barche e reti, moli e ponti, giardini e mulini, nobili residenze e umili capanne, terrazze su palafitte e templi, puntellano, senza interromperlo, lo slancio della configurazione, *shí*⁷. Al pari di quel sentire che sarà di Ambrogio Lorenzetti nei suoi *Effetti del Buon Governo in Città* ed *Effetti del Buon Governo in Campagna* affrescati nella Sala della Pace del Palazzo Pubblico di Siena, anche in questo caso l’ordinato distribuirsi dell’agire e dell’abitare umano si offrono come le prove più immediate e autoevidenti di un principio di armonia, *tianli*, di pace e fecondità cosmica che tutto regge e tutto influenza. Un racconto-narrazione tanto fiabesco quanto quotidiano che, sospeso da qualsivoglia intento banalmente informativo, origina e si offre come orizzonte di senso dal/del collettivo, *Gemeinschaftserzählungen* nel vocabolario teorico-politico di Byung-Chul Han⁸. *Jiehua* è il termine tecnico che indica la specifica presenza dell’architettura nella pittura di paesaggio, una comparsa che proprio in ragione della meticolosa precisione con cui viene inclusa e descritta diviene anche opportunità per comprendere antichi metodi e tipologie dell’insediarsi e dell’edificare⁹.

Un utile esercizio – al pari di ogni smottamento anacronistico – potrebbe rivelarsi l’innestare OCT Art Centre di Studio Zhu Pei nell’ossatura, *gufa*, del capolavoro di Wáng Xīmèng’ come se si trattasse di un ulteriore tassello in quel mosaico di *clusters* a geometria e dimensione variabile che dettano il graduale prender dimora dell’uomo nel *continuum* naturale¹⁰. Una ‘prova’ suggerita dalle stesse condizioni fisiche in cui il nuovo centro sorge: un *terrain vague* tagliato da consistenti infrastrutture viarie posizionato a est del centro di Zibo, città-madre della cultura cinese nella provincia nord-orientale dello Shandong; un territorio i cui trascorsi assetti sono stati compromessi da recenti processi di urbanizzazione e che tuttavia ancora mantiene legami a luoghi di alto valore storico – i siti archeologici risalenti alle dinastie Shang e Zhou (XVII-III secolo a.C.) rinvenuti nella vicina Fenghuangnan – e ambientale – i campi aperti, le zone umide. Gli oltre trenta aggregati residenziali sparsi in *Mille Li di fiumi e montagne* offrono un ampio arco di combinazioni: impianti lineari, a L, a T, a *gōng* (dall’omonimo carattere 工); a Zibo la matrice dell’impianto è tanto limpida quanto ferrea: un rettangolo di 82x54 m esattamente disposto lungo gli assi cardinali ospita un secondo rettangolo di 54x40 m anch’esso sistemato secondo la medesima giacitura e con il lato settentrionale sovrapposto al primo. Il perimetro maggiore coincide con quello di una vasca a sfioro in spicco dal terreno

treatise attributed to the painter Jing Hao, who was active around 920 in the Kingdom of Later Liang, one of the states during the so-called Five Dynasties and Ten Kingdoms period⁴. Preceded by a poem by Qianlong and sealed with inscriptions by Prime Minister Cai Jing (1046-1126), *A Thousand Li of Rivers and Mountains*, in its imposing dimensions – 51.5x1191.5 cm – unfolds from right to left in six “rooms”, that is six sections marked by a balanced alternation of clustering and thinning, contraction and expansion, dense rock formations and flowing waterways. The painting relies on the unique combination of forms of perception on which the perspective texture of Chinese painting is based⁵: flat distances (*p’ing-yuan*), elevated distances (*gao-yuan*), deep distances (*shen-yuan*), until reaching that threshold where the vague, the blurred, the evanescent (*hu huang*) wear down the sign, dissolving every stroke in the burnt ochre of the formless (*wu xing*), of the support itself – a transposition-epiphany of the great void (*taixu*), that constitutes the primordial repository of every possible future emergence⁶. Mobility and fluidity, therefore, but also a precise attention to empirical data, to minor details, such as birds in flight, waterfalls, wave crests rippled by the wind, winding paths, or passes between steep cliffs. In a seemingly endless variety of topographies, which seem to echo the landscapes to the south of the Yangtze River, a profusion of human artefacts emerges, meticulously traced with a “slow brush”: boats and nets, piers and bridges, gardens and mills, noble residences and modest huts, terraces on stilts and temples which dot the landscape without, however, breaking the momentum of the dynamic configuration, the *shí*⁷. With a sensibility similar to that of Ambrogio Lorenzetti in his frescos *Effetti del Buon Governo in Città* and *Effetti del Buon Governo in Campagna*, painted in the Hall of Peace (Sala della Pace) of Siena’s Palazzo Pubblico, here too the orderly distribution of human dwellings and activities is presented as the most direct and self-evident manifestation of a principle of harmony (*tianli*), which supports and imbues every aspect of reality, ensuring cosmic peace and fecundity. A narrative that is both fable-like and rooted in everyday life, detached from any merely informational purpose, and which emerges instead as a shared horizon of meaning; what in Byung-Chul Han’s theoretical-political terminology is referred to as *Gemeinschaftserzählungen*⁸. *Jiehua* is the technical term that expresses the specific presence of architecture in a landscape painting, a presence that, due to the meticulous precision with which it is included and described, also becomes an opportunity to better understand ancient methods and types of dwelling and building⁹. A useful exercise – as in any anachronistic displacement – could consist in grafting Studio Zhu Pei’s OCT Art Centre onto the “bone structure” (*gufa*) of Wáng Xīmèng’s masterpiece, as if it were yet another fragment of that mosaic of clusters with variable shapes and scales that mark mankind’s progressive settlement in the continuum of nature¹⁰. A “test” suggested by the very material conditions in which the new art centre stands: a *terrain vague*, bordered by imposing road infrastructures, located east of the centre of Zibo, the “mother-city” of Chinese culture in the north-eastern province of Shandong. This is an area whose historical heritage has been compromised by recent urban development processes, but which is still strongly associated with places of significant historical value – such as the archaeological sites of the Shang and Zhou dynasties (17th-3rd century BCE) discovered in nearby Fenghuangnan – and environmental value, due to the presence of open fields and wetlands. The more than thirty residential complexes scattered across *A Thousand Li of Rivers and Mountains* feature a wide variety of configurations: linear, L-shaped, T-shaped, or *gōng*-shaped (inspired by the character 工). In the case of Zibo, the settlement structure follows a clear and rigorous

(50 cm) dove l’acqua sommerge un tappeto di ciottoli azzurri su lastre di granito verde fiammato; il successivo si rivela essere la proiezione di cinque coperture iperboliche al cui centro si trova un piccolo giardino vegetal-minerale analogo del radunarsi delle case *heyuan* attorno ai loro cortili comuni¹¹. L’accesso al complesso è un sentiero a meridione posto fuori simmetria al pari della corte, sì da vivificare e mettere in tensione l’intero diagramma planimetrico. Contrapposto all’ingresso, a settentrione, è collocato il volume principale articolato in tre sale i cui andamenti di copertura ne rivelano la frammentazione-concattenazione; due passaggi – ortogonali a quello sud-nord e di cui solo quello a occidente supera lo specchio d’acqua – isolano il settore più propriamente espositivo dai restanti due volumi destinati ad accogliere una sala multifunzionale, a ponente, e una lobby-reception a levante; dalla hall una doppia rampa illuminata anche zenitalmente conduce a un piano ribassato (5,50 m) che accoglie gli uffici, una sala conferenze e i servizi. A tale quota un recondito giardino, servito anche da una scala esterna, si incunea nei pressi del bordo orientale: oltre a garantire requisiti funzionali, stabilisce una connessione basso-alto, arricchendo i modi in cui la luce solare si scava una via nel corpo massiccio del costruito. La parte restante dell’interrato all’oglia il set delle apparecchiature meccaniche.

Due sono i caratteri che contraddistinguono il comporre qui dispiegato: due strategie mutuamente intrecciate che si incitano e alimentano reciprocamente. Disallineamenti e curvature, slittamenti e piegature nei tracciati dei setti murari, minano la griglia cartesiana di riferimento determinando una congerie di slarghi al riparo sotto gli ampi mantelli delle coperture ma non riassorbiti negli involucri volumetrici; una moltitudine di spazi del framezzo e della transizione che vanno a sommarsi a un ricco catalogo di forature, per morfologia e posizionamento, non riconducibili a un modello univoco. Il combinato disposto è l’istaurarsi di un gioco, ripetuto alle diverse scale, di apertura-chiusura, permeabile-ostriuto, *k’ai-ho*. Un dialogo che coinvolge in una condivisa tramatura il prossimo e il distante, il manifesto e il nascosto, l’astante e il riflesso, il pesante e il sottile, il luminoso e lo scuro, per far ricorso alle polarità confliggenti adottate dal pittore e teorico Guō Xī (ca. 1001-ca. 1090) nel suo *L’eccelsa verità delle foreste e dei ruscelli, Linquan gaozhi*¹². È da tali corrispondenze e incroci che si genera quella animazione spirituale, *ling*, che già la poesia di Xie Lingyun (385-433) riconosceva come aura di ogni paesaggio/«montagne-acque» e che talora scuote il fenomeno architettonico¹³.

Attraversa tutta la pratica dello Studio Zhu Pei la ricerca di un punto di equilibrio tra l’‘adesso’ e il ‘già-stato’, tra condizione contemporanea ed eredità, se a quest’ultimo assegniamo opportunamente la partita doppia dell’acquisto e della perdita, di ciò che sopravvive, *lebensfähige Reste*, e di ciò che permane solo come impronta mnistica, vita postuma (*survie e surviance* nel lessico concettuale di Didi-Hubermann)¹⁴. Così come in altri progetti, anche nell’OCT Art Centre la coerenza, *cum-härere*, a una specifica tradizione si sostanzia nel tectonico stesso, divenendo il primo agente nella messa a punto della forma¹⁵. I forti spessori murari (80 cm) rivestiti in pietra grezza e i tetti modellati sono esplicativi agganci a sapienze e prassi proprie della provincia dello Shandong, tuttavia il ricorso al cemento armato permette una loro profonda interpretazione-modificazione: le ‘tende cadenti’, con accorgimento corbusiano, risultano come sospese sui setti portanti istituendo l’ennesima complicità tra contrari, tra *gravitas* e *levitas*.

In alcune fotografie del complesso che «contemplano la lontananza», *wang*, si scorgono i piani a onda del cemento

pattern: an 82x54 metre rectangle, perfectly oriented along the cardinal axes, contains a second 54x40 metre rectangle. The latter is also arranged following the same orientation, with the northern side overlapping the upper edge of the former. The outer perimeter corresponds to that of an infinity pool raised 50 cm above ground level, where the water covers a carpet of blue pebbles laid on slabs of flamed green granite. Inside, a second perimeter delimits the projection of five hyperbolic roofs, at the centre of which is a small plant and mineral garden, which evokes clusters of Heyuan houses gathered around their shared courtyards¹¹. The access to the complex is through a southern path, set off-centre like the courtyard itself, in order to breathe life and tension into the entire planimetric layout. Opposite the entrance, to the north, is the main building, divided into three rooms. The different angles of the roofs reveal its fragmented yet interconnected nature. Two passages, perpendicular to the south-north axis – of which only the western one crosses the body of water – separate the actual exhibition area from the other two volumes, which house a multifunctional room to the west and a lobby-reception area to the east. From the lobby, a double staircase, also illuminated from above, leads to a lower level 5.50 meters below where the offices, a conference room, and restrooms are located. At this level, a secluded garden, also accessible via an external staircase, is nestled near the eastern boundary. In addition to meeting functional requirements, this space establishes a vertical connection between the lower and upper levels, multiplying the ways in which sunlight penetrates the compact body of the building. The remaining portion of the basement houses the mechanical installations.

There are two distinctive features of the compositional process implemented here: two closely intertwined strategies that mutually stimulate and sustain each other. Misalignments and curvatures, shifts and bends in the lines of the wall partitions destabilise the Cartesian reference grid. The result is a series of articulated widenings, protected by the large overhangs of the roofs, yet not completely absorbed within the volumetric envelopes. This generates a whole series of threshold and transition spaces, which add to a varied repertoire of openings. Due to their morphology and location, these openings defy any uniform pattern and convey an idea of complexity that cannot be reduced to pre-established models. The overall result is the establishment of an interplay, repeated on different scales, of opening and closing, permeability and obstruction (*k’ai-ho*). A dialogue that intertwines, in a shared pattern, the near and the far, the manifest and the concealed, the apparent and the reflected, the heavy and the light, the bright and the dark, thus recalling the contrasting oppositions used by the painter and theorist Guō Xī (ca. 1001-ca. 1090) in his *The Sublime Truth of Forests and Streams (Linquan gaozhi)*¹². It is from these associations and intertwining that spiritual animation (*ling*) arises, that the poet Xie Lingyun (385-433) already recognised as the aura of every landscape/“mountain-water” and which sometimes also stirs the architectural sphere¹³. Throughout Studio Zhu Pei’s practice, there is a search for balance between the “now” and the “has-been”, between the present condition and heritage. The latter has a dual significance: on the one hand, the acquisition of what survives as vital remnants (*lebensfähige Reste*), and on the other, the loss of what remains only as a mnemonic trace, a sort of posthumous life (*survie* and *surviance*, according to Didi-Hubermann’s conceptual lexicon)¹⁴. As in other projects, consistency (*cum-härere*) with a specific tradition is evident in the tectonic fabric of the OCT Art Centre, thus becoming the main factor in determining its form¹⁵. The massive, 80 cm thick walls, clad in roughly hewn stone, and the moulded roofs clearly recall the typical know-how and building practices of Shandong province. However, the use of reinforced

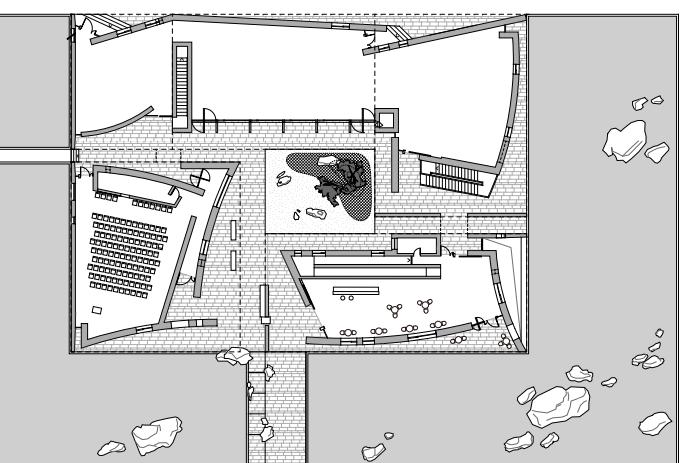
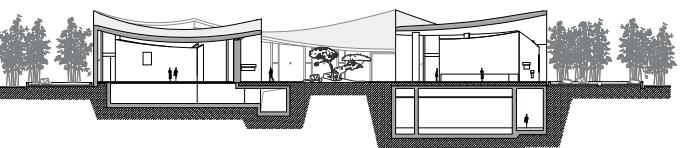
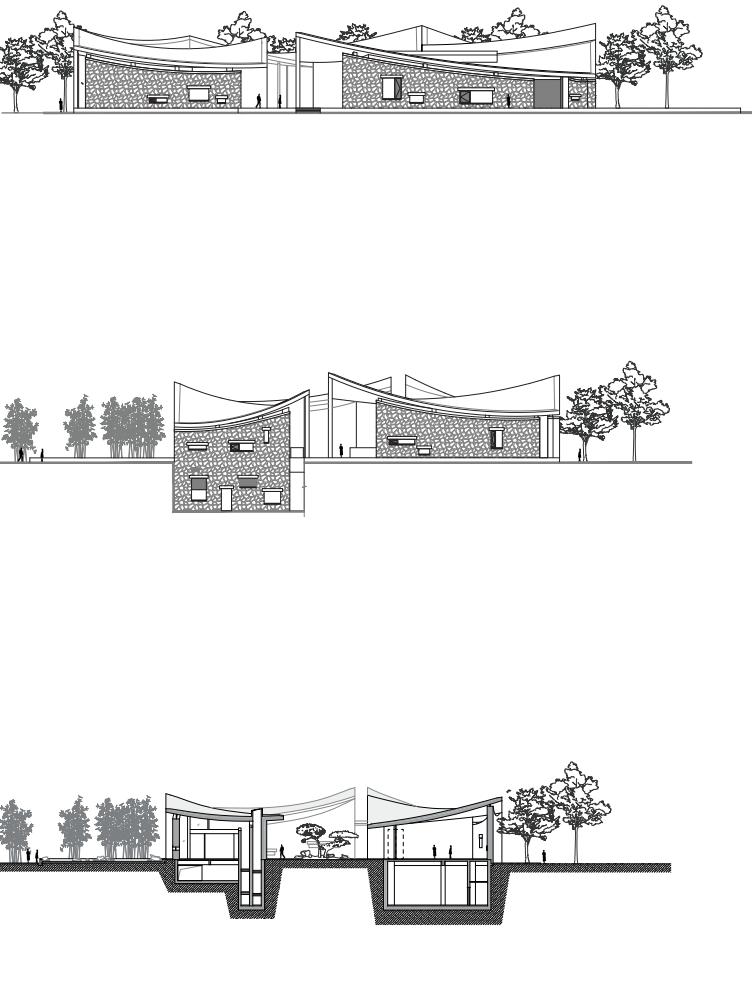




L'autore intende ringraziare il prof. Zhu Pei e Siqi Wang per il sostegno e la collaborazione.

Progetto: Studio Zhu Pei
 Capo progetto: Zhu Pei
 Collaboratori: Wilson Nugroho Markhono, Yina Luo Moore, You Changchen, Zhang Shun, Liu Yian, Ji Ming, Chen Yanhong, Liu Ling
 Paesaggio: L&A Design
 Strutture: Zibo Architecture Design and Research Institute
 Fotografie: Jin Weiqi, Xia Zhi Pictures
 Cronologia: 2019-2020

p. 111
Vista di alcuni padiglioni dall'esterno
 foto © Jin Weiqi, Xia Zhi Pictures
 pp. 114-115
Vista dall'alto con la corte al centro, © Studio Zhu Pei
 pp. 116-117
Il movimento della copertura in scorcio
 foto © Jin Weiqi, Xia Zhi Pictures
 Prospetti, sezioni e pianta, © Studio Zhu Pei
 p. 119
Una delle corti laterali, foto © Jin Weiqi, Xia Zhi Pictures
 pp. 120-121
Lo spazio espositivo, foto © Jin Weiqi, Xia Zhi Pictures
Schizzi di studio della copertura, © Studio Zhu Pei



che emergono da un fondale di bambù: quando le stagioni accresceranno la vita, *yi sheng*, della giovane foresta, una marginale periferia sarà riconsegnata al mondo dell'inchiosco e del vacuo.

concrete offers the possibility of a far-reaching reinterpretation/modification: the “falling curtains”, inspired by Le Corbusier, seem to be suspended on the load-bearing walls, thus creating a further interplay between opposites, between *gravitas* and *levitas*.

In some photographs of the complex, which “contemplate distance” (*wang*), the wave-like concrete surfaces can be glimpsed as they emerge from a backdrop of bamboo. When the seasons increase the vitality (*yi sheng*) of the young forest, this peripheral suburb will return to the world of ink and emptiness.

Translation by Luis Gatt

¹ L. Sickman, A. Soper, *The Art and the Architecture of China*, Penguin Books, Harmondsworth 1959 (trad. it. V. Defendi, *L'arte e l'architettura cinese*, Einaudi, Torino 1969, pp. 118 e seguenti). Su questo periodo restano fondamentali gli studi e i resoconti presenti nell'*Antologia dei pittori celebri di tutte le dinastie, Lidai minghuaji*, curata da Z. Yanyuan nel 847.

² A *Thousand Li of Rivers and Mountains: Wang Ximeng, Collection of Ancient Calligraphy and Painting Handscrolls: Paintings*, Artpower International, Melton Woodbridge 2021. Cfr. <<https://intl.dpm.org.cn/exhibition/details/63317.html>>. Di quest'opera abbiamo il rapporto steso dal monaco Fuguang, famoso calligrafo e pittore della dinastia Yuan (1279–1368), che così lo raccontò: «Since I was eager to learn from others, I have witnessed this painting for nearly a hundred times. I cannot still look through all the details in this work because I can always find some new information. And it has bright colors and magnificent layout, which may make Wang Jinqing and Zhao Qianli ashamed when seeing this marvelous painting. Among all the paintings on green landscapes, this work can be unique and the leader for thousands of years». In Y. Ma, *Study on “A Thousand Li of Rivers and Mountains” by Wang Ximeng*, Atti della VI International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2020).

³ Definiti «montagna(e) e fiume(i)», *shan-chuan*, queste opere confermano l'avvenuta autonomia, nei codici linguistici e nei contenuti, del genere paesaggio nei repertori pittorici cinesi.

⁴ Il testo, scritto nella forma letteraria del dialogo, è un confronto con Shigu Laoren, Maestro Tamburo di Pietra. L'elenco, puntuale e dettagliato, delle competenze artigianali necessarie all'arte della pittura diviene la premessa per una riflessione anche di rango critico-teorico sulla stessa; cfr. S. Sakanishi, *The Spirit of the Brush. Being the outlook of Chinese painters on nature, from eastern Chin to Five Dynasties, A.D. 317-960*, J. Murray, London 1939; S. Bush, Hsio-yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, Harvard University Press, Cambridge 1985.

⁵ F. Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Éditions du Seuil, Parigi 1979 (trad. it. L. Barcella, *Il vuoto e il pieno*, Guida, Napoli 1989, pp. 66–70).

⁶ Si può accostare la *Stimmung* del rotolo ad alcune formulazioni di Zhang Zai (1020–1078) esponente di quella tendenza di pensiero detta dei cosmologi che fu responsabile di una ripresa-rinnovamento del confucianesimo in epoca Song. Per un approfondimento vedi A. Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Éditions du Seuil, Parigi 1997 (trad. it. di A. Crisma, *Storia del pensiero cinese*, vol. II, Einaudi, Torino 2020, pp. 473–490); sui molti portati della pittura di paesaggio vedi: F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Éditions du Seuil, Parigi 2003 (trad. it. di M. Ghilardi, *La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea*, Angelo Colla editore, Vicenza 2004).

⁷ F. Xun, *Shanjinji Hualun*, Z. Zhuolu (a cura di), Renmin meishu chubanshe, Pechino 1962, p. 44.

⁸ B. Han, *Die Krise der Narration*, MSB Matthes & Seitz, Berlino 2023 (trad. it. A. Canzonieri, *La crisi della narrazione. Informazione, politica e vita quotidiana*, Einaudi, Torino 2024, p. 88).

⁹ F. Xinian, *Northern Song Architecture in the Painting. A “Thousand Li of Rivers and Mountains” by Wang Ximeng*, in Fu Xinian, N.S. Steinhhardt (a cura di), *Traditional Chinese Architecture*, Princeton University Press, Princeton 2017, pp. 296–315.

¹⁰ F. Arrigoni, *Studio Zhu Pei. Museo delle Fornaci Imperiali*, «Firenze Architettura», n. 25, 2021, pp. 126–137. Su questo autore cfr. Z. Pei, *Root and Contemporaneity*, School of Architecture and Planning University at Buffalo, The State University of New York, 2019; Studio Zhu Pei, *Beijing. Poetic Imaginations. Interweaving Architecture with Traditional Values*, Aedes, Berlino 2024.

¹¹ R.G. Knapp, *China's Old Dwellings*, University of Hawaii Press, 2000; R.G. Knapp, *Chinese Houses: The Architectural Heritage of a Nation*, Tuttle Pub, 2006; D. Zhan, *Courtyard Housing and Cultural Sustainability. Theory, Practice, and Product*, Routledge, Londra-New York 2013.

¹² Il testo pervenutoci fu redatto dal figlio Guo Si a inizio XII secolo. L'edizione *Siku quanshu* include una prefazione del curatore, una postfazione di Xu Guangning (datata 1117) e comprende sei sezioni: *Una lezione sul paesaggio (Shanshui xun)*, *La poesia della pittura (Hua yi)*, *I segreti della pittura (Hua jue)*, *Titoli per la pittura (Hua ti)*, l'appendice *Alcuni dipinti esemplari (Huage shiyi)* e *Il registro dei dipinti (Hua ji)*.

¹³ F. Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*, Gallimard, Paris 2014 (trad. it. di F. Marsciani, *Vivere di paesaggio. O l'impensato della ragione*, Mimesis, Milano 2027, p. 83).

¹⁴ G. Didi-Huberman, *Luce, buio. Una allegoria politica illuminata dalle luciole*, intervista a Isabella Mattazzi, *Il Manifesto*, 20 febbraio 2010, p.11. G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Parigi 2002 (trad. it. A. Serra, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006); G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Les Éditions de Minuit, Parigi 2009 (trad. it. C. Tartarini, *Come le luciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2010).

¹⁵ «The creative thinking of OCT Art Center is a profound experiment focusing on structural form and tectonic expressiveness. Like my all past works, it has always been fascinating to explore column-free, horizontally extended structural forms and tectonic expressiveness while shaping porous, sponge architecture with wandering experience». Z. Pei, *OCT Art Centre*, 2020 (dalla relazione di progetto).

¹ L. Sickman, A. Soper, *The Art and the Architecture of China*, Penguin Books, Harmondsworth 1959 (Italian translation by V. Defendi, *L'arte e l'architettura cinese*, Einaudi, Turin 1969, pp. 118 et seqq.). The studies and accounts found in the *Antologia dei pittori celebri di tutte le dinastie, Lidai minghuaji*, edited by Z. Yanyuan in 847, remain essential references for this period.

² A *Thousand Li of Rivers and Mountains: Wang Ximeng, Collection of Ancient Calligraphy and Painting Handscrolls: Paintings*, Artpower International, Melton Woodbridge 2021. Cfr. <<https://intl.dpm.org.cn/exhibition/details/63317.html>>. We have a record of this work written by the monk Fuguang, a famous calligrapher and painter of the Yuan dynasty (1279–1368), who described it as follows: “Since I was eager to learn from others, I have witnessed this painting for nearly a hundred times. I cannot still look through all the details in this work because I can always find some new information. And it has bright colors and magnificent layout, which may make Wang Jinqing and Zhao Qianli ashamed when seeing this marvelous painting. Among all the paintings on green landscapes, this work can be unique and the leader for thousands of years”. In Y. Ma, *Study on “A Thousand Li of Rivers and Mountains” by Wang Ximeng*, Proceedings of the 6th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2020).

³ Described as “mountain(s) and river(s)” (*shan-chuan*), these works confirm the status achieved by the landscape genre within Chinese painting traditions, both in terms of its formal conventions and subject matter.

⁴ The text, written in the literary form of the dialogue, is a debate with Shigu Laoren, who is known as Master Stone Drum. The precise and detailed listing of the craft skills required for the art of painting serves as a starting point for a reflection that also takes on critical and theoretical significance. See S. Sakanishi, *The Spirit of the Brush. Being the outlook of Chinese painters on nature, from eastern Chin to Five Dynasties, A.D. 317-960*, J. Murray, London 1939; S. Bush, Hsio-yen Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, Harvard University Press, Cambridge 1985.

⁵ F. Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Éditions du Seuil, Paris 1979 (Italian translation by L. Barcella, *Il vuoto e il pieno*, Guida, Naples 1989, pp. 66–70).

⁶ The *Stimmung* of the scroll can be related to some considerations by Zhang Zai (1020–1078), an exponent of the cosmological school of thought that was responsible for the revival and renewal of Confucianism during the Song dynasty. For more on this subject see A. Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Éditions du Seuil, Paris 1997 (Italian translation by A. Crisma, *Storia del pensiero cinese*, vol. II, Einaudi, Turin 2020, pp. 473–490); on the manifold influence of landscape painting, see F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Éditions du Seuil, Paris 2003 (Italian translation by M. Ghilardi, *La grande immagine non ha forma. Pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea*, Angelo Colla editore, Vicenza 2004).

⁷ F. Xun, *Shanjinji Hualun*, Z. Zhuolu (ed.), Renmin meishu chubanshe, Beijing 1962, p. 44.

⁸ B. Han, *Die Krise der Narration*, MSB Matthes & Seitz, Berlino 2023 (Italian translation by A. Canzonieri, *La crisi della narrazione. Informazione, politica e vita quotidiana*, Einaudi, Turin 2024, p. 88).

⁹ F. Xinian, *Northern Song Architecture in the Painting. A “Thousand Li of Rivers and Mountains” by Wang Ximeng*, in Fu Xinian, N.S. Steinhhardt (ed.), *Traditional Chinese Architecture*, Princeton University Press, Princeton 2017, pp. 296–315.

¹⁰ F. Arrigoni, *Studio Zhu Pei. Museo delle Fornaci Imperiali*, «Firenze Architettura», n. 25, 2021, pp. 126–137. For more on this author see also Zhu Pei, *Root and Contemporaneity*, School of Architecture and Planning, University at Buffalo, The State University of New York, 2019; and Studio Zhu Pei, *Beijing. Poetic Imaginations. Interweaving Architecture with Traditional Values*, Aedes, Berlin 2024.

¹¹ R.G. Knapp, *China's Old Dwellings*, University of Hawaii Press, Honolulu 2000; R.G. Knapp, *Chinese Houses: The Architectural Heritage of a Nation*, Tuttle Publishing, North Clarendon, Vermont 2006; D. Zhan, *Courtyard Housing and Cultural Sustainability. Theory, Practice, and Product*, Routledge, London and New York 2013.

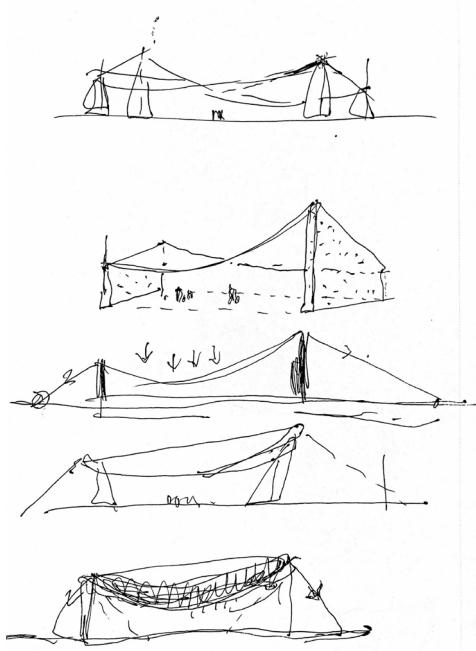
¹² The text that has reached us was written by his son, Guo Si, in the early 12th century. The *Siku Quanshu* edition includes a preface by the editor, a postface by Xu Guangning (dated 1117), and is divided into six sections: *A Lesson on Landscape (Shanshui xun)*, *The Poetry of Painting (Hua yi)*, *The Secrets of Painting (Hua jue)*, and *Titles for Painting (Hua ti)*, as well as the appendix entitled *Some Exemplary Paintings (Huage shiyi)*, and *The Record of Paintings (Hua ji)*.

¹³ F. Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*, Gallimard, Paris 2014 (Italian translation by F. Marsciani, *Vivere di paesaggio. O l'impensato della ragione*, Mimesis, Milano 2027, p. 83).

¹⁴ G. Didi-Huberman, *Luce, buio. Una allegoria politica illuminata dalle luciole*, intervista a Isabella Mattazzi, *Il Manifesto*, 20 febbraio 2010, p.11. G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Parigi 2002 (Italian translation by A. Serra, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006); G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Les Éditions de Minuit, Parigi 2009 (Italian translation by C. Tartarini, *Come le luciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2010).

¹⁵ «The creative thinking of OCT Art Center is a profound experiment focusing on structural form and tectonic expressiveness. Like my all past works, it has always been fascinating to explore column-free, horizontally extended structural forms and tectonic expressiveness while shaping porous, sponge architecture with wandering experience». Z. Pei, *OCT Art Centre*, 2020 (from the project report).





In 1992, Peter Märkli designed a small building in Giornico to serve as a space for housing several pieces by the sculptor Hans Josephsohn. The building, with its simple forms and materials, invites the visitor to reflect on the language of architecture and the thin line separating silence from the word. It presents itself as an abstract volume, where natural light alone reveals and gives meaning to things.

Peter Märkli

La Congiunta, Giornico, Svizzera
La Congiunta, Giornico, Switzerland

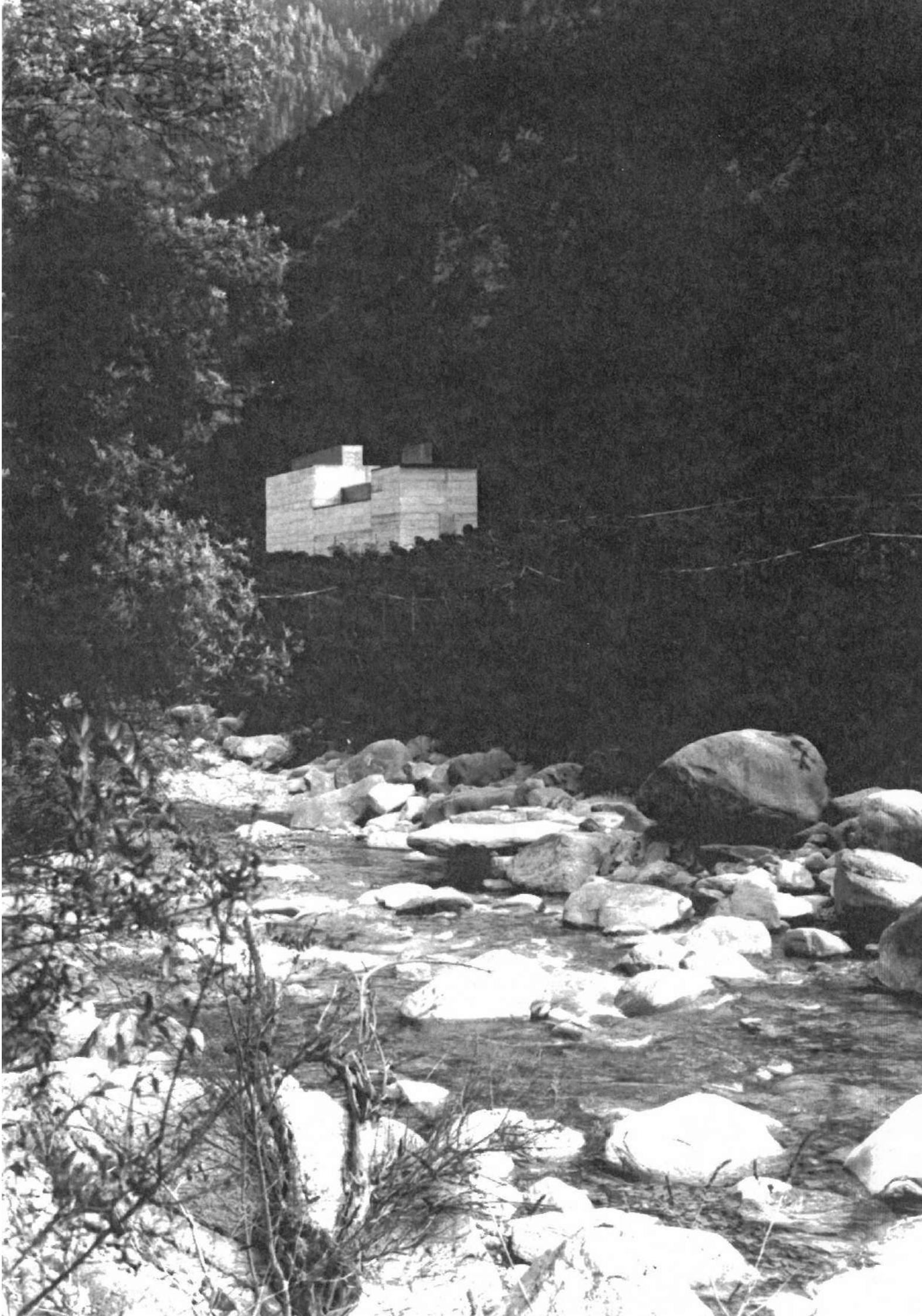
Alberto Pireddu

Idea di silenzio

Nell'analisi del territorio del Cantone Ticino, edita in un puro volume del 1979¹, Aldo Rossi si sofferma sul singolare rapporto tra costruzione e natura che caratterizza da sempre il paesaggio dei laghi e quello delle valli alpine e prealpine tra la Svizzera e l'Italia. Un paesaggio di «cose costruite», «cose che si deformato nella loro fisicità, che si disgregano nel tempo, che riconducono la materia della costruzione alla sua caratteristica fisica, naturale, che in ultima analisi trapassa e retrocede dalla funzione alla forma»². Rossi non nasconde una particolare affezione per il mondo delle valli, colto nell'alone di chiusura e mistero che lo contraddistingue, nella sua posizione marginale tra i «vicoli della storia», nei «legami profondi con gli avvenimenti»³. Di fronte a esso, l'altro, «apparentemente tutto spiegabile, diventa come un luogo sospeso» al punto che «la sua stessa autonomia sembra indifferenza»⁴. Il riferimento è chiaramente al destino inscritto nella sua bellezza, alla inesorabile e inevitabile deriva turistica che ha finito per segnarne il progressivo degrado. Nel fondo della Leventina, la valle che anticipa il Gottardo per chi provenga da Bellinzona in direzione nord, nel cuore di un paesaggio nel quale le case, gli insediamenti e i monumenti si identificano con le dighe, le chiuse, i ponti, i contrafforti e le scarpe della più recente ingegneria⁵, la Fondazione che tutela e valorizza l'opera dello scultore di origini prussiane Hans Josephsohn⁶, nel 1986, acquista un terreno per realizzarvi una singolare galleria espositiva, come un'arca in cui cristallizzare il tempo lungo dei luoghi, affidandone il progetto a un giovane Peter Märkli. Ancora oggi, a distanza di oltre trenta anni, chi desidera visitare

An idea of silence

In his comprehensive study of the territory of the Canton of Ticino, published in a substantial volume in 1979¹, Aldo Rossi focuses on the unique relationship that exists between construction and nature, which has always characterised the landscapes of the lakes and of the alpine and pre-alpine valleys shared between Switzerland and Italy. A landscape of "built things", of "things whose physical presence becomes distorted, things that disintegrate over time, returning the building materials to their natural, physical state – ultimately moving beyond function and reverting to form"². Rossi does not conceal a certain fondness for the world of the valleys, enveloped as it is in an aura of seclusion and mystery that sets it apart, in its marginal position among the "alleys of history", in its "deep ties to past events"³. In contrast to it, the other, which is "apparently fully explainable, becomes like a suspended place", to the point that "its very autonomy seems like a form of indifference"⁴. This is in clear reference to the fate that is inherent in its beauty, to the relentless and inevitable encroachment of tourism-related activities that have led to its gradual decline. At the far end of the Leventina Valley, which precedes the Gotthard Pass for those heading north from Bellinzona, there is a landscape where houses, settlements, and monuments merge with dams, locks, bridges, buttresses, and embankments of more recent construction⁵. In 1986, the Foundation dedicated to preserving and promoting the work of Prussian-born sculptor Hans Josephsohn⁶, purchased a plot of land to build a unique exhibition gallery, envisioned as an ark in which to crystallise the long and slow time of places, whose design was entrusted to a then young Peter Märkli.



*La Congiunta*⁷ è invitato a ritirare la chiave che apre l'unica porta presso una piccola osteria di Giornico e a percorrere a piedi i settecentocinquanta metri che la separano da essa, verso nord, lungo la via Stazione Vecchia.

Esterna al perimetro del borgo, raccolta tra il gretto del fiume Ticino e la ferrovia, questa «casa per rilievi e mezze figure»⁸ si staglia sul fondo di una vigna, i cui filari regolari paiono tradursi in un simbolo di memoria e spiritualità, come in un quadro di Anselm Kiefer, con il dinamismo di una locomotiva, la forza plastica di un fabbricato industriale, di una sottostazione elettrica, simile ai tanti che popolano le valli, o l'aura di misticismo di un edificio sacro e arcaico⁹.

L'incedere e l'avvicinarsi si configurano come una esperienza che si nutre del paesaggio e dei suoi valori – le colline e i monti in lontananza, il ponte e la chiesa romanica di San Nicolao, quasi uno scrigno di pietra a proteggere preziosi cicli di affreschi – e che anticipa, e in parte giustifica, l'incontro con l'architettura. Questa, interamente realizzata in calcestruzzo a vista gettato in opera, si offre al visitatore con una facciata muta e asimmetrica, dal profilo vagamente basilicale per via della parte mediana rialzata. Sul lato che guarda a settentrione e al Gottardo, una semplice porta in acciaio introduce gli interni: tre spazi in sequenza, disposti secondo il classico schema della *enfilade*, ma con l'asse distributivo leggermente decentrato.

Il primo, una sorta di vestibolo, ha una superficie minore in pianta rispetto agli altri due, identici nella loro profondità; tutti e tre condividono la medesima sezione, sapientemente variata in altezza¹⁰. Quest'ultima definisce i contorni di una sofisticata copertura in acciaio, legno, lamiera e plexiglas ambrato, che, come una lanterna, illumina le sale e arricchisce il gioco scultoreo dei volumi all'esterno.

I tre ambienti raccolgono alcune tra le opere di Hans Josephsohn, amico e mentore di Peter Märkli, riassumendo le tappe salienti di un lavoro pluridecennale dedicato alla interazione tra la figura umana e lo spazio. Se la prima sala accoglie sei bassorilievi astratti, risalenti ai primi anni Cinquanta, disposti simmetricamente su entrambe le pareti, la seconda ospita otto altorilievi, realizzati negli anni Sessanta e Settanta, che si susseguono su un unico lato; nella terza, infine, trovano una splendida collocazione tre grandi mezze figure e una serie di altorilievi più tardi, che fungono da contrappunto e ricercano un dialogo con quelli dei quattro piccoli sacelli laterali.

Una sapiente modulazione della luce caratterizza questi spazi essenziali, nei quali una certa ruvidezza e ricercata neutralità delle superfici murarie e del pavimento, anch'esso in cemento senza ulteriori rivestimenti, enfatizza i toni caldi dei bronzi di Josephsohn. La luce muta col volgere del giorno e delle stagioni, ma anche al ritmo del passo del visitatore, dal momento che, in ognuna delle stanze, la differente altezza della copertura genera una diversa condizione luminosa: lieve e corporea, nella sua provenienza esclusivamente zenitale, essa sfiora delicatamente le pareti e i rilievi, cade dall'alto sugli oggetti, contribuisce alla smaterializzazione degli interni.

Isolata nel fondovalle, ai margini di percorsi e mete consacrati dal turismo di massa, *La Congiunta* è un'opera sospesa nell'irreale silenzio di un paesaggio alpino dai fragili equilibri¹¹, seolare soglia tra la cultura latina e quella germanica. L'austerità delle forme, la povertà dei materiali, l'assenza di luce artificiale, fatti salvi alcuni neon d'emergenza, di climatizzazione e di servizi, con la sola eccezione di un deposito interrato, narrano della ricerca di una dimensione 'altra' nella quale ritrovare l'autenticità di un dialogo tra l'arte e l'architettura. Ed è proprio questo, secondo Marcel Meili, il significato più autentico dell'opera di

Even today, more than thirty years after it was built, anyone who wishes to visit *La Congiunta*⁷ must collect the key that opens the structure's only door from a small tavern in Giornico and then walk seven hundred and fifty metres northwards along Via Stazione Vecchia in order to reach it.

Located outside the limits of the village, and nestled between the banks of the river Ticino and the railway line, this "house for reliefs and half-figures"⁸ rises at the edge of a vineyard, whose orderly rows seem to evoke a symbol of memory and spirituality, as in a painting by Anselm Kiefer. It embodies the dynamism of a locomotive, the sculptural presence of an industrial structure or an electrical substation – both common elements in the landscape of the valleys – as well as the mystical aura of an ancient, sacred building⁹. Both the approach and the arrival itself are devised as an experience that draws upon the landscape and its values – such as the hills and mountains in the distance, the bridge and the Romanesque church of San Nicolao, which stands almost like a stone casket safeguarding precious fresco cycles. This not only foreshadows, but also partly justifies the encounter with the architecture. Entirely built in exposed cast-in-place concrete, the structure presents itself to the visitor with a silent, asymmetrical facade, with a somewhat basilica-like outline that results from its raised central section.

On the side facing north toward the Gotthard Pass, a simple steel door leads into the interior: a sequence of three spaces arranged following a traditional *enfilade* layout with, however, a slightly off-centre distribution axis.

The first of these spaces, a sort of antechamber, has a smaller floor area than the following two, which are identical in depth; all three share the same sectional profile, skilfully modulated in height¹⁰. This profile shapes the outline of a sophisticated roof made of steel, timber, sheet metal and amber plexiglass, which, like a lantern, illuminates the rooms, while also enhancing the sculptural articulation of volumes on the exterior.

The three spaces contain some of the works by Hans Josephsohn, who was Peter Märkli's friend and mentor, highlighting the key stages of decades of work dedicated to the interaction between the human figure and space. The first room houses six abstract bas-reliefs dating back to the early Fifties, symmetrically arranged on both walls. The second contains eight high-reliefs from the Sixties and Seventies, displayed in sequence along a single side. Finally, the third room provides a splendid setting for three large half-figures and a later series of high-reliefs, which serve as counterpoint while engaging in dialogue with those in the four small side shrines.

A skilful modulation of light characterises these bare spaces, where a certain roughness and a deliberate neutrality of the walls and of the pavement – which is also in concrete and without any additional cladding – serves to highlight the warm tones of Josephsohn's bronzes. Light shifts throughout the day and with the passing of the seasons, but also to the rhythm of the visitor's pace, since the different heights of the ceiling produce varying lighting effects: soft and almost tangible, as it descends exclusively from above, it delicately glides over the walls and the reliefs, cascades over objects and contributes to the dematerialisation of the interior spaces.

Set apart on the valley floor, away from popular mass tourism itineraries and destinations, *La Congiunta* stands suspended in the unreal stillness of a delicately balanced Alpine landscape¹¹, which has long been the threshold between the Latin and Germanic cultures. The austerity of the forms, the economy of materials, the absence of artificial lighting – apart from a few emergency neon lights – as well as the lack of climate control and services, with

Märkli: consentire a entrambe di risuonare l'una nell'altra, in una «conversazione asimmetrica»¹² naturalmente priva di frastuoni. Per far ciò egli ricorre agli strumenti propri della composizione, calibrando con rigorosa attenzione le proporzioni, la luce e le proprietà visive e tattili dei materiali impiegati, in una precisione del gesto progettuale da cui scaturisce una potente forza espressiva:

Un sogno arcaico trova naturale compimento in questo frammento di calcestruzzo tra i monti: quella speranza, ormai ritenuta perduta, che sotto – o dietro – strati di cavi, tubature, rivestimenti applicati e una trama di giunti e connessioni, possa ancora celarsi un'architettura autentica. L'edificio ci mostra chiaramente che la soddisfazione di questo desiderio è più un punto di partenza che un traguardo. Quando si rinuncia a tutti quei materiali con cui normalmente si riveste un'idea, essa affiora nella sua nudità, e ciò esercita su di noi un fascino immediato e naturale. Ma, rimasti soli con la materia, la misura e la proporzione, ci accorgiamo subito che il crinale sull'abisso della banalità si è fatto ancora più sottile. *La Congiunta* ci parla, da questa prospettiva, con grande intensità e chiarezza¹³.

Il gradino dinanzi all'ingresso, le soglie tra le singole stanze, le dimensioni ridotte delle porte ritagliate nella massa delle mura confermano l'esplorazione di un linguaggio che guarda all'eredità classica non come superamento della modernità ma come conferma del suo messaggio più autentico: il nuovo nel segno di una continuità con ciò che è stato¹⁴.

Ne *La Congiunta*, il silenzio diventa spazio per l'invisibile: in essa, nessuna aggettivazione architettonica si frappone fra lo spettatore e l'opera di Josephsohn, che può così riverberare in tutta la sua espressività.

In molti l'hanno paragonata a una chiesa remota accessibile solo a chi, con pazienza, decida di raggiungerla¹⁵.

In luoghi di passo per antonomasia, «'porte' e 'chiuse' d'Italia»¹⁶, nella felice definizione di Virgilio Gilardoni, rarefatti per l'abbandono che seguì il massacro della peste e le grandi migrazioni dell'Ottocento e del primo periodo industriale¹⁷, essa si colloca felicemente tra i manufatti che costruiscono il paesaggio. E ciò, forse, proprio in virtù della sfuggente appartenenza a una classificazione tipologica data in partenza. L'enigmatico gioco di volumi sotto la «luce sognante»¹⁸ delle Alpi riassume molte delle forme più familiari tra quelle con le quali si identificano gli edifici e le costruzioni di queste valli: uno straordinario percorso di astrazione. La materia che la costituisce, un calcestruzzo dalle molteplici sfumature di grigio, con impressi i segni delle casserature lignee, è ricondotta con naturalezza ai suoi caratteri fisici, in un superamento del dato meramente funzionale che richiama quello evocato da Rossi.

Nel libro *Idea della prosa*, Giorgio Agamben raccoglie «trentatré piccoli trattati di filosofia», incastonati tra due testi (una sorta di prologo e un epilogo) entrambi intitolati *Soglia*: un gesto poetico straordinario, che trasforma l'opera in uno spazio attraversabile, un luogo che ci accompagna fino al bordo del linguaggio per mostrarci ciò che normalmente resta invisibile.

Nel saggio numero ventisette, *Idea del Linguaggio I*, egli afferma che «solo la parola ci mette in contatto con le cose mute. Mentre la natura e gli animali sono sempre già presi in una lingua e, pur tacendo, incessantemente parlano e rispondono a segni, solo l'uomo riesce a interrompere, nella parola, la lingua infinita della natura e a porsi per un attimo di fronte alle mute cose. Solo per l'uomo esiste la rosa indelibata, l'idea della rosa»¹⁹.

A quella stessa parola, il poeta livornese Giorgio Caproni, citato da Agamben a proposito dell'uso magistrale dell'*enjambe-*

the sole exception of an underground storage space, all evoke a search for an 'alternate' dimension in which the authenticity of a dialogue between art and architecture can emerge anew. And this is precisely, according to Marcel Meili, where the deepest meaning of Märkli's work resides: in allowing both art and architecture to resonate with each other, in an "asymmetrical conversation"¹² that is naturally free of any interfering noise. In order to achieve this, he relies on the tools of composition, carefully calibrating proportions and light, as well as the visual and tactile properties of the materials used, with a precision in terms of design that results in a powerful expressive force:

This piece of concrete in the mountains is, naturally, the fulfilment of an archaic dream. Here, the hope is kept alive that a piece of unobstructed architecture still slumbers somewhere beneath or beyond the familiar apportion – not yet pasted over with a layer of cables, pipes and clipped-on skin and veiled under a net of joints and seams. This building demonstrates for us that the fulfilment of this wish lies closer to the beginning of the work than to the end. Once all the materials are laid aside in which an architectural concept is normally clothed, we can behold the idea in its nakedness, and this is, of course, very stimulating. However, left to work alone with mass, measure and proportion, it is at once clear that the ridge above the abyss of banalities has narrowed. *La Congiunta* speaks to us from this vista with great intensity and security¹³.

The step in front of the entrance, the sills between the various rooms, and the small size of the doors set into the walls bear witness to the exploration of a language that considers classical heritage not as something that transcends modernity but as an affirmation of its most genuine message: innovation in the spirit of continuity with the past¹⁴.

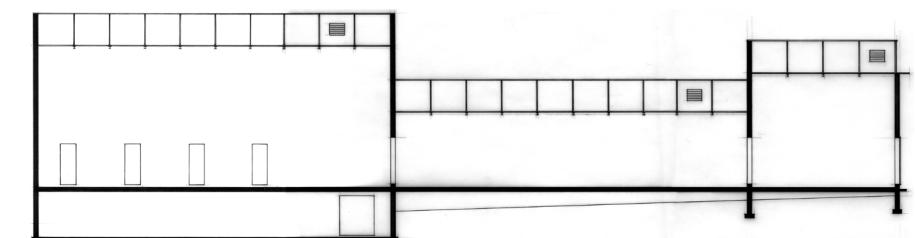
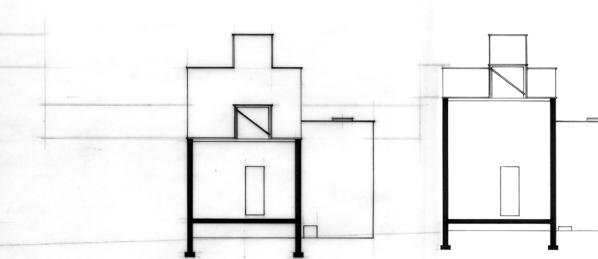
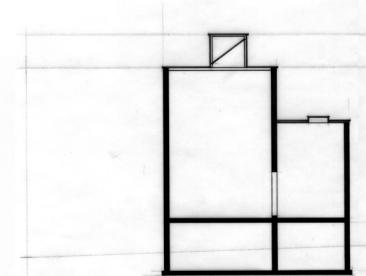
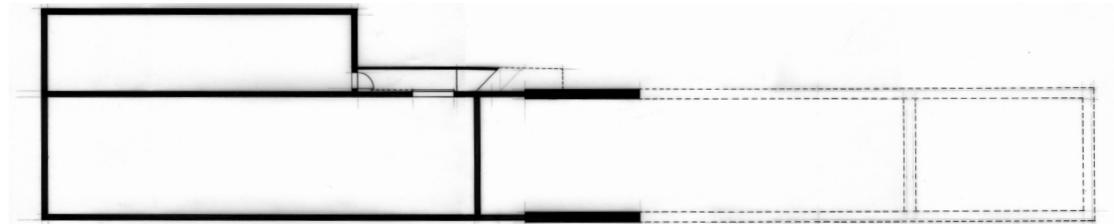
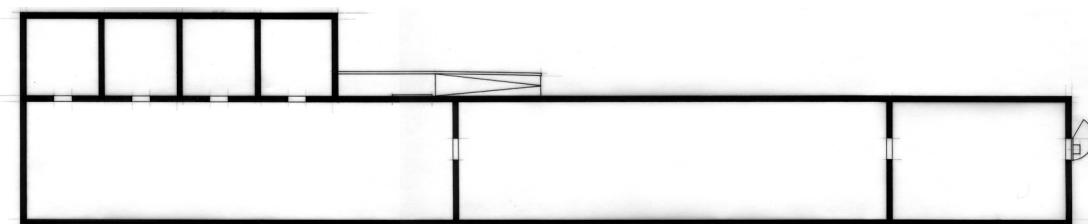
In *La Congiunta*, silence becomes a space for the invisible – in it, no architectural embellishments stand between the viewer and Josephsohn's work, which can thus resonate to the full extent of its expressive power.

Many have compared it to a secluded church, accessible only to those who, armed with patience, have chosen to seek it out¹⁵.

In places that are the quintessential places of passage, "the 'gates' and 'locks' of Italy"¹⁶, as Virgilio Gilardoni aptly described them, decimated by the abandonment that followed the devastation of the plague and the great migrations of the 19th century and the early industrial era¹⁷, it stands rightfully among the built forms that make up the landscape. And this is perhaps precisely because it defies any predetermined typological classification. The enigmatic interplay of volumes under the "dreamy light"¹⁸ of the Alps sums up many of the more familiar shapes with which the buildings and constructions of these valleys are identified: an extraordinary path toward abstraction. The material that constitutes it, a concrete with many hues of grey and the marks of timber formwork on it, is led back naturally to its physical features, thus transcending mere functionality in a way that recalls the sensibility evoked by Rossi.

In his book, *Idea della prosa*, Giorgio Agamben gathers "thirty-three small philosophical essays", framed by two texts – both titled *Soglia* (*Threshold*) – that serve as a sort of prologue and epilogue. This is an extraordinary poetic gesture that transforms the work into a space to be traversed, into a place that leads us to the very edge of language, in order to reveal to us what usually remains invisible.

In essay number twenty-seven, *The Idea of Language I*, he affirms that "only the word puts us in contact with mute things. While nature and animals are forever caught up in a language, incessantly speaking and responding to signs even while keeping silent, only man succeeds in interrupting, in the word, the infinite language of



ment²⁰, attribuisce il carattere di una soglia ambigua, una «porta morgan», una porta «cieca, che reca / dove si è già, e divelta / resta biancomurata / e intransitiva...»²¹.

Come le tre sezioni che compongono il libro di Agamben, le stanze de *La Congiunta* sono sospese tra soglie e la porta d'acciaio che le separa dall'esterno, proteggendole, scompare nei passaggi successivi, divenendo, a tutti gli effetti, una «porta bianca». Riflettendo sul linguaggio (dell'architettura), Peter Märkli ci mostra la pericolosa ambiguità della parola e, a un tempo, la sua capacità singolare di porre l'uomo dinanzi all'idea delle cose. Lo spazio transitivo de *La Congiunta* rivela l'idea di un silenzio in cui l'architettura dialoga con l'arte ed entrambe dialogano con l'uomo, in una esperienza autenticamente rivelatrice.

nature and in placing himself for a moment in front of mute things. The inviolate rose, the idea of the rose, exists only for man¹⁹.

And it is to that same word that the Livornese poet Giorgio Caproni, whom Agamben mentioned with regard to his masterful use of *enjambement*²⁰, attributes the nature of an ambiguous threshold, a «porta morgan» [...] «porta cieca, che reca / dove si è già, e divelta / resta biancomurata / e intransitiva...»²¹.

As in the three sections that make up Agamben's book, the rooms of *La Congiunta* are suspended between thresholds, and the steel door that separates and protects them from the exterior disappears in subsequent transitions becoming, to all effects, a «porta bianca». Reflecting on language (in architecture), Peter Märkli illustrates the dangerous ambiguity of words while, at the same time, pointing to their unique ability to confront humans with the idea of things. The transient space of *La Congiunta* evokes the idea of a stillness in which architecture converses with art and both, in turn, enter into a dialogue with man, in an authentically revealing experience.

Translation by Luis Gatt

¹ A. Rossi, E. Consolascio, M. Bosshard, *La costruzione del territorio nel Cantone Ticino*, Fondazione Ticino Nostro, Lugano 1979.

² *Ivi*, p. 16.

³ *Ivi*, p. 30.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cfr. *Ivi*, p. 7, 16.

⁶ Lo scopo statutario della Fondazione, registrata in Leventina nel 1986, dopo l'acquisto del terreno a Giornico è: «Comprare un terreno, costruirci sopra una casa, collocarvi delle sculture, lasciare aperta la porta durante il giorno affinché chiunque possa entrare e guardare». Cfr. L. Windhöfel, *Kargheit als Prinzip: Das Josephsohn-Museum in Giornico*, in «Bauwelt», n. 35, 1993, pp. 1838-1839.

⁷ Per una descrizione approfondita dell'edificio cfr. anche: C. Edwards, *Pilgrim's way*, in «The World of Interiors», novembre 2012, pp. 64-67; W. Huebner, *Fondazione La Congiunta, Giornico*, in *Arkitektur: the Swedish review of architecture*, n. 2, 1996, pp. 41-45; M. Meili, *Øjnernes arbejde | The labour of the eyes*, in «Skala», n. 29, 1993, pp. 51-57; M. Meili, *Kunstbau in Giornico*, in «Baumeister», n. 8, 1996, pp. 35-39; M. Meili, *La Congiunta – House for Sculptures, Giornico, Ticino, Switzerland 1986-1992*, in: «A + U: Architecture and Urbanism», n. 319, 1996, pp. 4-13; M. Meili, *La Congiunta, Giornico, 1992*, in M. Mostafavi, *Aproximations to the Architecture of Peter Märkli*, AA Publications, London 2002; R. Schmitz, *Elementarisme in Tessin: Tentoonstellingsgebouw van Peter Märkli | Elementalism in Tessin. Exhibition building by Peter Märkli*, in «Archis», n. 9, 1993, pp. 29-34.

⁸ Questa definizione è attribuita allo stesso Peter Märkli. Cfr. F. Wanner, *The smile of the Korai*, in P. Johnston (a cura di), *Peter Märkli. Everything one invents is true*, Quart Publishers, Lucerna 2017, pp. 234-237.

⁹ Cfr. M. Meili, *Kunstbau in Giornico*, cit., p. 39; R. Schmitz, *Elementarisme in Tessin: Tentoonstellingsgebouw van Peter Märkli | Elementalism in Tessin. Exhibition building by Peter Märkli*, cit., p. 29.

¹⁰ La prima sala ha una altezza di 5,30 m, la seconda di 3,50 m e la terza di 6,60 m.

¹¹ Si pensi alle riflessioni di Romano Guardini contenute in: R. Guardini, *Lettere dal Lago di Como: La tecnica e l'uomo [Briefe vom Comer See]*, Verlag-Mainz, Matthias Grünewald 1927], traduzione di G. Basso, Editrice Morcelliana, Brescia 2001 (ed. orig. 1959).

¹² M. Meili, *La Congiunta – House for Sculptures, Giornico, Ticino, Switzerland 1986-1992*, cit., p. 4.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Sul tema del rapporto con l'eredità classica della tradizione europea cfr.: M. Meili, *Øjnernes arbejde | The labour of the eyes*, cit.; P. Märkli, *On Ancient Architecture. Fragment of a lecture at London Metropolitan University, November 2006 by Peter Märkli*, in «A+U: Architecture and Urbanism, Peter Märkli: Craft of Architecture», n. 448, 2006, pp. 10-15.

¹⁵ Cfr. C. Edwards, *Pilgrim's way*, cit.

¹⁶ Cfr. V. Gilardoni, *Il Romanico, arte e monumenti della Lombardia prealpina*, La Vesconta, Bellinzona 1947.

¹⁷ A. Rossi, E. Consolascio, M. Bosshard, *La costruzione del territorio nel Cantone Ticino*, cit., p. 7.

¹⁸ W. Huebner, *Fondazione La Congiunta, Giornico*, cit., p. 41.

¹⁹ G. Agamben, *Idea della prosa*, Quodlibet, Macerata 2013 (ed. originale 2002²), p. 103. Il volume edito da Quodlibet è una «versione illuminata e accresciuta» della pubblicazione: G. Agamben, *Idea della prosa*, Feltrinelli, Milano 1985. Tra i saggi, *Idea del silenzio* ha ispirato il titolo di questo scritto.

²⁰ Cfr. *Ivi*, p. 19.

²¹ G. Caproni, *La porta*, in G. Caproni, *Il conte di Kevenhüller*, Garzanti, Milano 1986, pp. 83-84.







Progetto: Peter Märkli
Collaboratore: Stefan Bellwalder, architetto
Cronologia: 1986-1992

p. 123

Vista dal fiume Ticino, foto di ©Studio Märkli

pp. 126-127

Vista del lato di ingresso dalla collina, foto di ©Mario Kunzi

Pianta piano terra, pianta piano interrato, sezioni trasversali, sezione longitudinale,
©Studio Märkli

p. 129

Vista della enfilade dalla prima sala, foto di ©Heinrich Helfenstein

pp. 130-131

Vista della terza sala con l'ingresso alle piccole cappelle laterali,

foto di ©Studio Märkli

Vista della enfilade dalla terza sala: sullo sfondo l'accesso all'edificio,

foto di ©Studio Märkli

pp. 132-133

Alcune opere nel loro rapporto con lo spazio, foto di ©Heinrich Helfenstein



A collective work by six artists, UNAM's *Espacio Escultórico* was inevitably influenced by the teachings of Mathias Goeritz, a German artist, sculptor, and architect who moved to Mexico in 1949. A section of the Pedregal de San Ángel esplanade is surrounded by a ring of prismatic figures which watch over and protect a landscape of lava rocks from oblivion. The ensemble stands as a silent testimony to the pre-Columbian historical memory of the *Nueva España*, highlighting a significant tension between primitive and contemporary elements.

Espacio Escultórico UNAM. L'emozione e il suo silenzio Escultórico UNAM. Emotion and its silence

Andrea Innocenzo Volpe

Cuando vengan de preferencia háganlo solos, porque únicamente así somos completos. Si estamos con alguien nos tenemos que dividir y el Espacio Escultórico es un sitio de soledad, de silencio y no hay nada más creativo que eso

Hersúa, 2024¹

L'Università Nazionale Autonoma di México fu fondata nel 1910 al crepuscolo del regime del Presidente Porfirio Diaz² su iniziativa di Justo Torres³, Segretario della Istruzione Pubblica y de Bellas Artes. Essa subentra idealmente alla Real y Pontificia Universidad de México⁴, fondata nel 1551, inaugurata nel 1553⁵ e poi chiusa definitivamente da Massimiliano d'Asburgo nel 1865 perché oramai divenuta simbolo della cultura conservatrice cattolica che ostacolava il liberale progresso del Messico. Ideale erede, laica e pubblica, di quella prestigiosa e antica istituzione, l'UNAM ha da sempre incarnato il ruolo di fulcro e traino della ricerca scientifica nazionale e soprattutto di volano per lo sviluppo dei campi di sapere umanistici, artistici e architettonici. Ruolo che l'Universidad Nacional acquisisce soprattutto grazie all'autonomia ottenuta nel 1929⁶, uno *status* che gli consentirà la totale indipendenza dal governo centrale per la nomina della propria governance, per la gestione e il controllo della propria amministrazione finanziaria e soprattutto per la libera organizzazione della didattica.

A sottolineare il suo fondamentale ruolo di volano per la crescita culturale nazionale, l'UNAM diverrà anche il concreto e tangibile esempio per lo sviluppo di una via messicana del modernismo architettonico grazie al progetto per la nuova Ciudad Universita-

Cuando vengan de preferencia háganlo solos, porque únicamente así somos completos. Si estamos con alguien nos tenemos que dividir y el Espacio Escultórico es un sitio de soledad, de silencio y no hay nada más creativo que eso.

Hersúa, 2024¹

The National Autonomous University of Mexico (Universidad Nacional Autónoma de México) was founded in 1910, at the twilight of President Porfirio Díaz's mandate², following the initiative by Justo Sierra³, who was then Minister of Public Education and Fine Arts. The new university would ideally replace the Real y Pontificia Universidad de México⁴, which had been founded in 1551, inaugurated in 1553⁵ and brought to a definitive closure in 1865 by Maximilian I of Mexico because it had become a symbol of the Catholic conservative culture which hindered Mexico's liberal progress. The ideal, secular and public successor to that older, prestigious institution, UNAM has always embodied the role of fulcrum for national scientific research, and especially as of driving force behind the development of fields such as the humanities, the arts and architecture. The Universidad Nacional assumed this role to a great degree as a result of the autonomy status it obtained in 1929⁶, which granted it complete independence from the central government in appointing its own governing bodies, controlling its own financial administration and, above all, freely organising its academic affairs. Highlighting its crucial role as a driving force behind the country's cultural growth, UNAM will also establish itself as a concrete and symbolic example of the development of a distinctly Mexican architectural modernism. This path began in 1928 with a thesis



ria, comunemente definita «C.U.», che inizierà a prendere forma nel 1928 con una tesi di laurea presentata da due studenti della Escuela Nacional de Arquitectura.

Quindici anni dopo quel sogno divenne reale grazie al Rettore Foucher al quale si deve la scelta per il sito di costruzione del nuovo complesso.

Se in un primo momento si pensò all'area di Huipulco, già sede di importanti complessi ospedalieri, fu il Pedregal di San Ángel a prevalere. Posto a sud della capitale nella valle del Messico, questa area di circa 80 chilometri quadrati ricoperta dalla lava solidificata di un'antica eruzione del vulcano Xitle si impose per la sua intrinseca bellezza e singolarità naturalistica.

Un nero paesaggio che affascinò anche Luis Barragán che qui, poco più a ovest dell'area scelta per la costruzione della C.U., dal 1945 al 1952 pianificò il sogno di una città ideale fatta di ville e giardini, lontana dal caos metropolitano e soprattutto rispettosa dei caratteri di questo straordinario luogo che l'architetto conobbe grazie a tre importanti artisti: i sodali di escursioni e esplorazioni nell'area Dott. Atl, ovvero il pittore Gerardo Murillo, il celebre muralista José Clemente Orozco e, in forma traslata, grazie all'artista Diego Rivera e ai suoi articoli che indicavano il Pedregal come un'enorme ricchezza che avrebbe «potuto risolvere i problemi delle abitazioni e dei costi di costruzione che Città del Messico si trova ora a dover fronteggiare»⁷.

Il progetto per la C.U. rappresentò dunque la concreta occasione per fare il punto sullo stato dell'arte dell'architettura messicana, ancora divisa fra Eclettismo, Art Decò e una fiduciosa e ingenua adesione alle istanze dell'International Style, in particolare a quelle di Le Corbusier⁸.

L'impulso definitivo per la costruzione del campus si ottenne con la Presidenza di Miguel Áleman⁹ che dal 1946 garantì le risorse necessarie alla realizzazione del progetto. Una commissione incaricata dall'UNAM organizzò il concorso di progettazione preliminare per il piano generale della C.U. al quale furono invitati a partecipare sia i professori della Scuola Nazionale di Architettura, che gli iscritti alla Società degli Architetti Messicani e al Collegio Nazionale degli Architetti del Messico.

Il piano presentato dagli architetti Mario Pani¹⁰ ed Enrique del Moral vinse la selezione e conseguentemente venne affidata loro la direzione del progetto definitivo, come concordato nel bando. Iniziati i lavori di preparazione del terreno nel 1948 e posta la prima pietra nel 1950, il 20 novembre 1952 ebbe luogo l'inaugurazione ufficiale della Città Universitaria alla presenza di Alemán. Enorme opera collettiva frutto della collaborazione di oltre 150 fra architetti e ingegneri, la C.U. integrerà nella sua architettura i temi sociali e celebrativi del muralismo post-rivoluzionario messicano¹¹ fondendoli con la plasticità della scultura nelle decorazioni a mosaico della torre della Rectoría, della Biblioteca e dello Stadio universitario, scelto nel 1968 – unico caso al mondo – per ospitare la XIX Olimpiade, purtroppo macchiata dalla strage di Plaza de las Tres Culturas occorsa dieci giorni prima dell'apertura dei giochi¹².

Ben diverse le aspettative di fraternità e pacifica coesistenza promesse dalla Ruta de l'Amistad¹³, il percorso di scultura urbana a grande scala pensato da Mathias Goeritz e affidato a 22 scultori da 17 paesi in occasione dei Giochi lungo l'Anillo Periferico, il grande raccordo autostradale allora appena costruito. La Ruta era pensata quale episodio principale dell'Olimpiade culturale che si svolse fra il 1966 e il 1969, evento parallelo a quello sportivo fortemente voluto da Pedro Ramírez Vázquez, architetto e urbanista subentrato al vertice del comitato organizzatore dell'Olimpiade al posto dell'ex-Presidente della Repubblica Adolfo López Mateos.

presented by two students from the Escuela Nacional de Arquitectura, which gave initial shape to the design of the future Ciudad Universitaria, commonly known as C.U.

The dream of the Ciudad Universitaria became a reality fifteen years later thanks to Chancellor Rodulfo Brito Foucher, who was responsible for choosing the site for the new complex.

Although the area of Huipulco, already the site of major hospital complexes, was initially considered for the campus, a section of the Pedregal de San Ángel was ultimately chosen. Located to the south of the capital in the Valley of Mexico, this area of approximately 80 square kilometres, covered by solidified lava from an ancient eruption of the Xitle volcano, stands out for its inherent beauty and the unique natural landscape.

This black landscape also captivated Luis Barragán, who, between 1945 and 1952, envisioned an ideal city of villas and gardens, far removed from the chaos of the metropolis, just west of the area designated for the construction of C.U. His dream was deeply rooted in a respect for the unique qualities of this extraordinary site, which he came to know through exploration hikes in the company of three influential artists: the painter Gerardo Murillo, known as Dr. Atl, the celebrated muralist José Clemente Orozco and, indirectly, thanks to the artist Diego Rivera, who in his articles described the area of the Pedregal as an enormous resource which could perhaps “solve the housing problems and construction costs that Mexico City is facing at the moment”⁷. The project for the Ciudad Universitaria thus represented a genuine opportunity to review the state of Mexican architecture, still oscillating between Eclecticism, Art Déco and a confident, somewhat naïve, adherence to the principles of the International Style, particularly those of Le Corbusier⁸.

The final push towards the construction of the campus came during the presidency of Miguel Alemán⁹, who, from 1946 onwards, provided the necessary resources for the project to be carried out. A committee commissioned by the UNAM organised the preliminary design competition for the general plan for the Ciudad Universitaria, inviting teachers of the National School of Architecture, as well as members of the Mexican Association of Architects and the National College of Architects of Mexico to participate.

The competition was won by the plan presented by architects Mario Pani¹⁰ and Enrique del Moral who, as agreed in the tender, were then entrusted with the final design.

Preliminary work on the site began in 1948 and the first stone was laid in 1950. On 20 November 1952, the Ciudad Universitaria was officially inaugurated in the presence of President Alemán.

The Ciudad Universitaria (C.U.) is an extraordinary collective work, created thanks to the collaboration of over 150 architects and engineers. The project embodies a synthesis of modern architecture and Mexican cultural values, which combines the social and celebratory themes of post-revolutionary muralism¹¹ with the sculptural quality visible in the mosaic decorations of the Rectoría tower, the Central Library and the University Stadium. In 1968, the stadium was selected – a unique case in Olympic history – as the main venue for the XIX Olympic Games. Unfortunately the Games were tainted by the tragic massacre at the Plaza de las Tres Culturas, known as *la Matanza*, which occurred just ten days before the opening ceremony¹².

This harsh reality could have been no further removed from the hope for fraternity and peaceful coexistence promised by the Ruta de la Amistad¹³, a large-scale urban sculpture itinerary conceived by Mathias Goeritz and entrusted to 22 sculptors from 17 different countries on the occasion of the Olympic Games, to be placed along the great ring road that had just been completed. La Ruta was envisaged as the central event of the Cultural Olympics, held between 1966 and 1969, in parallel with the Olympic Games.

Invitato a formulare una proposta Goeritz fu inevitabilmente memore dell'Iconico progetto delle Torres de Satélite realizzato assieme a Luis Barragán nel 1957¹⁴ visto che solo nel 1969 ebbe modo di conoscere la segretaria dell'Associazione dedicata all'artista Otto Freundlich autore di un progetto nel 1936 che immaginava un sistema di direttive stradali ornate da sculture quali vettori d'arte diffusa in un progetto denominato Via della Fratellanza Umana¹⁵. Analogie trovate – a dire di Goeritz – a posteriori ma che inevitabilmente ne descrivono il ruolo di dirompente e inclassificabile elemento di connessione fra le esperienze delle avanguardie europee e un Messico ancora legato alla militante figuratività didattica dell'arte post-rivoluzionaria totalmente avulsa da ogni forma di astrazione.

Il precedente più significativo del processo di 'svecchiamento' del dibattito artistico messicano che lo lanciò definitivamente nella sofisticata scena di Ciudad de México, fu quello del museo sperimentale El Eco. Un'architettura concepita come un ibrido gesamkunstwerk ispirato alle scenografie del film *Das Cabinet des Dr. Caligari* di Robert Wiene del 1920¹⁶. Un'opera sospesa fra architettura e scultura abitabile; spazio performativo e contemplativo; cabaret Dada e ristorante-night club ma soprattutto manifesto della sua concezione dello spazio – condivisa con accezioni diverse anche da Barragán – dove si nega l'esclusivo primato della razionalità e delle funzioni a vantaggio di un'indescrivibile emozione.

Strategia che Goeritz descrive nel manifesto *Arquitectura Emocional*, pubblicato dall'artista-architetto nel 1954, un anno dopo lo straordinario successo di pubblico registrato del progetto a lui commissionato dall'imprenditore Daniel Mont¹⁷.

Goeritz, esule tedesco nato nell'odierna Danzica nel 1915, conseguì il dottorato in storia dell'arte nel 1940 presso la Friedrich Wilhelm Universität per poi spostarsi l'anno dopo in Marocco risiedendo dapprima a Tetuan e poi a Tangier fino alla fine del conflitto, avendo lì ottenuto un impiego presso la locale Deutsche Akademie.

Riparatosi in Spagna nel 1945 dapprima a Granada¹⁸, poi Madrid e infine a Santillana del Mar fonderà qui l'Escuela de Altamira; un esperimento di breve durata dove tentò assieme ad artisti e critici spagnoli di coniugare l'astrazione tipica delle avanguardie con la primitiva e potente espressività dei graffiti preistorici delle celebri grotte.

L'Escuela fu frequentata solo da pochi studenti messicani, fra i quali Ida Rodríguez Prampolini che aveva appena conseguito una laurea in Storia e un dottorato in Letteratura all'UNAM, con relatore Eduardo O'Gorman, fratello dell'architetto e artista Juan O'Gorman, considerato il primo architetto modernista messicano. Con tali conoscenze non fu difficile per Goeritz e per sua moglie, la fotografa Marianne Gast, partire per il Messico con in tasca l'invito dell'architetto Ignacio Díaz Morales per insegnare Disegno nella appena fondata Escuela de Arquitectura di Guadalajara. Dopo il successo di El Eco, Goeritz insegnò dal 1954 anche alla Facultad de Arquitectura dell'UNAM istituendovi un allora del tutto inedito corso di Educazione Visiva e Disegno.

Traiettoria quella dell'artista tedesco ad un tempo istituzionale, essendo per così dire organico all'Accademia, e dall'altro lato avanguardistica, in virtù della più completa immersione nella scena più sperimentale dell'arte moderna messicana che egli attraverserà passando senza soluzione di continuità dalla scultura alla pittura, dal disegno, all'architettura collaborando con Barragán fino alla rottura dell'amicizia, e poi con Ricardo Legorreta e Ricardo de Robina. Instancabile, egli contribuirà alla scena internazionale della poesia concreta per poi sperimentare il lavoro di curatela e di organizzazione di eventi e mostre¹⁹.

The initiative was strongly supported by Pedro Ramírez Vázquez, an architect and urban planner who took over as head of the Olympic organising committee, succeeding former President of the Republic Adolfo López Mateos.

When invited to submit a proposal, Goeritz must have recalled the iconic Torres de Satélite project, created together with Luis Barragán in 1957¹⁴, since it was only in 1969 that he met the secretary of the association dedicated to the artist Otto Freundlich, who in 1936 had created a visionary project that imagined a system of roads adorned with sculptures, designed as vectors of widespread art. That project had been entitled the Way of Human Brotherhood¹⁵. These are similarities that were identified – according to Goeritz himself – only in retrospect, but which inevitably illustrate his role as a disruptive and hard-to-classify figure, capable of connecting the experiences of the European avant-garde with a Mexico that was still deeply rooted in the didactic and militant figurative art of the post-revolutionary period, quite removed from any form of abstraction. The most significant precedent in the process of renewal of Mexican artistic debate, which helped to definitively propel Goeritz into the sophisticated cultural scene of Mexico City, was the experimental museum El Eco. Its architecture was conceived as a gesamtkunstwerk hybrid, inspired by the expressionist sets of Robert Wiene's 1920 film *Das Cabinet des Dr. Caligari*¹⁶. A work half caught between architecture and an inhabitable sculpture, a space for performance and contemplation, a Dadaist cabaret and night-club restaurant, but most of all the concrete expression of his conception of space – shared, albeit with differences of interpretation, with Barragán – as a place where the primacy of reason and functionality is denied in favour of an indescribable emotion.

This is a strategy that Goeritz explains in his manifesto *Arquitectura Emocional*, which he published in 1954, a year after the extraordinary success and large turnover of visitors to the museum, which had been commissioned by the entrepreneur Daniel Mont.¹⁷

Goeritz, a German exile born in 1915 in what is now the Polish city of Gdańsk, obtained his doctorate in art history in 1940 at the Friedrich Wilhelm Universität. The following year, he moved to Morocco, living first in Tetouan and then in Tangier until the end of the war, thanks to a post at the local Deutsche Akademie. Having moved to Spain in 1945, first to Granada¹⁸, then Madrid and finally Santillana del Mar, where he founded the Escuela de Altamira, a short-lived experimental school in which he attempted, together with other Spanish artists and art critics, to combine the abstract tendencies of the avant-garde movements with the powerful primitive expressiveness of the paleolithic cave paintings. A few Mexican students attended the school, among which Ida Rodríguez Prampolini, who had recently obtained a degree in History and a PhD in Literature at the UNAM, under the supervision of Eduardo O'Gorman, the brother of the architect and artist Juan O'Gorman, who is considered as the first Mexican modernist architect. With these connections, it was not difficult for Goeritz and his wife, photographer Marianne Gast, to leave for Mexico with an invitation from architect Ignacio Díaz Morales to teach architectural drawing at the newly founded Escuela de Arquitectura in Guadalajara. After his success with El Eco, in 1954 Goeritz began teaching architecture also at the Faculty of Architecture of the UNAM, where he initiated an innovative course in Visual Education and Design. Goeritz's career included both institutional and avant-garde elements: on the one hand, he was associated with the academic world, and on the other, he was immersed in the more experimental scene of modern Mexican art. In this latter context, Goeritz moved with ease between sculpture, painting, drawing, and architecture, initially collaborating with Barragán – until their friendship came to an end – and later with Ricardo Legorreta and Ricardo de Robina.

Contestato dai muralisti con offese inenarrabili e critiche feroci per la sua arte considerata borghese e disimpegnata, Goeritz in realtà finirà per costruire questa ricerca sulle basi remote e sepolte delle civiltà preispaniche dove la purezza dell'oro e la precisione geometrica della sua serie *Mensajes* non sarà mai posta in contraddizione con le stilizzazioni dei suoi serpenti del Pedregal o delle sue arcaiche figure antropomorfe.

Una continua – coerente – oscillazione fra espressione primitiva e astrazione cerebrale che farà scuola fra i giovani artisti e architetti messicani.

Nel 1977, avvicinandosi il cinquantesimo anniversario dell'autonomia dell'UNAM, si impose la necessità di celebrare dignamente una così importante ricorrenza. Fu perciò avviata la costruzione di un Centro Culturale Universitario composto da quattro edifici: una sala da concerto, un teatro di prosa, un foro per attività culturali e l'emeroteca e biblioteca nazionale.

Come per la costruzione della C.U., l'UNAM attinse ancora una volta ad esperti e professori strutturati presso l'istituzione²⁰.

A questa iniziativa si aggiunse poi la proposta di dedicare una parte dell'area del centro culturale a sito per esporre sculture monumentali, espressione del geometrismo messicano che dagli anni '50 si impose sul muralismo postrivoluzionario, soprattutto grazie alla gialla e 'inutile' torre-totem che abita la corte de El Eco e a quelle altrettanto prive di funzioni realizzate a Ciudad Satélite con Barragán che enorme successo ebbero a livello internazionale²¹.

Le interlocuzioni avvenute fra il Direttore del Dipartimento delle Discipline Umanistiche Jorge Carpizo con gli artisti operativi presso l'Istituto de Investigaciones Estéticas Federico Silva e Manuel Felguérez furono trasmesse per via ufficiale al Rettore Soberón che rispose di sostenere l'impresa di un *Centro del Espacio Escultórico* a patto di costituire una squadra di appoggio costituita da esperti di vari settori per la parte pratica (architetti, ingegneri, contabili, geologi e botanici) e per la parte teorica, costituita dai Professori Jorge Alberto Manrique Castañeda, Joaquín Sánchez MacGregor y Luis Cardoza y Aragón²².

I nomi dei sei artisti contattati dal Rettore furono annunciati il 4 novembre 1977: Federico Silva (1923), Helen Escobedo (1934), Hersúa (1940), Manuel Felguérez (1928), Mathias Goeritz (1915-1990) e Sebastián (1947) furono chiamati a formare un team per dare avvio al progetto del Centro per lo Spazio Scultoreo. Li legava il comune lavoro artistico teso verso un'arte geometrica e l'uso di materiali come il cemento e strutture metalliche, oltre alla costante collaborazione nello sviluppo della cultura e dell'insegnamento dell'UNAM.

Opera collettiva di sei artisti, l'*Espacio Escultórico* dell'UNAM è segnato inevitabilmente dal magistero di Mathias Goeritz, dalle sue opere e dalla sua storia di iniziatore della corrente artistica alla quale si riferivano gli altri cinque artisti, come nel caso di Helen Escobedo, da lui selezionata dieci anni prima per una delle opere da eseguire lungo la Ruta de l'Amistad.

Per sfuggire al rischio di sudditanza o di infiniti dibattiti il gruppo si diede la regola dell'unanimità, condizione necessaria per progredire con lo sviluppo dell'opera. Fu proposta anche la registrazione delle sedute per risultare massimamente oggettivi ma questa procedura di controllo durò solo per le prime due sessioni e successivamente venne lasciata perdere, forse per non lasciare traccia delle animate discussioni che sicuramente ebbero luogo. È quindi apparentemente inutile tentare di attribuire all'uno o all'altro dei componenti del gruppo la paternità (o maternità dell'opera) poiché in nome di un superiore interesse di perseguitamento dell'assoluta tensione poetica da consegnare alla comunità scientifica dell'UNAM, al Messico e al mondo le sei

Robina. An indefatigable artist, he even contributed to the international scene of concrete poetry before becoming involved with curating and organising events and exhibitions¹⁹.

Strongly contested by the muralists, who viciously accused and criticised him for practising a bourgeois art form lacking in social commitment, Goeritz instead continued his research based on deep foundations, rooted in the ancient and half-forgotten pre-Hispanic civilisations, in which the purity of gold and the geometric precision of the *Mensajes* series never clashed with the stylised Pedregal snakes or his archaic anthropomorphic figures.

A continuous and coherent oscillation between primitive expression and cerebral abstraction that would leave its mark upon a generation of young Mexican artists and architects.

In 1977, as the fiftieth anniversary of UNAM's status of autonomy approached, it was determined to celebrate the said milestone with the construction of a Centro Cultural Universitario including four major buildings: a concert hall, a theatre, a forum for cultural activities and finally the National Library and Periodicals Collection. As with the construction of the Ciudad Universitaria, UNAM once again involved experts and professors affiliated with the institution²⁰. This initiative was followed by a proposal to devote an area of the Cultural Centre as a site for the exhibition of monumental sculptures, an expression of Mexican geometrism which, starting in the Fifties, had gradually established itself over post-revolutionary muralism. A decisive role in this transition was played by the famous yellow and "useless" tower that stands in the courtyard of El Eco museum, as well as other equally "functionless" structures built in Ciudad Satélite in collaboration with Barragán, which had gained widespread international recognition²¹.

The discussions between the Director of the Department of Humanities, Jorge Carpizo, and the artists from the Instituto de Investigaciones Estéticas, Federico Silva and Manuel Felguérez, were officially communicated to Chancellor Soberón. The latter responded that he supported the creation of a *Centro del Espacio Escultórico*, on condition that a support team be formed consisting of technical experts (architects, engineers, accountants, geologists, and botanists) and a theoretical group led by professors Jorge Alberto Manrique Castañeda, Joaquín Sánchez MacGregor, and Luis Cardoza y Aragón²².

The names of the six artists appointed by the Chancellor to work as a team on the project for the *Espacio Escultórico* were made public on November 4, 1977: Federico Silva (1923), Helen Escobedo (1934), Hersúa (1940), Manuel Felguérez (1928), Mathias Goeritz (1915-1990) and Sebastián (1947). They were united by their shared focus on geometric art and the use of materials such as concrete and metal structures, as well as by their constant collaboration in the development of culture and teaching at UNAM. A collective work by six artists, UNAM's *Espacio Escultórico* was inevitably influenced by the teachings and works of Mathias Goeritz, by his works and by his role as founder of an artistic trend to which the remaining five artists drew inspiration, as in the case of Helen Escobedo, who had been selected by Goeritz ten years earlier for one of the pieces along the Ruta de la Amistad.

To prevent the risk of subordination or unending debates, the group adopted unanimity as a core principle, requiring full agreement to move forward with the project's development. Although the idea of recording the meetings was initially introduced to maintain maximum objectivity, this measure was dropped after just two sessions - perhaps to avoid documenting the intense debates that undoubtedly occurred.

It therefore seems futile to try to attribute authorship of the work to any one member of the group, since, in the name of a higher interest - that of pursuing a supreme poetic tension to offer to the

personalità si fusero in unico autore collettivo.

Certo è che vi sono frammenti di indiscrezioni: pare che il gruppo prima di presentare la formale proposta di accettazione dell'incarico al Rettore il 15 Maggio 1978, già a Marzo avesse deciso di escludere la proposta di una serie di sculture per puntare su una sola, unica scultura a pianta circolare di 120 metri di diametro che descrivesse e contenesse uno spazio e un'emozione. Sappiamo anche che il gruppo tecnico escluse da subito la proposta che il cerchio si tramutasse in recinto con un alto muro che avrebbe negato ogni rapporto col paesaggio del Pedregal, suggerendo piuttosto di affidare al basso muro la forma del basamento anulare poi coperto da un getto di pavimentazione drenante con inerti in rossa pietra locale Tezontle. Si sa anche che uno degli artisti allora più giovani, Hersúa, insiste ancora oggi nel rivendicare la paternità dell'opera, di fatto infrangendo il patto di sciogliere le singolarità in un'unità collettiva, raccontando dell'adozione da parte del gruppo e del Rettore di uno dei suoi modelli circolari già dotato della soluzione dei prismi inclinati; modello presentato e approvato in emergenza, per mancanza di tempo da parte degli altri nell'elaborare una controproposta.

Sappiamo che i sei, definito il concetto, la figura con i 64 prismi di 9 per 3 metri di base e alti 4, realizzati con pannelli di cemento prefabbricato, disposti a quarti di settore circolare in gruppi da 16 fra loro separati da intervalli regolari con l'eccezione di quelli più larghi corrispondenti ai quattro punti cardinali, a un certo punto dibatterono la proposta di Helen Escobedo di non sigillare gli spazi cavi dei prismi ma di trasformarli in spazi abitabili o teche per 64 opere d'arte che 64 artisti di fama mondiale avrebbero dovuto donare all'opera maggiore, invisibili gemme contenute in 64 forzieri non più accessibili dall'esterno.

Sappiamo che forse fu il poeta Cardoza y Aragón, membro del gruppo di appoggio, a insistere di non toccare i prismi, di non abitarli o farli abitare ma al contrario di lasciarli enigmaticamente solidi, muti, in questo anticipando Federico Silva che li rivendicava meravigliosamente inutili.

Sappiamo anche che Goeritz fu interessato alla proposta di Escobedo me che poi la lasciò perdere, mantenendo il suo silenzio e il suo divertito piacere nel vedere gli altri discutere, aspettando e pregustando il momento delle fotografie a opera completa, quando non mancherà di farsi ritrarre più volte davanti all'*Espacio Escultórico*, come a rivendicarne la paternità. Sappiamo anche che molto probabilmente i sei, fissato il concetto del cerchio e delle 64 grandi figure disposte a corona, non sapessero bene cosa farci dentro, e che fu Manuel Felguérez il primo ad avere il dubbio che la vera scultura fosse la lava solidificata racchiusa nella corona dentata, trovando conferma nel pensiero del nuovo Coordinador de Humanidades, Leonel Péreznieta Castro, subentrato nel frattempo a Carpizo, che chiuse una volta per tutte la questione: il centro dell'*Espacio Escultórico* doveva essere la natura primigenia del Pedregal, ripulita dalle piante, dai serpenti e dai nidi di scorpioni. Era l'ondata superficie basaltica l'opera. Suggerimento o imposizione che immediatamente arricchi il portato concettuale dell'impresa.

Sappiamo anche che quanto riportato sopra possa non corrispondere a verità perché una finzione, borgesianamente intesa, è sempre più ricca, più affascinante nel suo sfumare nel silenzio di uno spazio che ora può accogliere infiniti nessi e significati. Riflessi che sempre riverberano quando dopo che si è trovato il magico equilibrio, la fusione miracolosa fra un passato remoto, in questo caso geologico e preispanico con le istanze più avanzate della modernità.

Nel discorso pronunciato da Felguérez per l'inaugurazione di

scientific community of UNAM, to Mexico, and to the world - the six artists merged into a single collective author.

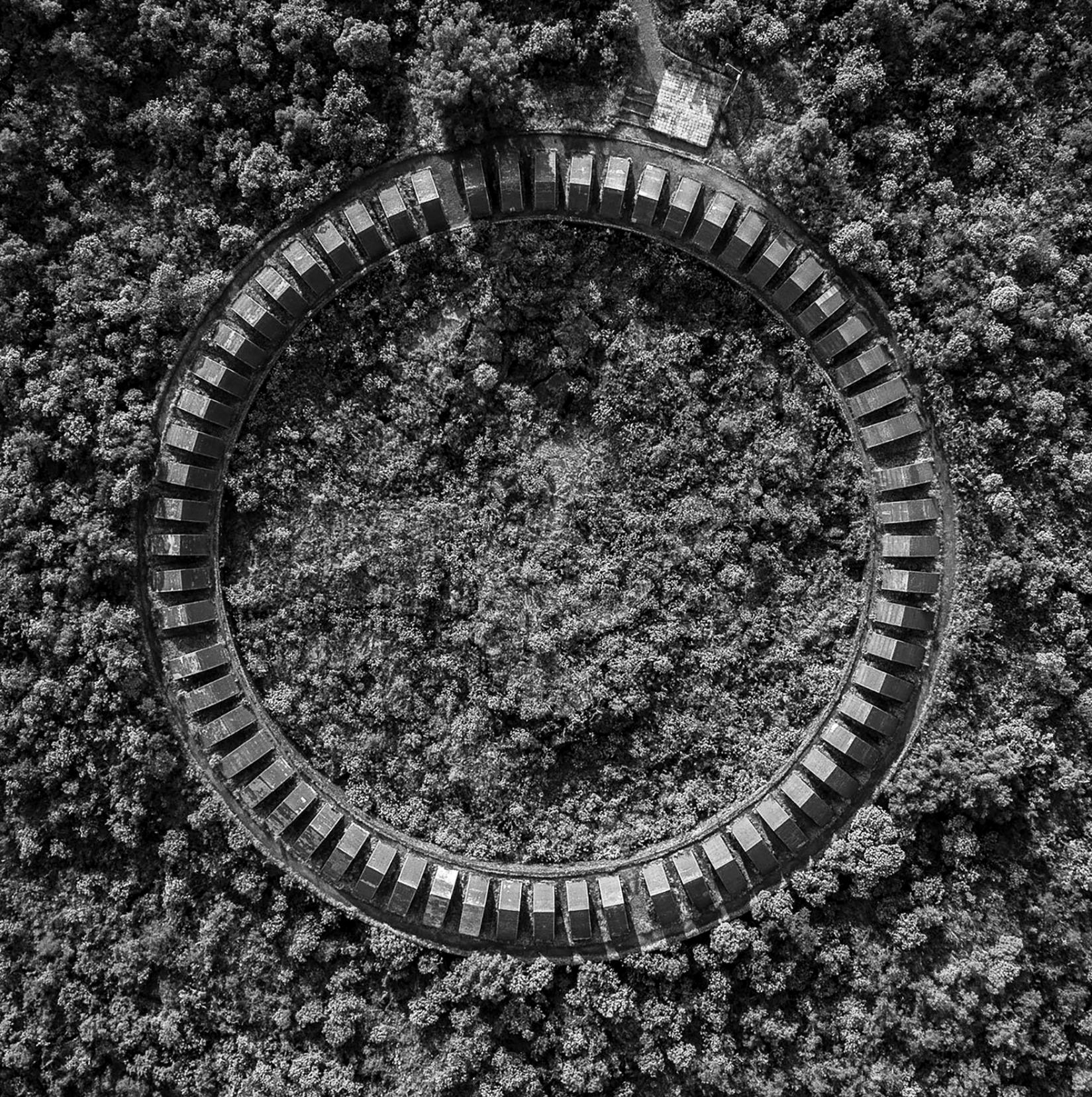
There were soon some rumors: it seems that, as early as March 1978, in other words long before presenting the formal acceptance to the Chancellor's appointment on May 15, 1978, the group had already decided to discard the idea of a series of sculptures, opting instead for a single large circular monument, 120 metres in diameter, which would describe and contain both a space and an emotion. It is also known that the technical team immediately rejected the idea of transforming the circle into an enclosure closed off by a high wall, since this would have interrupted the dialogue with the landscape of the Pedregal. Instead, they proposed erecting a low wall to serve as a ring-shaped base, which would then be covered with a porous draining pavement made of the local red stone, Tezontle.

One of the youngest artists involved, Hersúa, has claimed authorship of the work, and still does so today, thus effectively breaking the pact that called for the fusion of individualities into a single collective identity. According to his account, the group, together with the Chancellor, adopted one of his circular models - already including a series of inclined prisms - presented and approved in an emergency, due to the lack of time the other members had to develop an alternative proposal.

Once the concept of the piece had been determined, the six artists devised a structure composed of 64 prisms, each with a base measuring 9 by 3 meters and a height of 4 meters, made of prefabricated concrete panels and arranged in quarter circles in groups of 16, separated by regular intervals, except for the wider ones corresponding to the four cardinal points. At one point, Helen Escobedo's proposal was discussed, which suggested not sealing the interior spaces of the prisms, but rather transforming them into spaces to serve as display cases containing 64 works donated by world-renowned artists: invisible gems that would be kept in as many treasure chests, no longer accessible from the outside. It is also known that it was perhaps the poet Cardoza y Aragón, a member of the support group, who insisted on not touching the prisms, not occupying them or having them occupied, but on the contrary to leave them enigmatically solid and silent, thus anticipating Federico Silva, who claimed they were marvellously useless. Goeritz was momentarily interested by Escobedo's proposal but then abandoned it, keeping his silence and enjoying the debate, waiting in anticipation for the moment of the photographs once the piece was completed, standing before the *Espacio Escultórico* on numerous occasions, as though claiming authorship.

Once the concept of the circle and the 64 large forms arranged in the shape of a crown had been defined, it is likely that the six artists were still unsure about what to place in its centre. Manuel Felguérez was the first to raise the question of whether perhaps the solidified lava enclosed within the jagged structure could be the actual sculpture. This idea was confirmed by the new Director of the Department of Humanities, Leonel Péreznieta Castro, who had since succeeded Jorge Carpizo. It was he who finally settled the matter, stating that what would lie at the centre of the *Espacio Escultórico* would be the primeval nature of the Pedregal, freed from weeds, snakes, and scorpion nests. The rippling basaltic surface itself was the piece. An insight – or perhaps an imposition – which immediately enhanced the conceptual significance of the entire project. We are also well aware that everything that has been said above may not be true, since a fiction, understood in a Borgesian sense, is always richer, more fascinating in the way it fades into the silence of a space that can now welcome infinite connections and meanings.

Reflections which continue to reverberate after that magical equi-



p. 134
Ombre e luci assolute nel recinto interno, foto © Andrea Innocenzo Volpe
pp. 140-141
L'Espacio Escultórico, nella riserva naturale del Pedregal dell'UNAM. Gli intervalli maggiori fra i prismi evidenziano l'allineamento con i punti cardinali, foto © Andrés Cedillo
L'Espacio Escultórico poco dopo il completamento dei lavori, © Archivio storico dell'UNAM
p. 145
Un intervallo maggiore evidenzia l'asse cardinale del settentrione, foto © Andrea Innocenzo Volpe



lunedì 23 Aprile 1979 alla presenza delle massime autorità, l'artista ricordò il percorso collettivo che portò alla realizzazione dell'Espacio Escultórico; un viaggio rivelatore di una comune dimensione inconscia che fece comprendere ai sei autori solo alla fine dell'avventura il potente riferimento latente, posto a pochi chilometri dall'opera, giusto a sud dell'Anillo Periferico e di dimensioni quasi identiche a quelle dell'Espacio Escultórico. La piramide a base circolare di CuiCuilco, la più antica della valle del México, costruita dalla più antica civiltà che abitò nella zona; prima dei Méjica, prima degli Aztechi.

Il cerchio è chiuso. Il cerchio è aperto: silenzio.

¹ <<https://www.gaceta.unam.mx/el-espacio-escultorico-un-lugar-de-vida-y-silencio/>> (Aprile/2025).

² Porfirio Diaz fu Presidente del Messico per quasi trent'anni grazie ai suoi tre mandati, l'ultimo dei quali, cominciato il 1° Dicembre del 1884 e conclusosi con sue le dimissioni del 25 Maggio 1911, si configurò come una vera e propria dittatura – il cosiddetto Porfirato. Se la modifica della Costituzione in chiave bonapartista promossa da Diaz da un lato garantì al Messico stabilità, sviluppo economico e la modernizzazione del Paese, dall'altra ebbe inevitabili effetti sulle libertà civili con la sospensione del diritto di sciopero per gli operai, la totale inerzia per lo sviluppo di una pubblica istruzione per le classi meno agiate, la concessione di sempre maggiori privilegi per i latifondisti a danno dei peones e soprattutto il bavaglio alla libera stampa mediante la Ley Mordaza. Con la rinuncia al potere, le successive dimissioni e l'esilio in Spagna, Diaz lascerà un Paese instabile che da lì a pochi mesi vedrà dilagare la prima rivoluzione del Novecento; cfr. E. Rabasa, *La costitución y la dictadura. Estudio sobre la organización política de México*, Porrúa, Ciudad de México, 1990 (ed. orig. 1912). Da notare che durante il Porfirato Città del Messico si trasformò in una piccola Parigi, con molte architetture ispirate allo stile eclettico della Ville Lumière. Si ricorda a questo proposito il Palacio de Comunicaciones y Obras Públicas, progettato dall'architetto italiano Silvio Contrí in stile neorinascimentale. Cfr. F. J. Navarro Jiménez, *La desconocida trayectoria del arquitecto italiano Silvio Contrí, 1888-1924* in M. M. Checa-Artasú, O. Niglio (a cura di), *Architetti e Artisti nella Diaspora Italiana in America Latina. Arquitectos y Artistas en la Diáspora Italiana en Latinoamérica*, Aracne, Roma, 2021, pp. 120-147.

³ Justo Sierra (1848, 1912) fu un giornalista, poeta, filosofo e politico messicano noto per essere stato il principale promotore fautore della nascita dell'UNAM. Sogno che Sierra perseguì sin dal 1881 con il progetto di istituzione di una moderna università messicana, presentato senza fortuna alla Camera dei Deputati. Sierra presentò nuovamente il suo progetto all'apertura del Consejo Superior de Educación Pública il 13 aprile 1902 e riproponendo tre anni dopo davanti allo stesso organismo. Nel 1905, l'idea assunse maggiore forza quando la Secretaría de Instrucción Pública divenne una realtà, scindendosi dalla precedente Secretaría de Justicia. Sierra passò da sottosegretario a capo della neonata agenzia del ramo esecutivo. Il 30 marzo 1907, nell'ambito dell'imminente centenario dell'inizio della guerra d'Indipendenza, egli poté finalmente annunciare che il Presidente della Repubblica Porfirio Diaz era d'accordo con l'apertura di un'università Nazionale.

⁴ Ispirata anch'essa ai modelli europei di tradizione scolastica e particolarmente all'Università di Salamanca, la Real y Pontificia Universidad ebbe dall'inizio corsi in Teologia, Legge e Medicina. Il sapere era raggruppato secondo il modello delle sette arti medievali: il *Trivium* (Grammatica, Rethorica e Logica) e il *Quadrivium* (Arithmetica, Geometria, Musica e Astronomia). Nel 1778 fu avviata la Real Escuela de Cirugía, nel 1792 la Real Escuela de Minería e nel 1794 l'Accademia di San Carlos per lo studio delle Belle Arti. Cfr. A. M. Carreño, *La Real y Pontificia Universidad de México, 1536-1865*, Universidad Nacional Autónoma de México, Publicación de la Coordinación de Humanidades y del Instituto de Historia, Ciudad de México, 1961.

⁵ La fondazione della Real y Pontificia Universidad de México fu preceduta nel continente americano solo dalla Universidad Nacional Mayor de San Marcos a Lima il cui Estudio General risale al 1548.

⁶ Se l'autonomia ha un nome e un uomo che la incarna, questo è Ezequiel A. Chávez. Cfr. <<http://www.ahunam.unam.mx/autonomia/ezequielac.html>> (Maggio/2025).

⁷ Cfr. A. Riggen Martínez, *Luis Barragán 1902-1988*, Electa, Milano, 1996 pp. 55-85. A proposito dell'influenza di Rivera sull'interesse di Barragán per il Pedregal cfr. nota 14 del capitolo Barragán e la sua città (1945-52) Los Jardines del Pedregal del suddetto testo, dove in riferimento al testo di Rivera *Requisitos para la organización del Pedregal*, 1930 ca., documento di archivio Fundación de Arquitectura Tapatía AC, si legge «non è stato possibile verificare se questo scritto sia stato pubblicato integralmente. La sua importanza è dovuta al fatto che nello scritto autografo di Barragán intitolato *Algunas ideas para el desarrollo del Parque Residencial del Pedregal de San Ángel* al primo punto si legge: "Cercare di appropiarsi di tutte le idee che Diego Rivera ha esposto", documento di archivio Fundación de Arquitectura Tapatía AC». Da ricordare nel progetto di sviluppo del Pedregal il ruolo dell'architetto tedesco Max Cetto che costruirà la propria casa nel Pedregal, la prima ad essere costruita nell'area, precedendo quindi le note Casas Muestra progettate e realizzate in Avenida Fuentes ai civici 130 e 140 per conto di Luis Barragán (ovvero come impiegato della società di sviluppo immobiliare del Pedregal; Cetto non poté firmare i suoi progetti fino al 1947, since at the time he was not yet a Mexican citizen nor had he been licensed as a professional architect in Mex-

librium has been found, the miraculous fusion between a remote past, in this case both geological and pre-Hispanic, and the most advanced aspects of modernity.

In his speech given during the inauguration on April 23, 1979, in the presence of the highest authorities, Manuel Felguérez recalled the collective journey that led to the creation of the Espacio Escultórico. Only at the end of that adventure did the six authors become aware, as if emerging from a shared unconscious dimension, the powerfully latent reference which stood only a few kilometres away, just south of the Anillo Periférico. A structure with dimensions almost identical to those of the Espacio Escultórico. This structure is the circular pyramid of Cuicuilco, the oldest in the Valley of Mexico, built by the most ancient civilisation that inhabited the region - long before the Mexica, long before the Aztecs. The circle closes. The circle opens: silence.

Translation by Luis Gatt

¹ "When you come, it is best to come on your own, because only on our own can we be complete. When we are with others, we have to divide ourselves, and the *Espacio Escultórico* is a place of solitude and silence, and there is nothing more creative than that". <<https://www.gaceta.unam.mx/el-espacio-escultorico-un-lugar-de-vida-y-silencio/>> (April/2025).

² Porfirio Diaz served as President of Mexico for nearly thirty years across three terms. His final term, lasting from 1 December 1884 until his resignation on 25 May 1911, evolved into an outright dictatorship, which came to be known as El Porfirato. The Bonapartist-influenced constitutional reform promoted by Diaz guaranteed Mexico a period of political stability, economic growth and modernisation. However, this came at the expense of civil liberties: workers' right to strike were suspended, public education for the poorer classes was neglected, large landowners were favoured to the detriment of unskilled labourers, or *peones*, and freedom of the press was repressed through the so-called Ley Mordaza, or Gag Law. Having renounced power, resigned from office, and subsequently gone into exile in Spain, Diaz left the country in a state of instability that, within months, would erupt into the first great revolution of the 20th century; cf. E. Rabasa, *La constitución y la Dictadura. Estudio sobre la organización política de México*, Porrúa, Ciudad de México, 1990 (ed. orig. 1912). Da notare che durante il Porfirato Città del Messico si trasformò in una piccola Parigi, con molte architetture ispirate allo stile eclettico della Ville Lumière. Si ricorda a questo proposito il Palacio de Comunicaciones y Obras Públicas, progettato dall'architetto italiano Silvio Contrí in stile neorinascimentale. Cfr. F. J. Navarro Jiménez, *La desconocida trayectoria del arquitecto italiano Silvio Contrí, 1888-1924* in M. M. Checa-Artasú, O. Niglio (a cura di), *Architetti e Artisti nella Diaspora Italiana in America Latina. Arquitectos y Artistas en la Diáspora Italiana en Latinoamérica*, Aracne, Roma, 2021, pp. 120-147.

³ Justo Sierra (1848, 1912) fu un giornalista, poeta, filosofo e politico messicano noto per essere stato il principale promotore fautore della nascita dell'UNAM. Sogno che Sierra perseguì sin dal 1881 con il progetto di istituzione di una moderna università messicana, presentato senza fortuna alla Camera dei Deputati. Sierra presentò nuovamente il suo progetto all'apertura del Consejo Superior de Educación Pública il 13 aprile 1902 e riproponendo tre anni dopo davanti allo stesso organismo. Nel 1905, l'idea assunse maggiore forza quando la Secretaría de Instrucción Pública divenne una realtà, scindendosi dalla precedente Secretaría de Justicia. Sierra passò da sottosegretario a capo della neonata agenzia del ramo esecutivo. Il 30 marzo 1907, nell'ambito dell'imminente centenario dell'inizio della guerra d'Indipendenza, egli poté finalmente annunciare che il Presidente della Repubblica Porfirio Diaz era d'accordo con l'apertura di un'università Nazionale.

⁴ Ispirata anch'essa ai modelli europei di tradizione scolastica e particolarmente all'Università di Salamanca, la Real y Pontificia Universidad ebbe dall'inizio corsi in Teologia, Legge e Medicina. Il sapere era raggruppato secondo il modello delle sette arti medievali: il *Trivium* (Grammatica, Rethorica e Logica) e il *Quadrivium* (Arithmetica, Geometria, Musica e Astronomia). Nel 1778 fu avviata la Real Escuela de Cirugía, nel 1792 la Real Escuela de Minería e nel 1794 l'Accademia di San Carlos per lo studio delle Belle Arti. Cfr. A. M. Carreño, *La Real y Pontificia Universidad de México, 1536-1865*, Universidad Nacional Autónoma de México, Publicación de la Coordinación de Humanidades y del Instituto de Historia, Ciudad de México, 1961.

⁵ La fondazione della Real y Pontificia Universidad de México fu preceduta nel continente americano solo dalla Universidad Nacional Mayor de San Marcos a Lima il cui Estudio General risale al 1548.

⁶ Se l'autonomia ha un nome e un uomo che la incarna, questo è Ezequiel A. Chávez. Cfr. <<http://www.ahunam.unam.mx/autonomia/ezequielac.html>> (May/2025)

⁷ Cf. A. Riggen Martínez, *Luis Barragán 1902-1988*, Electa, Milano, 1996 pp. 55-85. Regarding Rivera's influence on Barragán's interest for the Pedregal, see note 14 of the chapter "Barragán e la sua città (1945-52) Los Jardines del Pedregal" of the said book where, in a reference to Rivera's text *Requisitos para la organización del Pedregal*, a document dating from around 1930 and preserved at the archives of the Fundación de Arquitectura Tapatía, AC, it says: "It has not been possible to ascertain whether the text was published in its entirety. Its importance is due to the fact that in Barragán's manuscript entitled *Algunas ideas para el desarrollo del Parque Residencial del Pedregal de San Ángel* al primo punto si legge: "Cercare di appropiarsi di tutte le idee che Diego Rivera ha esposto", documento di archivio Fundación de Arquitectura Tapatía AC". Da ricordare nel progetto di sviluppo del Pedregal il ruolo dell'architetto tedesco Max Cetto che costruirà la propria casa nel Pedregal, la prima ad essere costruita nell'area, precedendo quindi le note Casas Muestra progettate e realizzate in Avenida Fuentes ai civici 130 e 140 per conto di Luis Barragán (ovvero come impiegato della società di sviluppo immobiliare del Pedregal; Cetto non poté firmare i suoi progetti fino al 1947, since at the time he was not yet a Mexican citizen nor had he been licensed as a professional architect in Mex-

ico). Le celebri case modello furono pensate per mostrare ai clienti la qualità del frazionamento immobiliare, così da incentivare l'acquisto dei lotti edificabili venduti dalla società Jardines del Pedregal che Barragán stabilì con l'imprenditore José Alberto Bustamante. Cetto, allievo di Heinrich Wölfflin, poi collaboratore di Hans Poelzig e più giovane invitato al CIAM del 1928, emigrò nel 1938 dalla Germania nazista alla volta degli Stati Uniti. Dopo brevi collaborazioni con Frank Lloyd Wright e Richard Neutra, riparò in Messico nel 1939 divenendo una delle figure più importanti del modernismo messicano collaborando oltre che con Barragán con Juan O'Gorman, José Villagrán García e – inevitabilmente – con Mathias Goeritz. Fu Docente di Progettazione Architettonica all'Unam, dove ancora oggi un atelier porta il suo nome. Cfr. M. L. Cetto, *Arquitectura Moderna en México. Modern Architecture in Mexico*, edizione in facsimile digitale ampliata a cura di B. Cetto e C. López, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2021 (prima edizione facsimile, 2011, Museo de Arte Moderno, 2011. Prima edizione in spagnolo e inglese, Praeger, New York, 1961).

⁸ Cfr. M. Adrià, *Le Corbusier y la conexión mexicana*, Atti del X Seminario DO.CO.MO. Brasil, Curitiba, 2013, pp. 4-16. J.M. Heredia, *Le Corbusier jamás visitó México*, Arquine, Columnas, Maggio 2015, <<https://arquine.com/le-corbusier-jamas-visito-mexico/>> (Aprile/2025) e del medesimo autore México y el CIAM Apuntes para la historia de la arquitectura moderna en México [Primer parte], in «Bitácora Arquitectura», n. 26, pp. 25-39 <<https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2014.26.57137>> (Aprile/2025). Infine sull'influenza dell'attico di Beistegui di Le Corbusier sull'opera di Barragán cfr. J. Vázquez Angeles, *El millonario surrealista*, in *Casa del Tiempo*, Vol. VI, Anno V, n. 56, Gennaio-Febbraio, 2019.

⁹ Cf. M. Adrià, *Le Corbusier y la conexión mexicana*, Atti del X Seminario DO.CO.MO. Brasil, Curitiba, 2013, pp. 4-16. J.M. Heredia, "Le Corbusier jamás visitó México", Arquine, Columnas, May 2015, <<https://arquine.com/le-corbusier-jamas-visito-mexico/>> (April/2025) and by the same author, "Méjico y el CIAM Apuntes para la historia de la arquitectura moderna en México [Primera parte]", in "Bitácora Arquitectura", n. 26, pp. 25-39 <<https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2014.26.57137>> (April/2025). Finally, on the influence of Beistegui's attic by Le Corbusier on Barragán's work, see J. Vázquez Angeles, "El millonario surrealista", in *Casa del Tiempo*, Vol. VI, Anno V, n. 56, January-February, 2019.

¹⁰ The process of development and modernisation in Mexico, particularly during Miguel Aleman's presidency, witnessed intense architectural activity and a simultaneous surge in industrial design and the visual arts. It is in this context that the *Ruptura* emerged – a term coined by Octavio Paz – a movement which marked a departure from the muralist tradition, which had been the bearer of post-revolutionary social issues, in order to open up instead to an abstract aesthetics influenced by the European neo-avant-gardes, introduced to Mexico by expatriate artists and architects such as Mathias Goeritz. This new movement did not intend to question nationalism per se, but did take on a critical stance regarding both Mexican nationalism and the modernist tradition. Cf. F. Canales, *Architecture in Mexico 1900-2010 The Construction of Modernity. Works, Design, Art, and Thought*, Vols. I and II, catalogue of the exhibition of the same name held at the Palacio de Iturbide/Palacio de Cultura Banamex, Ciudad de México dal Dicembre 2013 al Maggio 2014, Fomento Cultural Banamex, Città del Messico, 2013 and cfr. R. Eder (a cura di), *Desafío a la estabilidad: Procesos Artísticos en México 1952-1967. Defying Stability: Artistic Processes in Mexico*, catalogo dell'omonima mostra svoltasi al MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Centro Cultural Universitario, Ciudad Universitaria UNAM dal 27 Marzo al 3 Agosto 2014, UNAM / Turner, Ciudad de México, 2014.

¹¹ Protagonista della scena architettonica messicana, laureatosi in Francia all'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts dopo studi fatti anche in Italia, in coerenza con la discendenza della sua famiglia, contribuì a fondare il Collegio degli Architetti del Messico (1946) e la rivista *Arquitectura* (poi ribattezzata *Arquitectura México*) nel 1948 che pubblicò le opere di architetti come Augusto H. Alvarez, Juan O'Gorman, José Villagrán García, Vladimir Kaspé e Mathias Goeritz. La rivista fu pubblicata per oltre quarant'anni, in 119 numeri, ed ebbe un'enorme influenza sull'architettura messicana del XX secolo. Importò le tendenze più innovative della prima metà del XX secolo e modellò gran parte della fisionomia urbana di Città del Messico, con edifici emblematici come la Città Universitaria UNAM, il Complesso Urbano Nonoalco Tlatelolco, la Escuela Normal Superior, il Conservatorio Nazionale di Musica e vari complessi residenziali multifamiliari.

¹² José Vasconcelos (1882-1959), intellettuale, politico, filosofo ed educatore, ricoprì il ruolo di Rettore dell'Università Nazionale di México dal 1920 al 1921 divenendo poi il primo Segretario di Instrucción Pública durante la presidenza di Alvaro Obregon sostenendo un vasto programma di educazione pubblica nel nome di un nazionalismo culturale che includeva anche la promozione di un'arte didattica, sociale e militante. In questo contesto, e sotto l'impulso di questa politica culturale, nacque la scuola messicana del muralismo. Nel 1923, David Siqueiros, Diego Rivera e José Orozco, tra gli altri, firmarono il Manifesto del Sindacato dei Lavoratori, Tecnici, Pittori e Scultori: «Il nostro obiettivo estetico fondamentale è socializzare l'espressione artistica [...] rinneghiamo la pittura da cavalletto e ogni arte proveniente da circoli intellettuali, perché aristocratica, e glorifichiamo l'espressione dell'Arte Monumentale perché è proprietà pubblica. Proclamiamo che, dato l'attuale momento sociale, che rappresenta una transizione tra un ordine decaduto e uno nuovo, i creatori di bellezza devono impegnarsi al massimo per produrre prodotti con valore ideologico per il popolo, e che l'obiettivo ideale dell'arte, che attualmente è espressione di masturbazione individualistica, dovrebbe essere l'arte per tutti, l'educazione e la lotta».

¹³ Il testo fornisce definizioni incisive delle intenzioni del nuovo movimento, che considerava l'arte un'espressione inscindibile dei settori popolari. Sulla base di queste prospettive, le pareti degli edifici pubblici (gli antichi palazzi coloniali) si caricavano di significato pedagogico quando venivano decorate con murales che narravano la storia e le lotte popolari. Il muralismo fu una delle espressioni più radicali costruite attorno allo Stato emerso dalla Rivoluzione. Cfr. J. Ocampo López, *José Vasconcelos y la Educación Mexicana*, in «Revista Historia de la Educación Latinoamericana», n. 7, 2005, pp. 137-157.

¹⁴ La cosiddetta 'Matanza' dove i militari del battaglione Olimpia, forse su ordine diretto del Presidente Gustavo Diaz Ordaz, non esitarono a sparare ad altezza uomo trucidando un numero di studenti e manifestanti che rimarrà volutamente impreciso, finendo per ferire anche l'inviatrice dell'*Europeo* Oriana Fallaci, in un primo momento anch'essa creduta morta. Per un crudele paradosso del destino anche la piazza-mattatoio, posta al centro del grande e modernissimo complesso residenziale pubblico di Tlatelolco, concepita per preservare le rovine dell'antica piramide azteca e valorizzare l'antica Chiesa di Santiago costruita dai conquistadores per sacralizzare il luogo che il 13 agosto del 1521 vide le truppe di Hernán Cortés massacrare quarantamila aztechi iniziando il genocidio dei popoli indigeni, ebbe come autore Mario Pani. L'architetto del campus dove le vittime dell'eccidio non poterono mai più tornare.

¹⁵ Cf. J. Ocampo López, "José Vasconcelos y la Educación Mexicana", in *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, n. 7, 2005, pp. 137-157.

¹⁶ The so-called "Matanza" involved soldiers from the Olimpia battalion, who opened fire on students and

Revista Internacional de Humanidades», n. 2, Vol. 18, Monograph: *Importance and progress in the treatment of cultural heritage in today's society*”, special issue, 2023, pp. 2-17.

¹⁴ L'incarico fu conferito da Mario Pani che chiedeva di sviluppare la proposta di un simbolo a scala urbana da posizionare sull'autostrada che avrebbe collegato l'Estado de México con Querétaro e che allora era in fase di realizzazione. L'opera avrebbe dovuto funzionare come un manifesto pubblicitario per il progetto della nuova Ciudad Satélite di Pani posta lungo questa strategica via di comunicazione. La sfida raccolta da Goeritz e Barragán fu quella di pensare ad una visione efficace delle torri da un'automobile lanciata in piena velocità. Le Torri furono oggetto della rottura dell'amicizia di Barragán con l'artista e sodale a causa della pubblicazione di una monografia a lui dedicata dove l'artista tedesco si intestava la paternità dell'opera pubblicandola in copertina e relegando Barragán al ruolo di collaboratore. Cfr. O. Zuñiga, Mathias Goeritz, Editorial Intercontinental, México D.F., 1963 e D. Garza Usabiaga, *Las Torres de Satélite: ruina de un proyecto que nunca se concluyó*, in «Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas», n. 94, Vol. XXI, UNAM, México, 2009, pp.127-152 e poi J. Josten, *El color como valor local e internacional en las esculturas arquitectónicas y urbanas de Mathias Goeritz Color as a Local and International Value in Mathias Goeritz's Architectural and Urban Sculptures*, in R. Eder (a cura di) in cit., pp. 296-313.

¹⁵ Otto Freundlich (1878) fu un pittore e scultore di origine ebraica vicino al November Gruppe e ai Dadaisti. Nel 1936, immaginò quella che avrebbe chiamato la Via della Fratellanza Umana, creata da artisti mediante una serie di sculture che formavano un museo a cielo aperto. Essendo ebreo, fu fatto prigioniero dalla polizia nazista il 4 marzo 1943 e ucciso nel campo di concentramento di Majdanek. *La Via della Fratellanza Umana* sarebbe stata formata in realtà da due strade. La prima che partiva dall'Olanda e raggiungeva il Mediterraneo, la seconda che attraversava Germania, Polonia e Russia. Il tratto orizzontale sarebbe stato chiamato Via della Solidarietà Umana in Memoria della Liberazione, e l'altra *Via delle Arti* (*Voie des Arts*). Nel punto di intersezione delle due strade, ad Asnières-sur-Oise (dove aveva sede la Federazione Internazionale dei Simposi di Scultori), in Francia, sarebbe stato eretto il *Faro di Pace* attraverso le Sette Arti.

¹⁶ Cfr. R. Eder, *Dos aspectos de la obra de arte total: experimentación y performatividad Two Aspects of the Total Works of Art: Experimentation and Performativity*, in R. Eder (a cura di), cit., pp. 64-83.

¹⁷ Cfr. M. Goeritz, *El Eco. Arquitectura emocional*, Cuadernos de Arquitectura, n. 1, Guadalajara, Marzo 1954, e F. Quesada, *The reality of fiction: the ECO by Mathias Goeritz*, in «CPA Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos», n. 6, *Diálogos cruzados/antagonismos*, 2016, pp. 154-157.

¹⁸ Possiamo solo immaginare la condivisione di esperienze e ricordi dell'Alhambra fra Goeritz e Barragán durante le loro collaborazioni progettuali, specialmente per le piazze e le fonti del Pedregal o per il Convento de Las Capuchinas.

¹⁹ Cfr. F. Quesada, *Laberinto de vanguardias The Mexican Dream of Mathias Goeritz*, in «Arquitectura Viva», n. 170, *Expanded Icons, Deconstructing Frank Gehry and Zaha Hadid*, pp. 2-6.

²⁰ Cfr. A. Chávez Santiago, tesi di laurea in Scienza della Comunicazione, *Espacio Escultórico a 25 años de su creación: Reportaje 1979-2004*, Facoltà di Scienze Politiche e Sociali, UNAM, México D.F., 2005.

²¹ Le Torri non tardarono ad essere pubblicate su importanti riviste internazionali quali «Architectural Forum», «L'Architecture d'aujourd'hui», «Arts and Architecture» e soprattutto «Progressive Architecture», dove la foto del modello delle torri fu affiancata a quella del palazzo del Congresso Nazionale di Niemeyer a Brasilia come a ricercare una possibile analogia formale fra gli edifici a lama della nuova Capitale e i totem a scala urbana messicani nella doppia pagina che presentava i progetti affiancati, come a richiamare un'altra – iconica – doppia pagina che un tempo contrappose una Delage Grand Sport al Partenone.

²² Rispettivamente: storico dell'arte, allievo a Roma di Giulio Carlo Argan, e all'epoca direttore dell'Istituto de Investigaciones Estéticas dell'UNAM; filosofo e segretario accademico della Coordinación de Humanidades dell'UNAM fra il 1978 e il 1980; illustre poeta, saggista, diplomatico e critico d'arte guatemaleco esiliato in Messico, all'epoca professore presso l'Istituto de Investigaciones Estéticas sempre dell' UNAM.

ning of the genocide of the indigenous peoples.

¹⁹ Cf. B. M. Gallegos Navarrete, *La Ruta de la Amistad. La mayor muestra escultórica del arte mundial*, in *Human Review - International Humanities Review / Revista Internacional de Humanidades*, n. 2, Vol. 18, Monograph: *Importance and progress in the treatment of cultural heritage in today's society*, special issue, 2023, pp. 2-17.

¹⁴ The project was commissioned by Mario Pani who wished to develop a proposal for an urban scale symbol to be placed along the motorway, then under construction, which was to connect the State of Mexico with Querétaro. This monument was to serve as a sort of billboard advertising the project for Pani's Ciudad Satélite, located precisely along this road. Goeritz and Barragán took up the challenge of designing the towers in such a way that they would be easily seen from a car travelling at high speed. The Torres de Satélite project caused a breakup in the friendship between Barragán and his German colleague, due to the publication of a monograph dedicated to Goeritz, in which the towers appear on the cover and he claimed authorship of the work, relegating Barragán to the role of collaborator. Cf. O. Zúñiga, *Mathias Goeritz*, Editorial Intercontinental, México D.F., 1963 and D. Garza Usabiaga, "Las Torres de Satélite: ruina de un proyecto que nunca se concluyó", in *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 94, Vol. XXI, UNAM, México, 2009, pp.127-152, as well as J. Josten, "El color como valor local e internacional en las esculturas arquitectónicas y urbanas de Mathias Goeritz / Color as a Local and International Value in Mathias Goeritz's Architectural and Urban Sculptures", in R. Eder (ed.) in *Op. cit.*, pp. 296-313.

¹⁵ Otto Freundlich (1878), a German painter and sculptor of Jewish origin, was close to the Novembergruppe and the Dadaists. In 1936, he conceived the "Way of Human Brotherhood", an artistic route consisting of a series of sculptures by various artists, designed as an open-air museum. Because of his Jewish origins, he was arrested by the Nazi police on 4 March 1943 and deported to the Majdanek concentration camp, where he was executed. *The Way of Human Brotherhood* actually consisted of two roads, one beginning in the Netherlands and ending in the Mediterranean, and the second crossing Germany, Poland and Russia.. The horizontal section was to be called *The Way of Human Solidarity in Commemoration of Liberation*, while the other was to be known as *The Way of the Arts (Voie des Arts)*. The two roads would intersect in France, at Asnières-sur-Oise (home of the International Federation of Sculptors' Symposiums), where the *Lighthouse of Peace through the Seven Arts*.

¹⁶ Cf. R. Eder, "Dos aspectos de la obra de arte total: experimentación y performatividad / Two Aspects of the Total Works of Art: Experimentation and Performativity", in R. Eder (ed.), *Op. cit.*, pp. 64-83.

¹⁷ Cf. M. Goeritz, "El Eco. Arquitectura emocional", *Cuadernos de Arquitectura*, n. 1, Guadalajara, March 1954, and F. Quesada, "The reality of fiction: the ECO by Mathias Goeritz", in *CPA Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos* n. 6, *Diálogos cruzados / antagonismos*, 2016, pp. 154-157.

¹⁸ We can only imagine Goeritz and Barragán sharing memories of their experiences of the Alhambra during their design collaborations, especially for the plazas and fountains of El Pedregal and the Convent of Las Capuchinas.

¹⁹ Cf. F. Quesada, "Laberinto de vanguardias The Mexican Dream of Mathias Goeritz", in *Arquitectura Viva*, n. 170, *Expanded Icons, Deconstructing Frank Gehry and Zaha Hadid*, pp. 2-6.

²⁰ Cf. A. Chávez Santiago, thesis presented for a Bachelor's degree in Communication Sciences entitled, *Espacio Escultórico a 25 años de su creación: Reportaje 1979-2004*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México D.F., 2005.

²¹ The Towers soon appeared in major international magazines such as *Architectural Forum*, *L'Architecture d'aujourd'hui*, *Arts and Architecture*, and above all *Progressive Architecture*, where the photo of the model of the towers was placed alongside that of Niemeyer's National Congress building in Brasília, as if to seek a possible formal analogy between the blade-like buildings of the new capital and the Mexican urban-scale totems in the double-page spread which presented the two projects side by side, reminiscent of another iconic double-page spread that had presented a Delage Grand Sport side-by-side with the Parthenon.

²² The first was an art historian, student of Giulio Carlo Argan in Rome, and at the time Director of the Instituto de Investigaciones Estéticas at UNAM; the second a philosopher and Academic Secretary of the Coordinación de Humanidades of UNAM between 1978 and 1980; and the latter a distinguished Guatemalan poet, essayist, diplomat, and art critic exiled in Mexico, who at the time was Professor at the Instituto de Investigaciones Estéticas, also at the UNAM.



Costantino Nivola's project for the Chapel of the Body of Christ is the result of a figurative exploration focused on the relationship between symbolism and sacred spaces. It is a reflection, translated into space, on the theme of the mystical body of Christ, as well as on the expressive power that results from the blending of plastic arts and architecture.

Costantino Nivola

Cappella del Corpo di Cristo
Chapel of the Body of Christ

Gabriele Bartocci

Il calice della benedizione che noi benediciamo, non è forse comunione con il sangue di Cristo? Il pane che noi rompiamo non è forse la comunione con il corpo di Cristo? Siccome vi è un solo unico pane, noi, che siamo molti, siamo un corpo unico, perché partecipiamo tutti a un unico pane¹.

La Cappella del corpo di Cristo, progettata da Costantino Nivola tra il 1982 e il 1983, sarebbe dovuta sorgere nei dintorni di Orani, in un punto mai precisato dall'artista che immaginava la piccola architettura inserita nel sistema tipologico di santuari, cappelle e edicole votive che punteggiano il territorio del Nuorese². Il fatto di non individuare il sito ove edificarla porterà Nivola a concepire uno spazio interno intimistico ed introspettivo, dissociato dal contesto di un luogo fisico specifico, dove il progetto scultoreo, mai realizzato, rappresenta una riflessione sul tema del corpo mistico di Cristo. L'atteggiamento adottato dall'artista è teso a unificare arte plastica e architettura secondo un'idea di scultura che prende senso, caricandosi di significato, quando questa viene esperita, non solamente quando viene contemplata, cioè quando l'uomo, abitandola, ne qualifica la spazialità.

L'idea che sta alla base del progetto è quella di comporre l'ambientazione liturgica attraverso l'allestimento dei suoi elementi statuari, affidando alla struttura scatolare dell'involucro edilizio il ruolo di supporto al gruppo scultoreo, scolpito a corredo dell'aula. La cappella è concepita come il luogo che custodisce il corpo di Cristo, in cui Nivola seleziona e isola gli arti estremi della figura umana, riconfigurandone il capo, le mani, i piedi,

The cup of blessing which we bless, is it not the communion of the blood of Christ? The bread which we break, is it not the communion of the body of Christ? For we, though many, are one bread and one body; for we all partake of that one bread¹.

The Chapel of the Body of Christ, designed by Costantino Nivola between 1982 and 1983, was intended to be built in the vicinity of Orani, in a location never specified by the artist. Nivola imagined this small structure as part of the typological system of shrines, chapels, and votive aedicules scattered throughout the landscape of the Nuoro area². This absence of a specific site on which to build the chapel led Nivola to conceive an intimate and introspective interior space, detached from any specific physical context. The sculptural project, which was never carried out, thus takes the form of a reflection on the theme of the mystical body of Christ.

The approach embraced by the artist aims to unify plastic art and architecture, according to a conception of sculpture that acquires meaning not only through contemplation, but above all through direct experience. It is in fact man, by inhabiting this space, who ascribes meaning and quality to it.

The concept underlying the project is to create the liturgical setting through the arrangement of sculptural elements, assigning to the box-like architectural structure the role of a supporting framework for the sculptural group that accompanies and defines the space. The chapel is conceived as the place that safeguards the body of Christ, in which Nivola isolates and selects the elements of the human body – the head, hands and feet – reconfiguring them as sacred, petrified sections of the body, displayed on the walls and



immaginando le membra sacre, pietrificate, affisse alle pareti e sul piano di calpestio.

L'altorilievo della testa del Cristo giace sospeso da terra, unito alla parete di fondo absidale, gli altorilievi delle mani sono fissati alle pareti laterali e quello dei piedi adagiato sul pavimento, in prossimità dell'ingresso, così da porre in rilievo i vertici estremi di un impianto cruciforme immateriale iscritto in un vano parallelepipedo. È l'ambiente interno, esito di una ricerca figurativa sulla commistione tra simbologia e spazio sacro, a tenere uniti gli elementi della composizione plastica. Nivola immagina una mutazione del tipo architettonico della pianta a croce latina immissa, che, 'innestata' nel volume dell'aula, genera l'interpenetrazione tra uno schema a croce e una navata.

Il rito liturgico compiuto dal visitatore nell'occupare l'invaso della cappella si fa metafora della partecipazione totale e dell'immedesimazione delle anime con il corpo lacerato del Cristo, che Nivola ci mostra decomposto nelle membra.

Si entra nell'aula e al contempo si esperisce, conferendo senso al vuoto architettonico, la condizione di appartenenza alla figura sacra, alla Chiesa dei figli di Dio che formano il *corpus Christi*, alle sue vicende umane e alla sua presenza spirituale.

L'artista sembra tradurre in architettura l'immensità del soggetto e dell'insegnamento sulla Chiesa quale Corpo mistico di Cristo, base fondamentale della preghiera e della dottrina dell'«Apostolo dei Gentili»:

Come infatti il corpo, pur essendo uno, ha molte membra e tutte le membra, pur essendo molte, sono un corpo solo, così anche Cristo. E in realtà noi tutti siamo stati battezzati in un solo Spirito per formare un solo corpo, e tutti ci siamo abbeverati a un solo Spirito. Ora il corpo non risulta di un membro solo, ma di molte membra³.

L'atteggiamento progettuale con cui è pensato lo spazio scultoreo rimanda all'esperienza, fatta da Nivola vent'anni prima, nel 1963, per il concorso del *Monumento alla Brigata Sassari*. Analogamente, in quell'occasione, per il progetto di un'opera commemorativa dei sacrifici e delle azioni eroiche compiute dai gruppi militari dell'unità sarda di fanteria durante la Prima guerra mondiale, l'artista aveva proposto alla commissione giudicatrice (il progetto si classificò al secondo posto) una scultura quale astrazione di un corpo smembrato, disteso sul piano di campagna, permeabile e attraversabile dai visitatori.

Anche in quel caso l'opera d'arte, dimensionata alla scala urbana della città anziché a quella dell'edificio, si completava e diventava significante quando se ne esplorava la percorribilità interna, abitandone la struttura, conquistando lo spazio collettivo utile tra gli elementi della corporatura scultorea, stagliata sul suolo. Per la Cappella del Corpo di Cristo Nivola sperimenta due differenti soluzioni che riguardano il solaio di copertura del volume parallelepipedo. La prima proposta prevede un intradosso piano, la seconda un intradosso curvo, dal profilo a sesto ribassato. Entrambe le soluzioni contribuiscono a conferire all'aula il carattere di uno spazio tombale, sepolcrale, criptico. I due modelli in gesso, dalle pareti scatolari ruvide plasmate dall'artista come fossero delle vere e proprie superfici scultoree, evocano atmosfere arcaiche dove il bianco degli intonaci, grezzi, rende straniante l'ambientazione sacra.

La piccola architettura è progettata con la duplice funzione di custodire e contemporaneamente musealizzare, come fosse una sala espositiva, il gruppo scultoreo del Cristo crocifisso. Nivola decide di far penetrare la luce in maniera zenitale, forando il solaio nei punti corrispondenti alle opere esposte fissate alle pareti, così da accentuare il loro effetto chiaroscurale metten-

floor of the hall.

The high relief of Christ's head is suspended above the ground and anchored to the back wall of the apse, those of the hands are fixed to the side walls, while that of the feet is placed on the floor, near the entrance. In this way, the vertices of an intangible cruciform structure, inscribed within a parallelepiped volume, are highlighted. It is the interior space, which results from a figurative research on the blending of symbolism and sacred space, that unites the various elements of the composition. Nivola imagines a transformation of the architectural type of the crux immissa plan which, inserted into the volume of the hall, generates a combination between a cruciform layout and a nave.

The liturgical rite of the visitor who enters the space of the chapel becomes a metaphor for total participation and spiritual identification with the martyred body of Christ, which Nivola depicts as dismembered.

Entering the chamber, one ascribes meaning to the architectural void by experiencing the condition of belonging to the sacred figure, the Church of the children of God who constitute the *corpus Christi*, its earthly history and its spiritual presence.

The artist seems to translate into architecture the unfathomable nature of the subject and the teachings on the Church as mystical Body of Christ, which is the fundamental basis of the prayer and doctrine of the "Apostle of the Gentiles":

For as the body is one and has many members, but all the members of that one body, being many, are one body, so also is Christ. For by one Spirit we were all baptized into one body – whether Jews or Greeks, whether slaves or free – and have all been made to drink into one Spirit. For in fact the body is not one member but many³.

The design approach to the sculptural space draws on Nivola's experience from two decades earlier, during the 1963 competition for the *Monument to the Sassari Brigade*.

Similarly, on that occasion, Nivola had designed a commemorative work for the competition dedicated to the sacrifices and heroic deeds of the Sassari Brigade during the First World War. The project that he presented to the selection committee, and which came second, consisted of an abstract sculpture representing a dismembered body lying on the ground, that was permeable and could be traversed by visitors.

Also in that case, the artwork, which was conceived on an urban rather than architectural scale, achieved completion and meaning through the exploration of its interior. It was in fact in traversing its structure, in inhabiting the collective space enclosed between the elements of the sculptural body lying on the ground, that the work became a living experience.

For the Chapel of the Body of Christ, Nivola experiments with two different solutions involving the ceiling of the parallelepiped volume. The first proposes a flat soffit, and the second a curved one with a low-rise arch. Both solutions contribute to giving the hall a tomb-like, sepulchral, cryptic feel.

The two plaster models, with box-like walls and rough surfaces moulded by the artist as if they were actual sculptures, evoke an archaic atmosphere in which the coarse white plaster emphasises the feeling of strangeness of the sacred space.

The small structure was designed with a dual function: on the one hand to preserve, and on the other to display the sculptural group of the crucified Christ, thus transforming the space into a sort of exhibition hall. Nivola chooses to let in the light from above by piercing the roof at places aligned with the pieces displayed on the walls, thus highlighting the chiaroscuro effect of the reliefs.

Light pierces through the architectural body, drawing luminous

done in risalto i rilievi plastici.

La luce trafigge il corpo di fabbrica e durante le ore del giorno disegna, muovendosi all'interno della scatola muraria, traiettorie luminose che scandiscono il tempo e lo spazio mistico dell'architettura.

I lucernari sono fori circolari, interpretazione, per traslato simbolico, delle piaghe e dei segni della passione di Cristo.

La croce astratta, immateriale, delineata dalla struttura cruciforme dell'apparato scultoreo, giace su un piano inclinato rispetto alla superficie di calpestio della sala, secondo la costruzione di un impianto geometrico basato su due punti di fuga disallineati tra loro.

Lo scorci prospettico della figura del corpo di Cristo, impostato da Nivola e offerto al visitatore varcata la soglia di ingresso, rimanda alla postura del *Cristo in scuro* di Andrea Mantegna ove si drammatizza il mistero, la sacralità e l'universalità del tema attraverso il rapporto tra la percezione ottica del soggetto e il punto di vista dell'osservatore.

Nella cappella lo scultore sospende un Cristo crocifisso intento a voler contenere, come in un suo ultimo abbraccio, nel dolore e nel sacrificio, la folla dei fedeli; il luogo dell'architettura è soprattutto un luogo della mente, pervaso dal silenzio e dalla meditazione, la trasposizione tridimensionale dei concetti di inclusione e partecipazione collettiva al mistero e all'identità più profonda della Chiesa.

Lo studio dell'idea progettuale, che l'artista sviluppa a partire dagli schizzi a matita su cartoncino, include sia lo spazio liturgico della cappellina sia quello di una stanza che denominerà *Stanza con il muro pregno*. Entrambi i progetti sono disegnati in un'unica tavola intitolata *Sculture architettoniche*. È come se alla definizione dell'ambiente destinato ad ospitare la figura di Cristo sulla croce l'artista associasse quella di un altro ambiente, omologo, corrispondente, ad integrazione del tema. Anche in questo caso al centro del ragionamento è la custodia del corpo. Nivola concepisce un vano dal carattere domestico, una stanza dotata di una porta e di una finestra, la cui parete di fondo è plasmata a formare una convessità.

La modellatura del muro, ancora intonacato bianco, grezzo, primitivo, ricorda un grembo materno che, associato al *corpus Christi* in cui la cappella votiva si identifica, si fa metafora del suo concepimento verginale. Lo scultore affida così allo spazio architettonico la narrazione della vicenda terrena del corpo di Gesù, dal suo concepimento al compimento sulla croce.

trajectories during the day as it moves within the walls, marking both the passing of time and the mystical space of the architecture. The skylights are circular holes which symbolically represent the wounds and other marks from Christ's passion.

The cross, abstract and intangible, is outlined by the cruciform arrangement of the sculptural elements, and extends across a plane that is inclined with respect to the floor of the room, according to a geometric composition based on two misaligned vanishing points.

The perspective view of the body of Christ, presented by Nivola to visitors immediately after entering the chapel, recalls Andrea Mantegna's famous *Cristo in scuro*. In both cases, the mystery, sacredness, and universality of the theme are intensified through the interaction between the optical perception of the figure and the point of view of the observer.

In the chapel, the sculptor suspends a crucified Christ who appears to embrace, in a final gesture of pain and sacrifice, the crowd of the faithful; the architecture is, first and foremost, a place of the mind, permeated by silence and meditation: the three dimensional transposition of the concepts of inclusion and collective participation in the mystery and the most profound essence of the Church.

The development of the project idea, which the artist develops from pencil sketches on cardboard, includes both the liturgical space of the small chapel and another room which he calls the *Room with the impregnated wall*. Both projects are drawn in a single panel entitled: *Architectural sculptures*.

It is as though, in designing the space intended to house the figure of the crucified Christ, the artist felt the need to place another similar and complementary space alongside it, conceived as both an integration and a completion of the theme.

Also in this case, the core of the concept is the preservation of the body. Nivola imagines a setting with a domestic feeling to it, a room with a door and a window, in which the back wall is shaped to form a convex curve.

The moulding of the wall, which is plastered in white, and left rough and primitive-looking, recalls a mother's womb which, associated to the *corpus Christi* that inspired the votive chapel, becomes a metaphor for the virginal conception of Jesus. In this way, the sculptor entrusts the architectural space with the task of narrating the earthly vicissitudes of Jesus' body, from its conception to its fulfillment on the cross.

Translation by Luis Gatt

¹ «Lettera di San Paolo ai Corinzi», Prima lettera ai Corinzi, 10, 16-18.

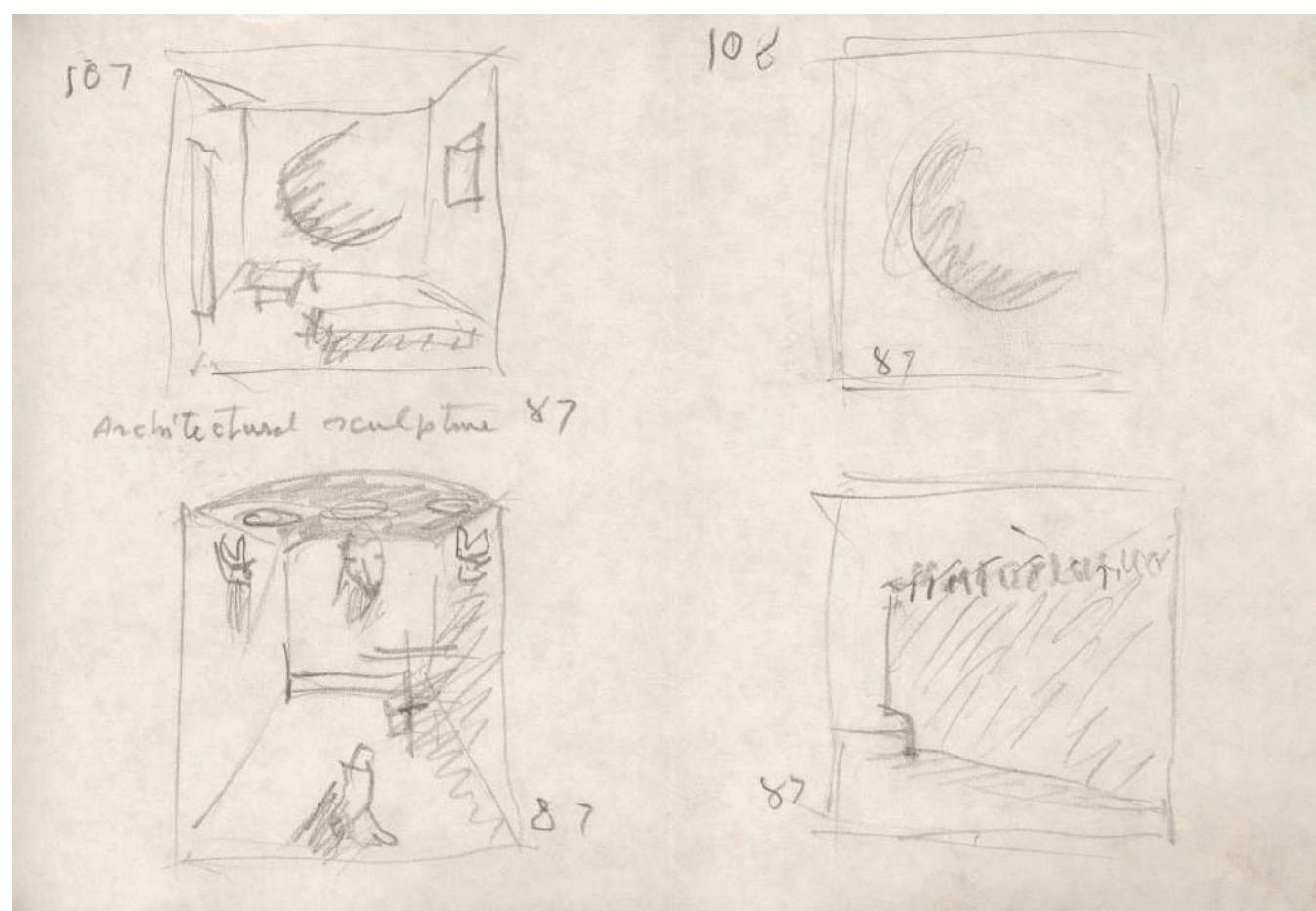
² Nell'introduzione al suo libro *Nivola. L'investigazione dello spazio*, Iliso Edizioni, Nuoro 2010, pp. 14-15, Carlo Pirovano dichiara che il luogo deputato alla costruzione del piccolo edificio non era ancora stato individuato. Il desiderio di Nivola, secondo Pirovano, era di collocare la cappella nel territorio della sua città natale, Orani, così da destinarla ad un sito devazionale di uso popolare, sacro, elargito alla sua gente.

³ «Lettera di San Paolo ai Corinzi», Prima lettera ai Corinzi, 12, 12-15.

¹ First Letter of St. Paul to the Corinthians, 10, 16-18

² In the introduction to his book *Nivola. L'investigazione dello spazio*, Iliso Edizioni, Nuoro 2010, pp. 14-15, Carlo Pirovano notes that the location for the construction of the small structure had not yet been identified. According to Pirovano, Nivola's wish was to build the chapel in his home-town of Orani, so that it could be used as a place of worship by the people, a sacred site bestowed upon his fellow citizens.

³ First Letter of St. Paul to the Corinthians, 12:12-15.



p. 147
Nivola, Cappella del corpo di Cristo, modello di studio in polistirolo e gesso, Archivio Ilios edizioni
 pp. 150-151
Nivola, studio dell'idea progettuale (schizzo a matita su cartoncino); in alto a sinistra la Stanza con il muro pregno, in basso a sinistra la Cappella del corpo di Cristo, Archivio Ilios edizioni
Nivola, Cappella del corpo di Cristo, modello di studio in polistirolo e gesso (prima versione con copertura piana), Archivio Ilios edizioni
 pp. 152-153
Nivola, Cappella del corpo di Cristo, modello di studio in polistirolo e gesso (seconda versione con copertura a sesto ribassato), Archivio Ilios edizioni
 pp. 154-155
Nivola, Stanza con il muro pregno, modello in polistirolo e gesso, Archivio Ilios edizioni





This article explores the work of the Swiss set designer Adolphe Appia and his creation of an essential, architectural theatrical space. A stage that is stripped of all superfluous elements, which becomes form, rhythm and eloquent silence: a place that speaks even before music and gesture.

Adolphe Appia e la poetica del vuoto

Adolphe Appia and the poetics of the void

Federico Gracola

Nel suo massimo grado di elevazione,
la musica dovrebbe diventare forma¹.

Il 26 luglio del 1882, Adolphe Appia, solo ventenne, esce dal Festspielhaus di Bayreuth dopo aver assistito alla prima rappresentazione del *Parsifal*, l'ultima opera di Richard Wagner. È affascinato dalla densità della tessitura musicale e dalla costruzione drammatica della composizione, tuttavia, a fronte di questa esperienza estetica così potente, la scenografia gli appare inadeguata. Troppo legata a una convenzione illustrativa, ancora dipendente da un codice pittorico ottocentesco, essa non è in grado di sostenere la tensione spirituale e simbolica che l'opera musicale e drammatica invoca. Come lui stesso scriverà con grande lucidità:

Wagner a créé une nouvelle forme de drame [...] L'application qu'il en a donnée dans ses drames semble sous-entendre comme résolues les conditions représentatives. Or, ce n'est pas le cas; et un grand nombre des malentendus et des difficultés entassés à l'encontre de cette œuvre d'art prennent leur source dans la disproportion entre les moyens dont l'auteur s'est servi pour la notation du drame, et ceux qu'il trouve dans l'état actuel de la mise en scène pour sa réalisation².

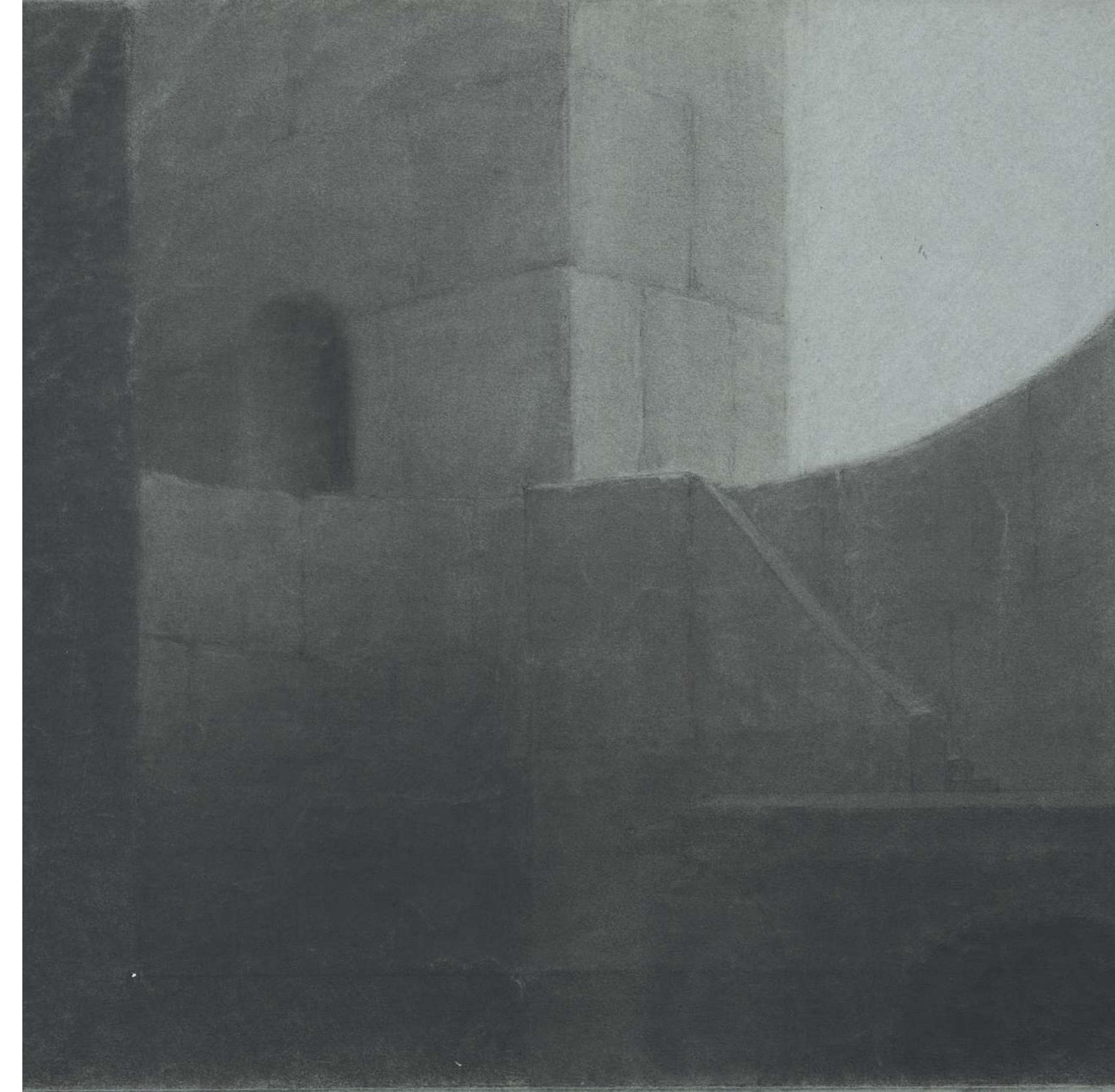
È in tale scarto tra potenza musicale e debolezza scenografica che si annida l'origine del suo pensiero sullo spazio scenico. Già in questa esperienza giovanile si manifesta l'intuizione di una riforma possibile: la scena non può più limitarsi a essere fondale, superficie dipinta posta alle spalle dell'azione; essa deve diventare spazio entro cui l'azione si compie. Deve partecipare, insieme alla musica e al gesto umano dell'attore, a un sistema unitario, rispondendo all'ideale wagneriano del *Gesamtkunstwerk*³. Questo orientamento teorico si precisa negli anni imme-

At its highest level of expression,
music should become form¹.

On July 26, 1882, Adolphe Appia, who at the time is only 20 years old, exits the Festspielhaus in Bayreuth after attending the premiere of Richard Wagner's last opera, *Parsifal*. He is fascinated by the richness of the musical texture and the dramatic power of the composition. However, when confronted with such an intense aesthetic experience, the set design appeared to him as disappointing and inadequate. Too committed to an explicative approach and rooted in a 19th century pictorial aesthetics, the set design does not live up, for him, to the opera's symbolic and spiritual tension. As Appia himself wrote with great clarity:

Wagner a créé une nouvelle forme de drame [...] L'application qu'il en a donnée dans ses drames semble sous-entendre comme résolues les conditions représentatives. Or, ce n'est pas le cas; et un grand nombre des malentendus et des difficultés entassés à l'encontre de cette œuvre d'art prennent leur source dans la disproportion entre les moyens dont l'auteur s'est servi pour la notation du drame, et ceux qu'il trouve dans l'état actuel de la mise en scène pour sa réalisation².

It is in this mismatch between the power of the music and a weakness of the visual representation that the core of his thinking on set design lies. This early experience in Bayreuth gave rise to the insight that some sort of reform was possible: the stage should no longer remain a simple backdrop, a painted surface against which the action takes place, but should rather be transformed into the space within which the action itself unfolds. It must be a part, together with the music and the human gesture of the actor, of a unified system based on Wagner's ideal of the *Gesamtkunstwerk*³.



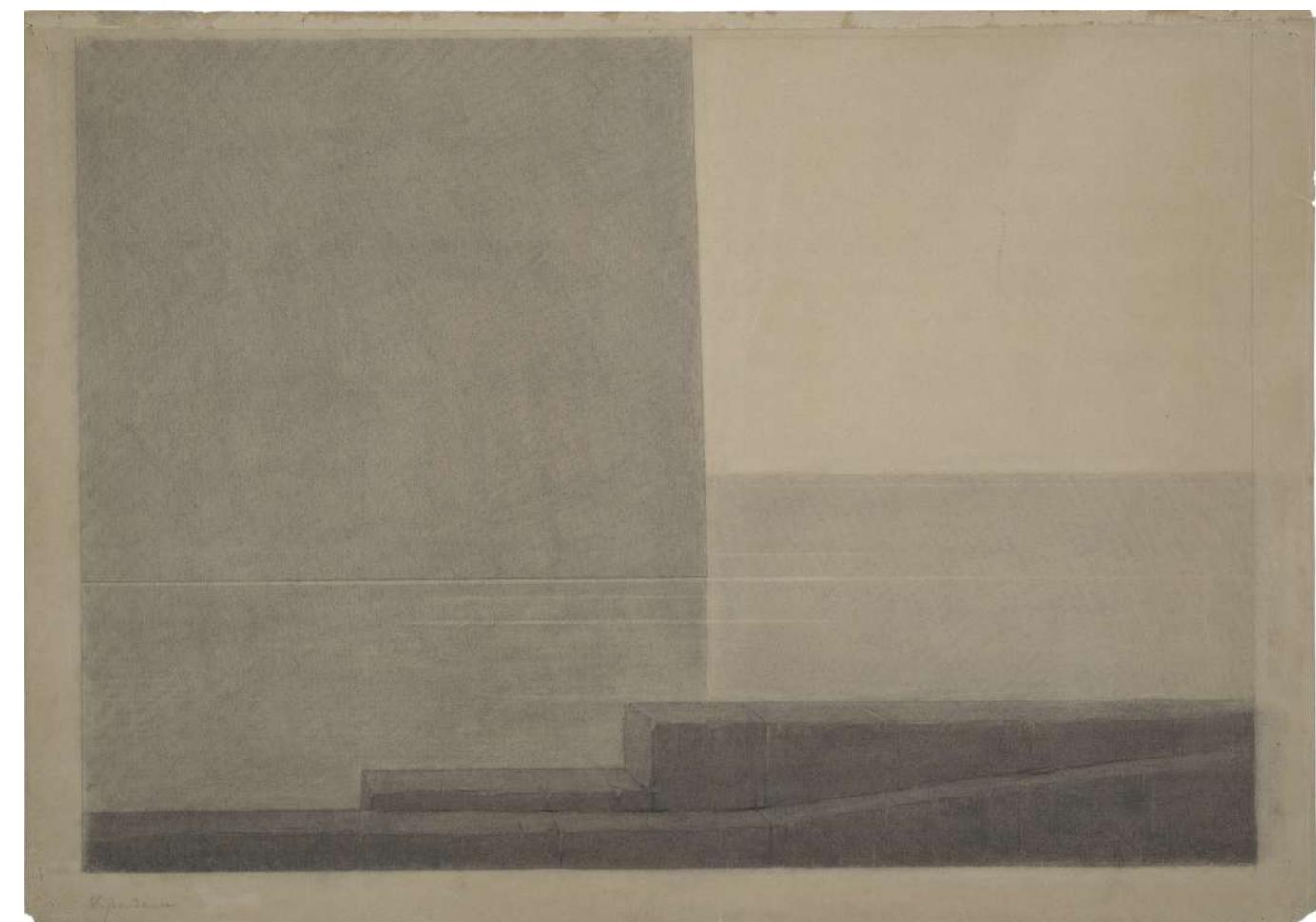
diatamente successivi. Dopo gli studi musicali a Lipsia, Parigi e Dresda, Appia frequenta i teatri di corte di Dresda e Vienna, si avvicina concretamente alla pratica teatrale e avvia una riflessione progettuale che prende forma nei suoi primi bozzetti, mai messi in scena, per *L'anello del Nibelungo*, *I maestri cantori*, *Il Tristano e Isotta* e *Il Parsifal*. Ma è con la pubblicazione di *La mise en scène du drame wagnérien* del 1894 e poi di *Die Musik und die Inszenierung* del 1899, che si delinea il quadro teorico della sua riforma. In questi scritti, Appia rigetta con decisione il linguaggio scenico tradizionale, fondato sull'imitazione. Lo spazio scenico, se vuole dialogare con il corpo plastico e tridimensionale dell'attore, immerso nella temporalità della musica, non può restare una superficie bidimensionale. Deve essere pensato come ambiente concreto entro cui l'attore possa muoversi, agire, esistere: articolato su più livelli, praticabile, solido, capace di accogliere e sostenerne il gesto, assecondandone la tensione. Sebbene Appia abbia avuto poche occasioni per realizzare pienamente le sue idee, un primo tentativo concreto si manifesta tra il 1909 e il 1910, con la progettazione degli *Espaces rythmiques*⁴ per le esibizioni di ginnastica ritmica ideate da Émile Jaques-Dalcroze. Questi spazi, pensati come luoghi di sperimentazione, non cercano adesione ad alcun contesto architettonico reale: sono spazi astratti, costruiti per tradurre in forma visiva la dimensione ritmica del movimento corporeo. La loro struttura si basa su pochi elementi: piani orizzontali, inclinati e verticali. Non vi è traccia di ornamenti. È un'architettura che si è ridotta ai suoi minimi termini: scala, piano, muro. Una grammatica elementare dello spazio, essenziale e potentemente evocativa. L'innovazione di Appia non risiede solo nell'aver introdotto l'architettura in scena, ma nel modo in cui la riduce all'essenziale. Questa sottrazione si lega profondamente a una concezione della scenografia come spazio evocativo, non rappresentativo, in analogia con il pensiero di Schopenhauer⁵: se il mondo sensibile è solo fenomeno, allora anche la scena non deve mostrare, ma predisporre a un'esperienza. Liberata dall'affollamento iconografico, la scena di Appia diventa uno spazio silenzioso, che non imita ma accoglie, non parla ma contiene⁶. Mostrare di meno per suggerire di più: questo è il principio cardine della sua poetica. Non si tratta semplicemente di sostituire un fondale dipinto con un volume architettonico, ma di ripensare radicalmente la natura dello spazio teatrale, che non è più contenitore dell'azione, ma sua condizione. Dopo l'esperienza degli *Espaces rythmiques*, la riflessione scenografica di Appia approda a una nuova misura espressiva in cui la scena si compone per sottrazione, come si vede nei bozzetti realizzati negli anni Venti. Nel terzo atto dell'*Iphigénie en Aulide* di Gluck, ambientato nel tempio di Diana, l'architettura sacra non è restituita secondo criteri realistici, ma reinterpretata come spazio simbolico, non più ambientazione ma evento scenico. Un altare sopra un crepidoma, decentrato rispetto alla scena, basta a evocare il luogo del sacrificio imminente. Nessuna narrazione accessoria: il silenzio della scena annuncia il dramma prima ancora che abbia inizio. Nell'ultima parte del terzo atto, il bozzetto segna l'approdo a una completa astrazione. L'altare è svanito. Restano i gradini a destra e poi compaiono a sinistra: questi ultimi non conducono a nulla se non a un muro di tendaggio. Probabilmente è da lì che, in una delle versioni conclusive del libretto, dovrebbe apparire la dea per fermare il sacrificio. Si forma uno spazio centrale tra i gradini, quindi spazi diversi per tre diverse parti di azione. La scena si fa ancora più essenziale e simbolica: lo spazio si svuota, come a registrare la sospensione emotiva del momento, l'intervento divino che arresta l'azione e chiude il rito in una forma silenziosa. Entrambi i bozzetti sono pensati per il teatro di Hellerau, una sala priva di palco rialzato, in cui il piano

This theoretical approach became more clearly defined in the years that followed. After completing his musical studies in Leipzig, Paris, and Dresden, Appia became involved with the court theatres of Dresden and Vienna, gaining practical experience in the theatre and beginning to develop design ideas that would take shape in his early sketches - never produced on stage - for *The Ring of the Nibelung*, *The Master-Singers of Nuremberg*, *Tristan and Isolde*, and *Parsifal*. Yet it is with the publication of *La mise en scène du drame wagnérien* in 1894, and later of *Die Musik und die Inszenierung* in 1899, that the theoretical framework for his proposed reform begins to take shape.

In these writings, Appia firmly rejects the traditional language of stage setting, which was based on imitation. The space of the stage, if it wishes to interact with the physical, three-dimensional body of the actor, as it is immersed in the temporal element of music, cannot remain two-dimensional. It must be conceived as an actual environment in which the actor can move, act and exist, articulated on several levels, accessible, solid, capable of welcoming and supporting the gesture of the actor, as well as of reinforcing the dramatic tension.

Although Appia had precious few opportunities for fully implementing his ideas, a first occasion took place between 1909 and 1910, with the design of the *Espaces rythmiques*⁴ for the performance of Émile Jaques-Dalcroze's eurythmics. Conceived as places for experimentation, these spaces do not aim to represent any real architectural context, but are rather abstract settings, designed to give visual form to the rhythm of bodily movement. They are structured on few elements: horizontal, inclined and vertical planes. There are no ornaments. It is an architecture reduced to its minimum elements: steps, plane, wall. An elementary grammar of space, simple yet powerfully evocative. Appia's innovation lies not only in the introduction of architecture to the stage, but also in the way in which he reduces it to its essentials. This process of subtraction is deeply connected to an idea of the stage as an evocative, rather than representational, space, as understood by Schopenhauer⁵: if the perceptible world is only a phenomenon, then the stage should not limit itself merely to show, but also to prepare for an experience. Freed from iconographic overabundance, Appia's stage becomes a silent space which does not imitate or speak, but rather accommodates and contains⁶. Showing less in order to suggest more: this is the core principle of his poetics. It is not merely a question of replacing a painted backdrop with an architectural volume, but of radically rethinking the nature of theatrical space, which is no longer the container of the action, but its condition.

After the experience of *Espaces rythmiques*, Appia's stage design research arrived at a new expressive minimalism, in which the stage was composed by subtraction, as shown in the sketches produced in the Twenties. In the third Act of Gluck's *Iphigénie en Aulide*, which is set in the temple of Diana, the sacred architecture is not rendered following a realist approach, but rather reinterpreted as a symbolic space. Transforming it, in other words, from mere setting into a scenic event. An altar above a staircase, and a *crepidoma*, off-center from the core of the stage, is enough to evoke the place where the sacrifice is about to take place. No added narrative: the silence of the stage communicates by way of what is not shown, making the dramatic events visible before they occur. The audience understands what is about to happen even before the music announces it or the actors act it out. During the last part of the third Act, the sketch reaches a level of total abstraction. The altar has disappeared. The steps remain to the right of the stage and then appear to the left, leading nowhere other than the stage curtains. It is probably from there that, in



di calpestio coincide con quello della scena. Di conseguenza, lo spettatore non guarda dal basso, ma da dentro: è parte dello spazio, immerso in esso. I gradoni che si protendono verso la platea aboliscono la separazione tra chi agisce e chi osserva e la rappresentazione si trasforma in esperienza. Un processo simile di astrazione e riduzione si ritrova nei bozzetti realizzati da Appia per il *Faust* di Goethe, già dalla scena iniziale, ambientata nello studio del protagonista. In un primo disegno, l'ambiente è definito da elementi familiari: tende laterali circoscrivono lo spazio, isolandolo e suggerendo l'imminente irruzione di presenze disturbanti; una finestra sul fondo segna il passaggio dal giorno alla notte, contribuendo a identificare l'ambiente come un interno. Nella successiva rielaborazione, però, questi riferimenti vengono progressivamente eliminati. La finestra lascia il posto a una parete cieca e illuminata, mentre le tende si trasformano in setti murari, che assolvono alla stessa funzione separatrice. La scena si verticalizza: lo scrittoio e la sedia sono collocati su due gradini, elementi minimi che bastano a delineare il contesto. L'architettura suggerisce tutto ciò che è essenziale: siamo all'interno, in uno spazio di concentrazione, e i gradoni che si allontanano dal piano dello spettatore annunciano un arrivo, un'intrusione. L'essenziale diventa eloquente: ogni elemento è carico di funzione simbolica. Lo spazio è interno non perché rappresentato come tale, ma perché percepito come tale. È in questa capacità di evocare senza mostrare, di costruire significato attraverso la sottrazione, che il silenzio si fa linguaggio. Non assenza, ma presenza muta; non vuoto, ma architettura essenziale che ordina lo spazio e lo rende percepibile. La scena di Appia non aspetta di essere abitata per parlare: è già parola silenziosa, forma carica di significato. Ci sono momenti in cui la musica si rivela nel suo significato più profondo proprio quando si dissolve nel silenzio, o nasce da esso. Allo stesso modo, Appia ci mostra che musica e architettura esistono solo se si stagliano sul fondo del vuoto: quella soglia invisibile in cui tutto comincia o finisce.

one of the versions of the libretto, the goddess was to appear in order to stop the sacrifice. In this way, a central space is created between the steps; three spaces for three different moments of the action. The stage becomes even more bare and symbolic: the emptying of the space seems to visually translate the emotional suspension of the moment and the intervention of the divine, which interrupts the action and silently concludes the ritual. Both sketches were devised for the Hellerau Festspielhaus, a hall which has no raised stage. Consequently, the audience does not look from below, but rather from within: it is part of the space, it is immersed in it. The steps that lead to the stalls eliminate the boundary between those who are acting and those who are seeing, thus transforming the performance into an experience. A similar process of abstraction and reduction can be found in Appia's sketches for Goethe's *Faust*, which is set from the very first scene at the main character's studio. In a first drawing, the space is characterised by familiar elements, with side curtains enclosing and isolating the space, suggesting the imminent irruption of disturbing presences. A window in the back marks the passing from day to night, which also helps to identify the space as an interior. In the following versions, however, these various elements are gradually eliminated. The window is replaced by a blind, illuminated wall, while the curtains give way to wall partitions that maintain their separating function. The stage setting becomes vertically arranged: the desk and the chair, placed on two steps, are enough to define the context. The architecture suggests only that which is essential: we are in an intimate interior and the steps receding from the viewer's plane herald an arrival, an intrusion. The stage prepares for the action: an atmosphere of expectation and unrest is inscribed in the geometry of the space. The scene forgoes description in favour of evocation. The space is an interior because it is perceived as such.

It is in this ability to evoke without showing, to generate meaning through subtraction, that silence becomes language. Not absence, but silent presence; not emptiness, but an essential architecture that structures space and makes it legible. Appia's stage does not need to be inhabited before it can speak, it already is silent speech, a form charged with meaning.

There are moments in which music reveals its deepest meanings precisely the instant it dissolves into silence, or is born from it. In the same way, Appia shows us how music and architecture exist only when they stand out against a backdrop of emptiness: that invisible threshold where everything begins, or ends.

Translation by Luis Gatt

¹ F. Schiller, *Lettore sulla Educazione Estetica dell'uomo*, Stamperia Reale di G. B. Paravia e Comp., Torino 1882.

² «Wagner ha creato una nuova forma di dramma [...] L'applicazione che ne ha dato nei suoi drammi sembra sottintendere che le condizioni rappresentative siano risolte. Non è così; e un gran numero di malintesi e di difficoltà accumulatisi contro quest'opera d'arte ha origine nello squilibrio tra i mezzi di cui l'autore si è servito per la scrittura del dramma e quelli che trova, nello stato attuale della messa in scena, per la sua realizzazione». (Traduzione dell'autore) cfr. A. Appia, *La mise en scène du drame Wagnérien*, Léon Chailley Éditeur, Paris 1895, p. 9.

³ Il concetto di *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale) è introdotto da Wagner nei saggi *Die Kunst und die Revolution* e *Das Kunstwerk der Zukunft*, sviluppato in *Oper und Drama*, dove propone l'integrazione armonica di musica, parola e scena.

⁴ Nel 1906 Appia incontra Emile Jaques-Dalcroze, pedagogo e compositore svizzero, che stava sviluppando la ginnastica ritmica: una pratica educativa fondata sulla relazione tra musica e movimento, strutturata secondo le interazioni fra tempo, spazio ed energia, da cui prenderà forma il 'metodo Dalcroze'.

⁵ Secondo Walter Volbach, Appia non studiò direttamente il pensiero di Schopenhauer, ma ne assimilò alcune idee attraverso l'interpretazione che ne diede Wagner. Cfr. W. R. Volbach, *Adolphe Appia Prophet of the Modern Theatre: A Profile*, Wesleyan University Press, Middletown 1968, p. 45.

⁶ Schopenhauer ritiene che le arti performative debbano offrire immagini incomplete, capaci di attivare la partecipazione immaginativa dello spettatore. Cfr. P. Carnegie, *Wagner and the Art of Theatre*, Yale University Press, New Haven 2006, p. 51.

¹ F. Schiller, *Lettore sulla Educazione Estetica dell'uomo*, Stamperia Reale di G. B. Paravia e Comp., Turin 1882.

² «Wagner created a new form of drama [...] The way he applied it in his works seems to imply that the conditions of representation were already resolved. However, this is not the case; and many of the misunderstandings and difficulties surrounding this work of art stem from the mismatch between the means the author used to write the drama and those available in the current state of stage production for bringing it to life». Cf. A. Appia, *La mise en scène du drame Wagnérien*, Léon Chailley Éditeur, Paris 1895, p. 9.

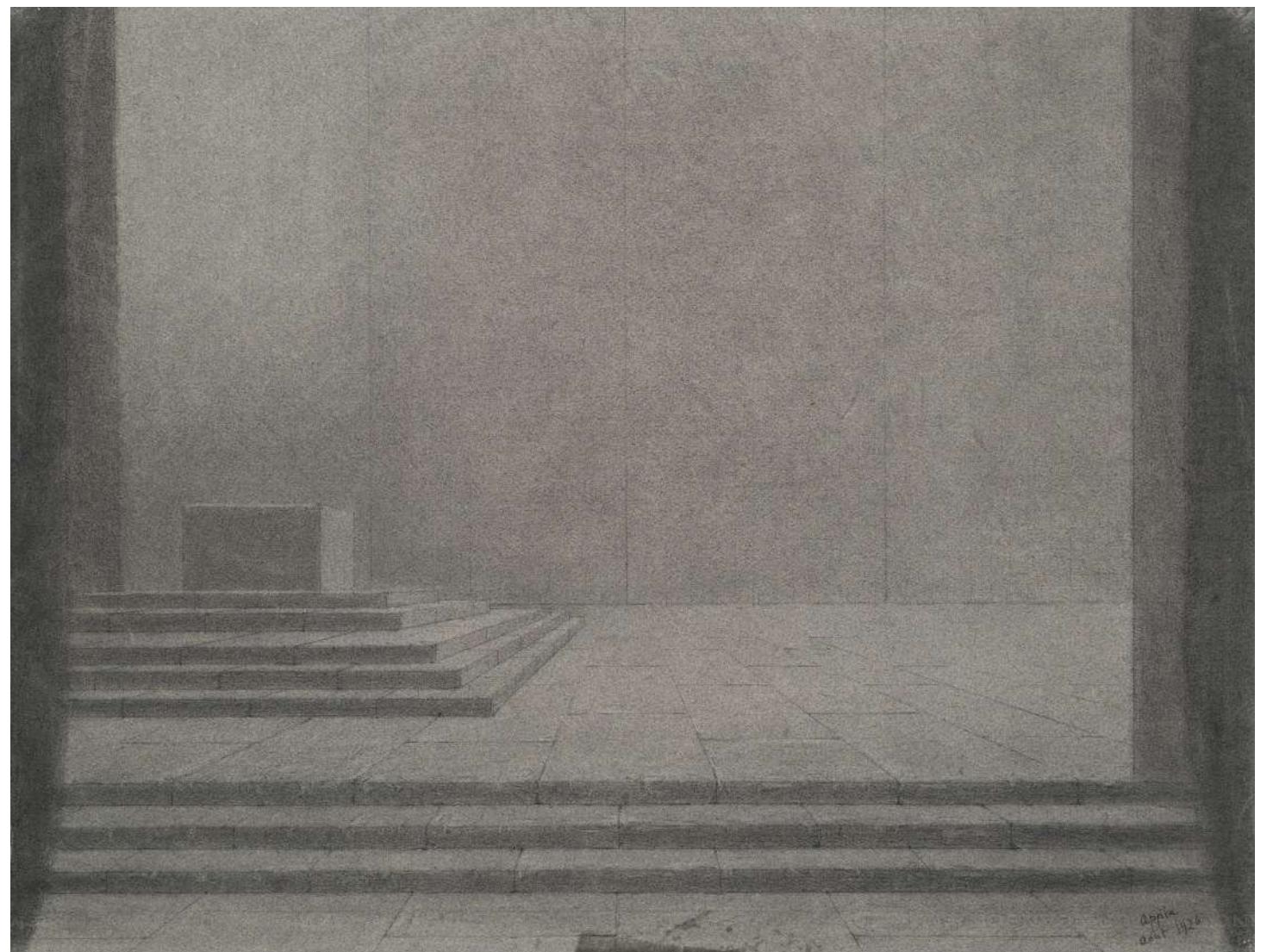
³ The concept of *Gesamtkunstwerk* (total work of art) was introduced by Wagner in his essays *Die Kunst und die Revolution* and *Das Kunstwerk der Zukunft*, and later fully developed in *Oper und Drama*, where he proposes the harmonic fusing of music, word and stage into a unified form of artistic expression.

⁴ In 1906, Appia met the Swiss educator and composer Emile Jaques-Dalcroze, who at that time was developing his idea of eurythmics, an approach to learning and experiencing through the relationship between music and movement, and organised according to the interaction between time, space and energy. This practice would become known as the 'Dalcroze method'.

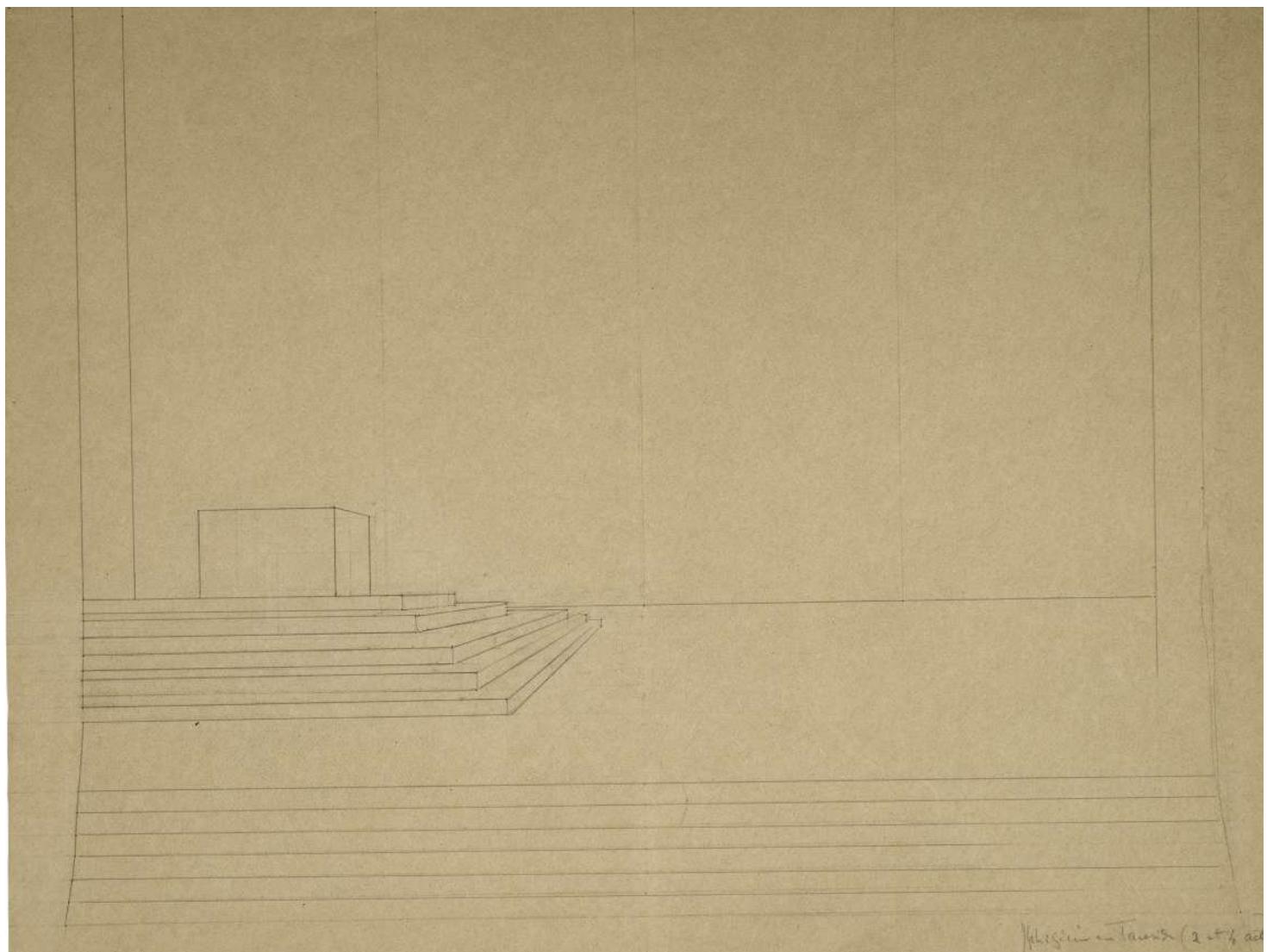
⁵ According to Walter Volbach, Appia did not study Schopenhauer's thought directly, but rather assimilated some of his ideas – and on occasion some quotations – through Wagner's interpretation. Cf. W. R. Volbach, *Adolphe Appia Prophet of the Modern Theatre: A Profile*, Wesleyan University Press, Middletown 1968, p. 45.

⁶ Schopenhauer considered that the performing arts should not offer overly explicit representations, but rather deliberately vague and incomplete images that encourage the viewer's imaginative participation. Cf. P. Carnegie, *Wagner and the Art of Theatre*, Yale University Press, New Haven 2006, p. 51.

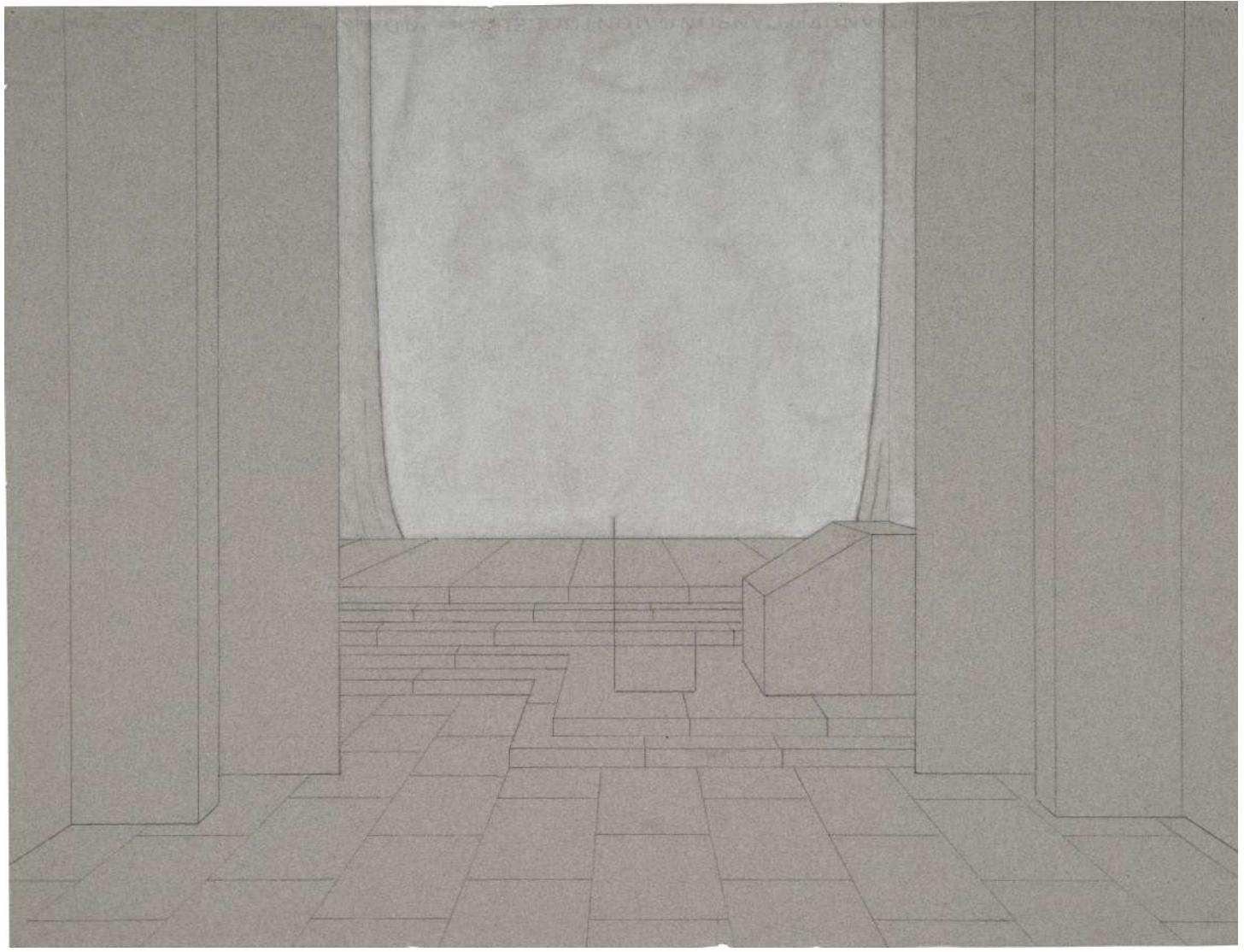
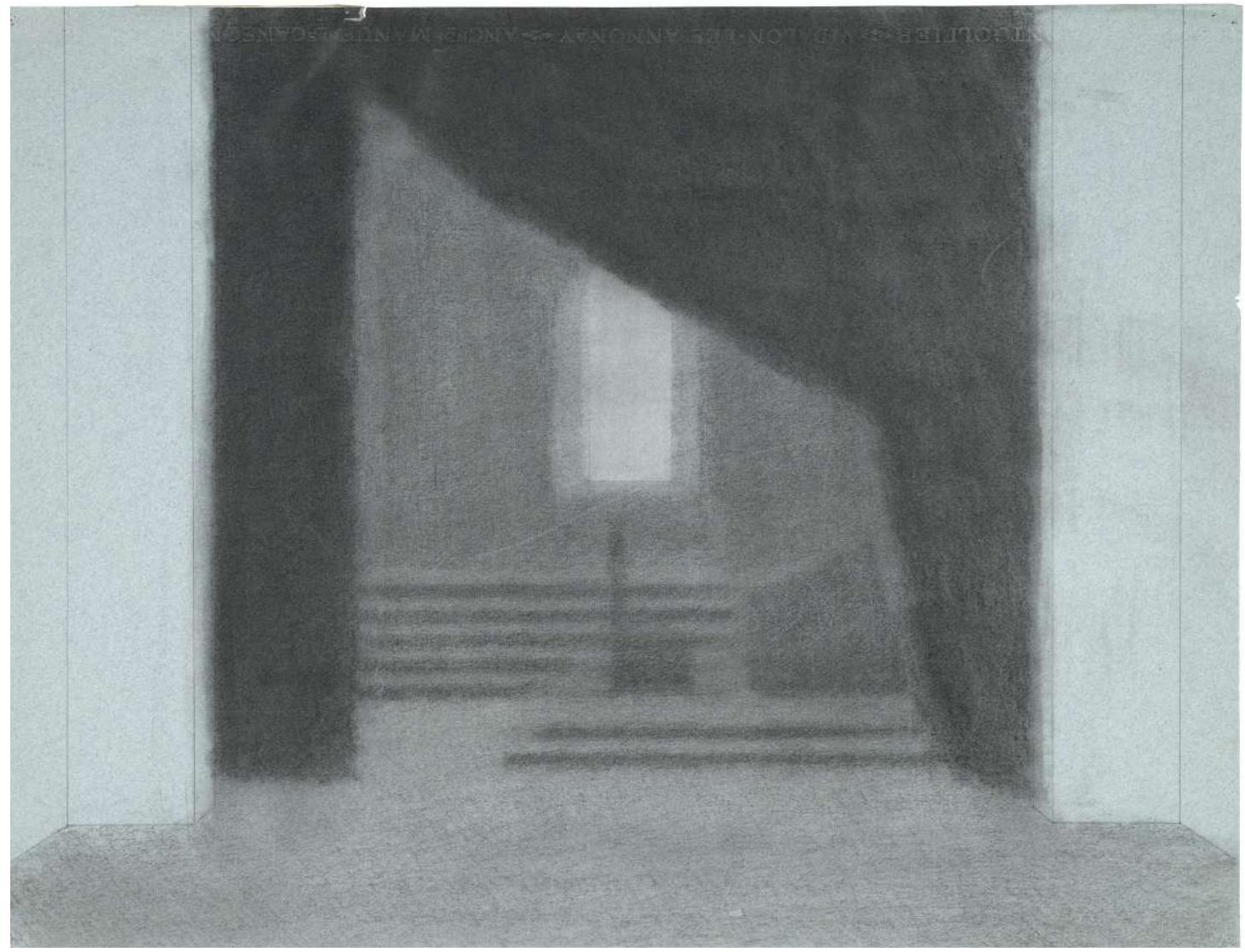




162



163



p. 157
A. Appia, Bozzetto per il secondo atto del *Parsifal* di Richard Wagner (*Il Mastio di Klingsor*), 1896, carboncino e un po' di gesso bianco su carta naturale azzurra chiara, 40,0x53,0 cm. Fondazione Sapa (Archivio svizzero delle arti della scena), Sezione Collezioni Speciali, Fondo Adolphe Appia, segnatura A-1602-IK/019-AM

p. 159
A. Appia, Bozzetto per uno degli *Espace rythmique (Dépendance)*, 1910, matita, carboncino e gesso su carta naturale, 46,2x65,0 cm. Fondazione Sapa (Archivio svizzero delle arti della scena), Sezione Collezioni Speciali, Fondo Adolphe Appia, segnatura A-1602-IK/023-AM

p. 161
A. Appia, Bozzetto per il terzo atto dell'*Iphigénie en Aulide* di Christoph Willibald Gluck, 1926, matita, carboncino e gesso su carta naturale giallo ocre chiaro, 47,8x62,5 cm. Fondazione Sapa (Archivio svizzero delle arti della scena), Sezione Collezioni Speciali, Fondo Adolphe Appia, segnatura A-1602-IK/099-AM

pp. 162-163

A. Appia, Bozzetto per (si ipotizza) il terzo atto dell'*Iphigénie en Aulide* di Christoph Willibald Gluck, 1926, matita, carboncino e gesso su carta naturale, 48,2x63,0 cm. Fondazione Sapa (Archivio svizzero delle arti della scena), Sezione Collezioni Speciali, Fondo Adolphe Appia, segnatura A-1602-IK/098-AM

A. Appia, Studio preparatorio per (si ipotizza) il terzo atto dell'*Iphigénie en Aulide* di Christoph Willibald Gluck, 1926, matita su carta naturale giallo-verdastra, 44,0x56,0 cm. Fondazione Sapa (Archivio svizzero delle arti della scena), Sezione Collezioni Speciali, Fondo Adolphe Appia, segnatura A-1602-IK/101-AM

pp. 164-165

A. Appia, Bozzetto per il primo atto del *Faust* di Johann Wolfgang von Goethe (*La stanza di Faust*), 1926/1928, carboncino con un po' di gesso bianco su carta naturale azzurra, 48,2x63,2 cm. Fondazione Sapa (Archivio svizzero delle arti della scena), Sezione Collezioni Speciali, Fondo Adolphe Appia, segnatura A-1602-IK/136-AM

A. Appia, Disegno preparatorio per il primo atto del *Faust* di Johann Wolfgang von Goethe (*La stanza di Faust*), 1926/1928, carboncino e gesso bianco su carta naturale grigio-beige, 48,2x63,2 cm. Fondazione Sapa (Archivio svizzero delle arti della scena), Sezione Collezioni Speciali, Fondo Adolphe Appia, segnatura A-1602-IK/124-AM

For the *New Italian Art* exhibition, held at the Liljevalchs Konsthall in Stockholm in 1953, Franco Albini and Franca Helg designed a display characterised by the use of white, pink, and green tarlatan elements. "The design was limited to installing some veils that diffused the light more evenly and decorated the rooms a little", wrote Franco Albini about the project. In this way, visitors move within a rarefied space, where Albini and Helg, taking advantage of the existing rooms designed by Carl Bergsten in 1916, create a more intimate dimension within the building's monumental double-height hall. Through the consultation of unpublished documents preserved at the Albini Foundation in Milan, this paper aims to explore how, by suspending a series of curtains below the height of the skylights, the designers were able to create much more intimate spaces, enveloped in a soft, filtered light.

«L'odore del silenzio». La mostra *Nuova Arte Italiana* di Franco Albini e Franca Helg al Liljevalchs Konsthall di Stoccolma

"The scent of silence". The exhibition *New Italian Art*, designed and installed by Franco Albini and Franca Helg at the Liljevalchs Konsthall in Stockholm

Lorenzo Mingardi

«Non parole. Un gesto. Non scriverò più»¹. In questo passo de *Il Mestiere di vivere* (1952) segno del silenzio definitivo, è evidentemente rintracciabile una resa, sì, ma anche la capacità di riconoscere i limiti della parola; la sua, talvolta, inadeguatezza a modificare le condizioni di partenza. Il silenzio diventa allora una rinuncia lucida e progettata. Come ha scritto Federico Bucci, nei suoi progetti Franco Albini svela «l'odore del silenzio»², in una ricerca che non manifesta alcun cedimento autoriale spudorato. «Occorre – ricorda Albini – che l'invenzione espositiva attiri nel suo gioco il visitatore; occorre che susciti attorno alle opere l'atmosfera più adatta a valorizzarle, senza tuttavia mai sopraffarle. L'architettura deve farsi mediatrice tra il pubblico e le cose esposte»³. Dunque un'architettura che, pur non potendo serbare un silenzio assoluto, deve però aspirare al più discreto riserbo. L'esposizione *Nutida Italiensk konst* (*Nuova Arte Italiana*) si tiene a Stoccolma nelle sale della Liljevalchs Konsthall tra marzo e aprile del 1953. I responsabili dell'intero allestimento sono Albini e Franca Helg, da poco assunta a tempo pieno presso lo studio del maestro milanese⁴. Organizzata dalla Biennale di Venezia⁵ – con cui Albini è in contatto tramite i membri delle Commissioni per le Arti Figurative: tra gli altri, Rodolfo Pallucchini (1908-1989) e soprattutto Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987)⁶ – la mostra presenta numerose opere italiane di scultura, pittura, decorazione, artigianato e una rassegna fotografica di architettura. Preceduta da altre mostre organizzate nei decenni precedenti, nello stesso luogo e dedicate alle arti figurative e decorative italiane⁷, l'evento ha lo scopo propagandistico di veicolare l'immagine di un'Italia ripresasi dalla disfatta della dittatura⁸.

"Not words. A gesture. I will write no more"¹. In this passage from *Il Mestiere di vivere* (*The Business of Living*, 1952), this sign of absolute silence, there are clear traces of surrender, yes, but also of the ability to recognise the limits of words; their occasional inadequacy to modify the initial conditions. Silence thus takes the form of a conscious and deliberate choice. As Federico Bucci points out, in his projects Franco Albini reveals the "scent of silence"², in a research that is devoid of all authorial ostentation. "It is necessary – Albini reminds us – that the exhibition should engage visitors in its interplay, creating an atmosphere around the artworks that enhances them without, however, overwhelming them. In this sense, architecture must act as a mediator between the public and the objects on display"³. It is therefore a type of architecture that, while unable to maintain total silence, must nevertheless strive for maximum discretion. The exhibition *Nutida Italiensk konst* (*New Italian Art*) was held at the Liljevalchs Konsthall in Stockholm, between March and April of 1953. The exhibition was installed by Albini and Franca Helg, who had recently been hired to work full-time for the Milanese architect's studio⁴. Organised by the Venice Biennale⁵ – with which Albini had connections through members of the Commission for Figurative Arts, including Rodolfo Pallucchini (1908-1989) and especially Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987)⁶ – the exhibition featured numerous Italian works of sculpture, painting, decorative arts, and craftsmanship, along with a selection of architectural photography. Preceded by other exhibitions devoted to Italian figurative and decorative arts which had been organised during the previous decades at the same venue⁷, the event has a clear



un paese si moderno e industriale, ma anche stabilmente ancorato alla propria tradizione artistica e artigiana. Si tratta del medesimo scopo di altre esposizioni organizzate negli stessi anni in altri paesi, in cui il ‘saper fare’ degli artisti e degli artigiani italiani – lo stesso Albini si era formato nello studio di Gio Ponti (1891-1979) e Emilio Lancia (1890-1973) in cui grande rilevanza aveva la produzione artigianale del mobile in Brianza⁹ – diviene sia portatore di nuovi valori democratici che l’Italia punta a riacquisire agli occhi del mondo sia vetrina per futuri rapporti politici ed economici con gli stati che ospitano tali eventi. Tra questi va indubbiamente ricordato quello rappresentato dall’organizzazione della mostra statunitense itinerante *Italy at work. Her Renaissance in Design Today* (1950-1953), che vede, tra gli altri, lo stesso Albini come protagonista¹⁰. L’allestimento in Svezia di Albini e Helg si inserisce all’interno dell’edificio disegnato da Carl Bergsten nel 1916. Nella monumentale sala a doppia altezza, sospendendo una serie di velari di tarlatana bianca, attaccati da una parte al plafone e dall’altra alla cornice sotto il ballatoio delle alte finestre, Albini e Helg riescono a definire uno spazio più contenuto, caratterizzato da linee morbide e da una luce diffusa e soffusa¹¹. «Questo involucro, ambiente nell’ambiente, era ottenuto impiegando la carta in modo inusitato, senza supporto, indipendentemente dal muro, valorizzandone la possibilità quasi fino al paradosso»¹². L’impiego di tessuti leggeri e tende come elementi divisorii è una soluzione che Albini aveva già iniziato a esplorare nei primi anni Trenta, sia negli arredi interni che nelle installazioni temporanee. Nella grande sala trovano spazio le sculture di, tra gli altri, Arturo Martini (1889-1947), Marino Mazzacurati (1907-1969) e Marino Marini (1901-1980) che, grazie all’effetto straniante del cielo di carta, divengono oggetti «magicamente spaesati»¹³ all’interno di «ambiente rarefatti»¹⁴. Come molte soluzioni adottate da Albini in progetti precedenti – ad esempio nella Mostra di Scipione alla Pinacoteca di Brera (1941)¹⁵ – nella adiacente sala dedicata alla pittura, alcune tele si svincolano dalla consueta collocazione sulla parete per inserirsi nello spazio, sospese grazie a un sistema di antenne autoportanti, assai simili a quelle già usate a Palazzo Bianco a Genova¹⁶, e collegate tra loro da traverse in metallo e vetro¹⁷. Attigui alla sala della pittura, si trovano alcuni ambienti di dimensioni più contenute che vengono riservati alle arti decorative. Queste sezioni secondarie costituiscono quello che Albini definisce un «cambio di voltaggio»¹⁸ nell’itinerario della mostra, utile a prevenire il senso di affaticamento e monotonia nel visitatore. Per loro stessa natura, le arti decorative richiedono un ridimensionamento dello spazio rispetto alle grandi sale vicine. Tuttavia, la continuità tra le diverse aree espositive viene garantita dalla ripetizione degli stessi materiali e delle stesse strutture, come le aste metalliche da cui pendono le piccole teche in vetro e tavoli rotondi ricoperti di carta viola. L’insistente impiego degli stessi elementi ribadisce certamente il legame tra le diverse parti della mostra¹⁹. «La mostra ha affinità con lo spettacolo [...] – dichiara Albini – La mostra tutta intera deve sentire la stessa regia: avere una continuità di metodo espositivo, una coerenza di sistemi e servirsi, talvolta, e in punti opportuni, della ripetizione dei medesimi elementi»²⁰.

A differenza delle sale principali, quelle dedicate alle arti decorative vengono concepite come scrigni (o vere e proprie cappanne), grazie a un sistema di telì in tarlatana che, sospesi dal centro del lucernario a un anello di compensato, avvolgevano lo spazio fino al pavimento. Questo dispositivo era già stato adottato da Albini in occasione della IX Triennale, nella *Mostra della Storia della bicicletta*²¹.

Nel piano sotterraneo del palazzo, trova spazio l’esposizione

promotional purpose: that of transmitting the image of a country that had recovered after the defeat of the dictatorship⁸. A country that was modern and industrialised, but also solidly anchored to an artistic and artisan tradition. This same purpose was shared by other exhibitions organised in various countries during the same period, where the ‘know-how’ of Italian artists and artisans – Albini himself had worked in the studio of Gio Ponti (1891-1979) and Emilio Lancia (1890-1973), where the artisanal production of furniture in Brianza⁹ was of great importance – became an expression of the new democratic values that Italy intended to assert in the eyes of the world. At the same time, these exhibitions represented a strategic showcase for establishing future political and economic relations with the host countries. Among these, it is certainly worth recalling the travelling exhibition presented in the United States and entitled *Italy at work. Her Renaissance in Design Today* (1950-1953), in which Albini himself participated¹⁰. The exhibition installed in Sweden by Albini and Helg was located in the building designed by Carl Bergsten in 1916. In the monumental double-height hall, Albini and Helg managed to create a more intimate space by suspending a series of white tarlatan veils, fixed on one side to the ceiling and on the other to the cornice below the high windows. The result is a space characterised by soft lines and a diffused, subdued lighting¹¹. “This envelope, a space within a space, was created using paper in an unusual way, without any support and independent of the walls, pushing its expressive potential almost to the point of paradox”¹². The use of light fabrics and veils as dividing elements is a solution that Albini had already begun to explore in the early Thirties, both for interior decoration and temporary exhibitions. The great hall included sculptures by, among others, Arturo Martini (1889-1947), Marino Mazzacurati (1907-1969) and Marino Marini (1901-1980) which, thanks to the unusual effect of the paper ceiling, became “magically estranged” objects¹³ within “rarefied spaces”¹⁴. As in many solutions used by Albini in previous projects – for example the Scipio exhibition at the Pinacoteca di Brera (1941)¹⁵ – in the adjacent room, dedicated to painting, some canvases are detached from the usual placement against the walls and are suspended instead within the space of the room thanks to a system of self-supporting antennas, similar to the ones previously used at Palazzo Bianco in Genoa¹⁶, and connected by glass and metal crossbeams¹⁷. Next to the room allocated to painting are several smaller rooms dedicated to the decorative arts. These secondary sections constitute what Albini calls a “change in voltage”¹⁸ within the exhibition itinerary, which is useful in reducing the feeling of tiredness or monotony in the visitor. Due to their intrinsic features, decorative arts require a scaling-down of space in relation to the large adjacent rooms. However, the continuity between the various sections of the exhibition is ensured by the use of the same materials and structures, such as the metal shafts from which the small glass display cases and the round tables covered in purple paper are suspended. This repeated use of the same elements highlights the link between the various sections of the exhibition¹⁹: “An exhibition has similarities with a theatrical performance [...] – says Albini – It must be guided by a uniform direction, maintain consistency in the exhibition methods and systems used, and sometimes, at certain strategic points, resort to repeating the same elements”²⁰.

Unlike the main exhibition rooms, the spaces dedicated to the decorative arts are designed as treasure chests – or even cabinets – using a system of tarlatan curtains that hang from a plywood ring at the centre of the skylight, enveloping the space as they reach the floor. This device had already been used by Albini at the IX Triennale, for the *Exhibition of the History of the Bicycle*²¹.

The underground floor of the building houses the section dedicated

sull’architettura italiana, caratterizzata da una serie di pannelli sui quali erano riprodotte le fotografie di edifici progettati da numerosi architetti italiani coevi, per lo più di area lombarda. Tra le poche eccezioni: Giovanni Michelucci e Mario Ridolfi. Si tratta di una riproposizione di *Italian Contemporary Architecture*, un’ esposizione allestita a RIBA l’anno precedente e organizzata dal Gruppo italiano dei CIAM di cui Albini fa parte²².

L’uso del tessuto, qui a Stoccolma presente in ogni settore della mostra, sarà assoluto protagonista anche per l’allestimento che Albini e Helg progetteranno per la *Mostra della Merceologia* alla X Triennale di Milano:

La breve durata che caratterizza di massima le mostre – ricorda Albini – permette di scegliere per l’allestimento materiali anche poveri e di poca resistenza nel tempo. L’accentuare di questa provvisorietà può essere di grande efficacia e l’uso di alcuni di quei materiali fuori dal loro impiego abituale e al limite delle loro possibilità può essere un elemento di vivificante sorpresa²³.

La vivificante sorpresa cui accenna Albini risiede dunque nella progettazione di alcuni elementi architettonici che, pur nella loro estrema semplicità, si levano come sommersi ma significativi accenti in un silenzio di fondo che pervade e avvolge l’intero allestimento.

¹ C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950 con il Taccuino segreto*, Bur, Milano 2021, (1952).

² F. Bucci, “Spazi atmosferici”, *L’architettura delle mostre*, in F. Bucci, A. Rossari (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005, p. 20.

³ F. Albini, *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia ed all'estero*, lezione tenuta alla luav per l’inaugurazione dell’anno accademico 1954-1955, in F. Bucci, F. Irace (a cura di), *Zero Gravity. Franco Albini. Costruire le modernità*, Catalogo, Electa, Milano 2006, p. 77.

⁴ «Franca Helg ha collaborato con me saltuariamente – scrive Albini nel 1966 – per alcuni singoli lavori nel 1951 e nel 1952. Dal 1953 si è stabilita tra noi una collaborazione stabile [...] Questa collaborazione è possibile perché basata su di una affinità di posizioni culturali e su di una medesima interpretazione della professione d’architetto. Inoltre, nel modo di lavorare di Franca Helg si verifica rigore di metodo, coerenza, atteggiamento obiettivo nel valutare gli elementi del tema, e contemporaneamente, ricca e controllata inventiva», Fondazione Franco Albini di Milano, Archivio Franca Helg, *Curriculum*, lettera di presentazione di Albini, 13 luglio 1966. Prima di lavorare da Albini, Helg aveva ottenuto la qualifica di architetto iscritta all’albo dei progettisti INA-Casa e per il piano Fanfani aveva progettato e costruito, tra il 1950 e il 1951, alcuni interventi, tra cui l’edificio residenziale a Calderara di Reno (Bologna).

⁵ La mostra nacque per essere itinerante e viene successivamente trasferita a Helsinki, in due diverse sedi. Si veda M. Prencipe, *Stoccolma 1953: l’esposizione della Nuova Arte Italiana e la difficile conquista della modernità*, in *Studi e ricerche di storia dell’architettura*, n. 5, 2019, p. 26.

⁶ L. Mingardi, *Carlo Ludovico Ragghianti ‘architetto’. Dal dibattito al museo*, in *Op. cit.*, n. 165, 2019, pp. 41-50; L. Mingardi, *Contro l’analfabetismo architettonico. Carlo Ludovico Ragghianti nel dibattito culturale degli anni Cinquanta*, Edizioni Fondazione Ragghianti, Lucca 2020, pp. 116-117.

⁷ M. Prencipe, *cit.*, p. 28.

⁸ *Ivi*, p. 39.

⁹ F. Bucci, *Franco Albini*, Electa, Milano 2009, p. 9.

¹⁰ E. Ferretti L. Mingardi, D. Turrini, *La mostra Italy at Work. Artigianato, design, allestimenti 1950-1953*, in *Luk*, n. 27, 2021, pp. 96-105; E. Dellapiana, *Il design e l’invenzione del Made in Italy*, Einaudi, Torino 2022, pp. 125-136; E. Ferretti, L. Mingardi, D. Turrini, *From the House of Italian Handicrafts to the Exhibition Italy at Work. Continuities and Discontinuities Among HDI, CADMA and CNA (1945-1953)*, in P. Cordera, C. Faggella (a cura di), *Italia al lavoro. Un lifestyle da esportazione*, Bologna University Press, Bologna 2023, pp. 39-48.

¹¹ Cfr. F. Bucci, *Les intérieurs e l’effimero*, in F. Bucci, F. Irace, *cit.*, p. 63-65.

¹² F. Albini, *cit.*, pp. 75-77.

¹³ M. Tafuri, *Storia dell’architettura italiana*, Einaudi, Torino 2022, p. 65 (1982).

¹⁴ V. Prina, *In una rete di linee che si intersecano*, in A. Piva, V. Prina (a cura di), *Franco Albini 1905-1977*, Electa, Milano 1998, p. 11.

¹⁵ F. Bucci, *Les Intérieurs e l’effimero*, *cit.*, p. 57.

¹⁶ *Ivi*, pp. 63-65.

¹⁷ Per una descrizione dell’esposizione si vedano: *Due mostre di arte moderna italiana ad Helsinki e Stoccolma*, in *«Metron»*, n. 48, pp. 26-33; s/t, in *«Domus»*, n. 283, 1953, pp. 30-31.

¹⁸ La citazione si trova in F. Bucci, A. Rossari, *cit.*, p. 136.

¹⁹ F. Albini, *cit.*, p. 77.

²⁰ *Ivi*, pp. 75-77.

²¹ F. Bucci, A. Rossari, *cit.*, p. 136.

²² Italian Ciam Group, *Italian Contemporary Architecture. An Exhibition*, Catalogue, London 1952.

²³ F. Albini, *cit.*, p. 75.

to Italian architecture, consisting of a series of panels displaying photographs of buildings designed by numerous contemporary Italian architects, mostly from the region of Lombardy. Among the few exceptions are Giovanni Michelucci and Mario Ridolfi. This display reproposes the *Italian Contemporary Architecture* exhibition, which had been presented the previous year at the Royal Institute of British Architects and organised by the Italian CIAM Group, of which Albini was a member²². The use of fabric, already widely employed in every section of the Stockholm exhibition, will also play a major role in Albini and Helg’s installation for the *Product Sector Exhibition* at the X Milan Triennale:

The short-term nature of exhibitions – Albini points out – means that simple materials with limited durability can be used in their set-up. Emphasising this temporary nature can be very effective, and using some of these materials outside their usual context, pushing them to the limits of their potential, can become an element of surprising vitality²³.

The surprising vitality Albini is referring to derives from the design of certain architectural elements which, although very simple in nature, emerge as subtle yet significant overtones within a background silence that permeates and envelops the entire installation.

Translation by Luis Gatt

¹ C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950 con il Taccuino segreto*, Bur, Milan 2021, (1952).

² F. Bucci, “Spazi atmosferici”, *L’architettura delle mostre*, in F. Bucci, A. Rossari (eds.), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milan 2005, p. 20.

³ F. Albini, *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia ed all'estero*, lecture held at IUAV on the occasion of the beginning of the academic year 1954-1955, in F. Bucci, F. Irace (a cura di), *Zero Gravity. Franco Albini. Costruire le modernità*, Catalogo, Electa, Milan 2006, p. 77.

⁴ «Franca Helg ha collaborato con me saltuariamente – scrive Albini nel 1966 – per alcuni singoli lavori nel 1951 e nel 1952. Dal 1953 si è stabilita tra noi una collaborazione stabile [...] Questa collaborazione è possibile perché basata su di una affinità di posizioni culturali e su di una medesima interpretazione della professione d’architetto. Inoltre, nel modo di lavorare di Franca Helg si verifica rigore di metodo, coerenza, atteggiamento obiettivo nel valutare gli elementi del tema, e contemporaneamente, ricca e controllata inventiva», Fondazione Franco Albini di Milano, Archivio Franca Helg, *Curriculum*, lettera di presentazione di Albini, 13 luglio 1966. Prima di lavorare da Albini, Helg aveva ottenuto la qualifica di architetto iscritta all’albo dei progettisti INA-Casa e per il piano Fanfani aveva progettato e costruito, tra il 1950 e il 1951, alcuni interventi, tra cui l’edificio residenziale a Calderara di Reno (Bologna).

⁵ Devised as a travelling exhibition, it was later moved to Helsinki, where it was presented at two different venues. See M. Prencipe, “Stoccolma 1953: l’esposizione della Nuova Arte Italiana e la difficile conquista della modernità”, in *Studi e ricerche di storia dell’architettura*, n. 5, 2019, p. 26.

⁶ L. Mingardi, *Carlo Ludovico Ragghianti ‘architetto’. Dal dibattito al museo*, in *Op. cit.*, n. 165, 2019, pp. 41-50; L. Mingardi, *Contro l’analfabetismo architettonico. Carlo Ludovico Ragghianti nel dibattito culturale degli anni Cinquanta*, Edizioni Fondazione Ragghianti, Lucca 2020, pp. 116-117.

⁷ M. Prencipe, *Op. cit.*, p. 28.

⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁹ F. Bucci, *Franco Albini*, Electa, Milan 2009, p. 9.

¹⁰ E. Ferretti L. Mingardi, D. Turrini, *La mostra Italy at Work. Artigianato, design, allestimenti 1950-1953*, in *Luk*, n. 27, 2021, pp. 96-105; E. Dellapiana, *Il design e l’invenzione del Made in Italy*, Einaudi, Turin 2022, pp. 125-136; E. Ferretti, L. Mingardi, D. Turrini, *From the House of Italian Handicrafts to the Exhibition Italy at Work. Continuities and Discontinuities Among HDI, CADMA and CNA (1945-1953)*, in P. Cordera, C. Faggella (a cura di), *Italia al lavoro. Un lifestyle da esportazione*, Bologna University Press, Bologna 2023, pp. 39-48.

¹¹ Cf. F. Bucci, “Les intérieurs e l’effimero”, in F. Bucci, F. Irace, *Op. cit.*, p. 63-65.

¹² F. Albini, *Op. cit.*, pp. 75-77.

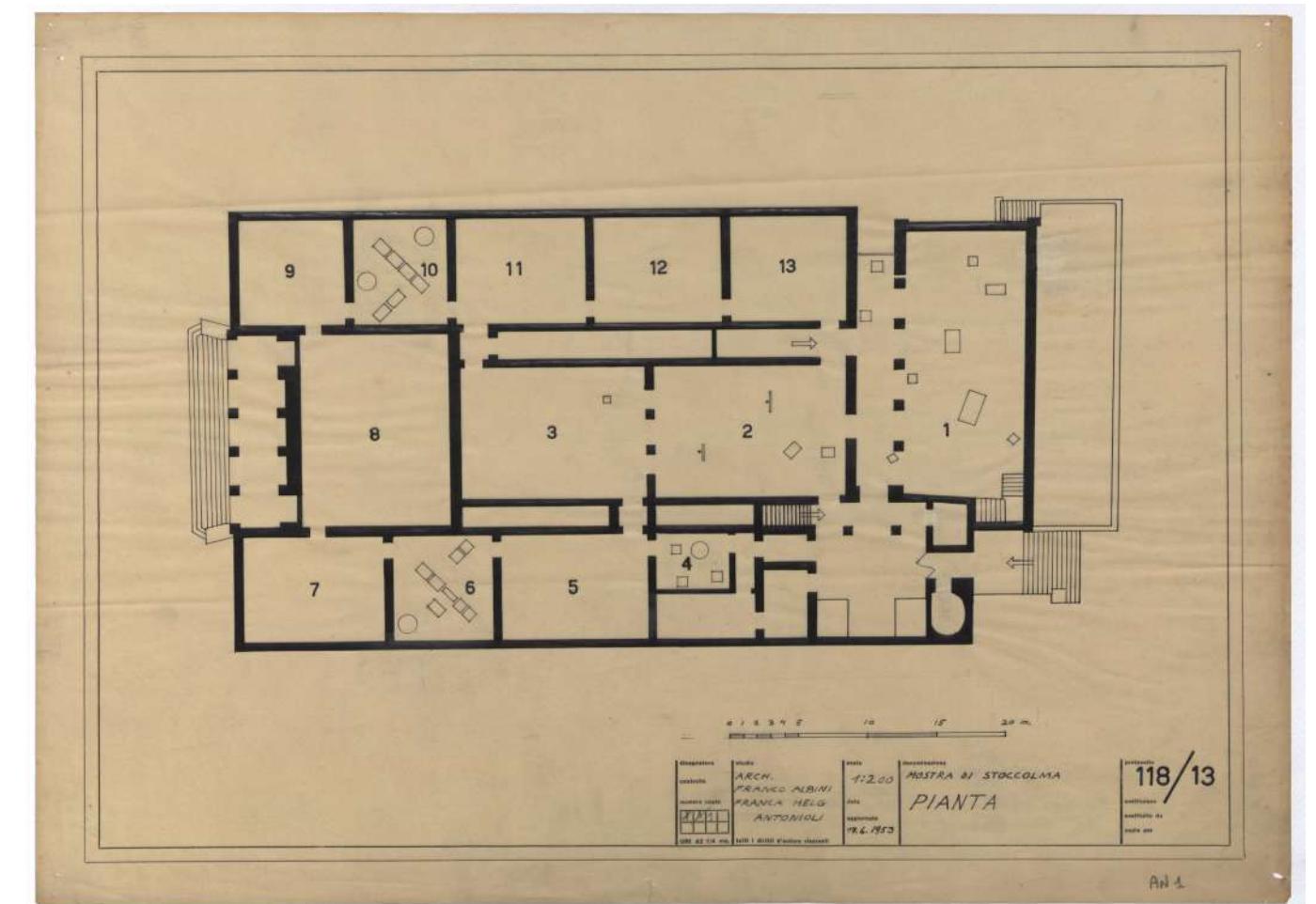
¹³ M. Tafuri, *Storia dell’architettura italiana*, Einaudi, Turin 2022, p. 65 (1982).

¹⁴ V. Prina, *In una rete di linee che si intersecano*, in A. Piva, V. Prina (eds.), *Franco Albini 1905-1977*, Electa, Milan 1998, p. 11.

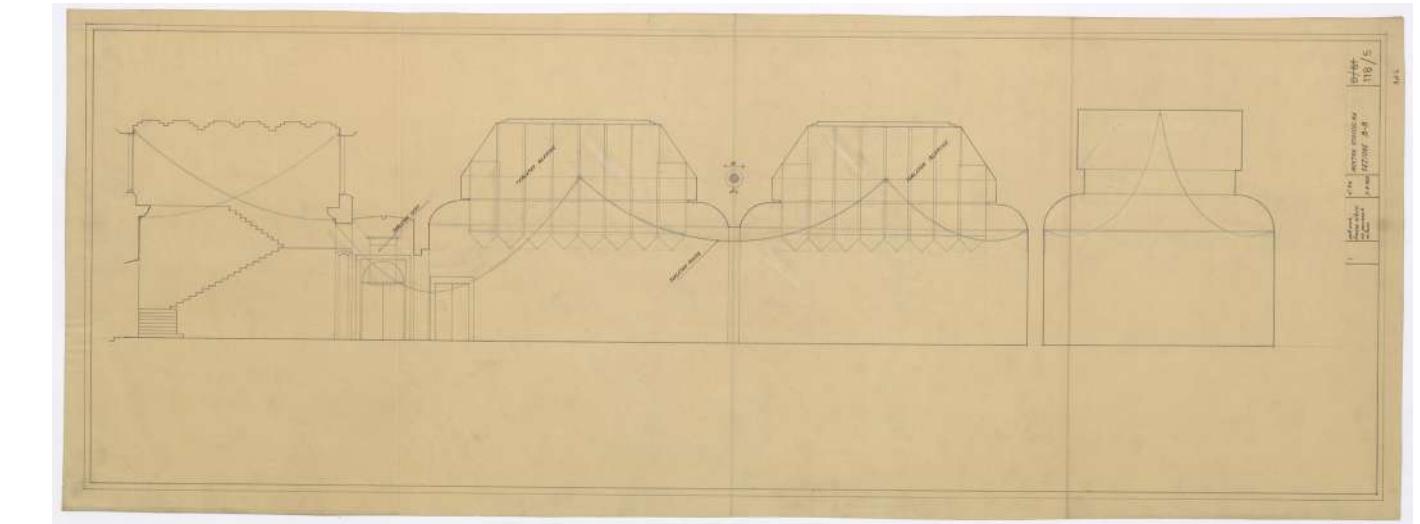
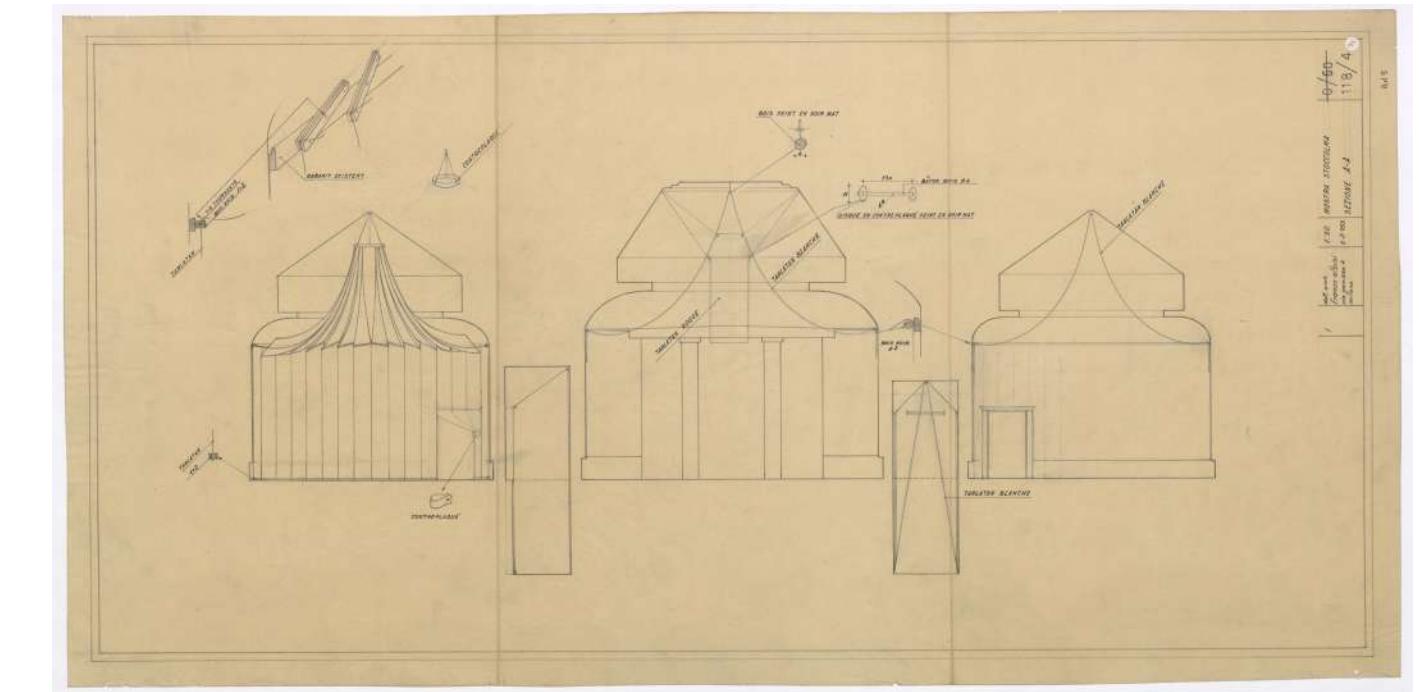
¹⁵ F. Bucci, “Les intérieurs e l’effimero”, *Op. cit.*, p. 57.

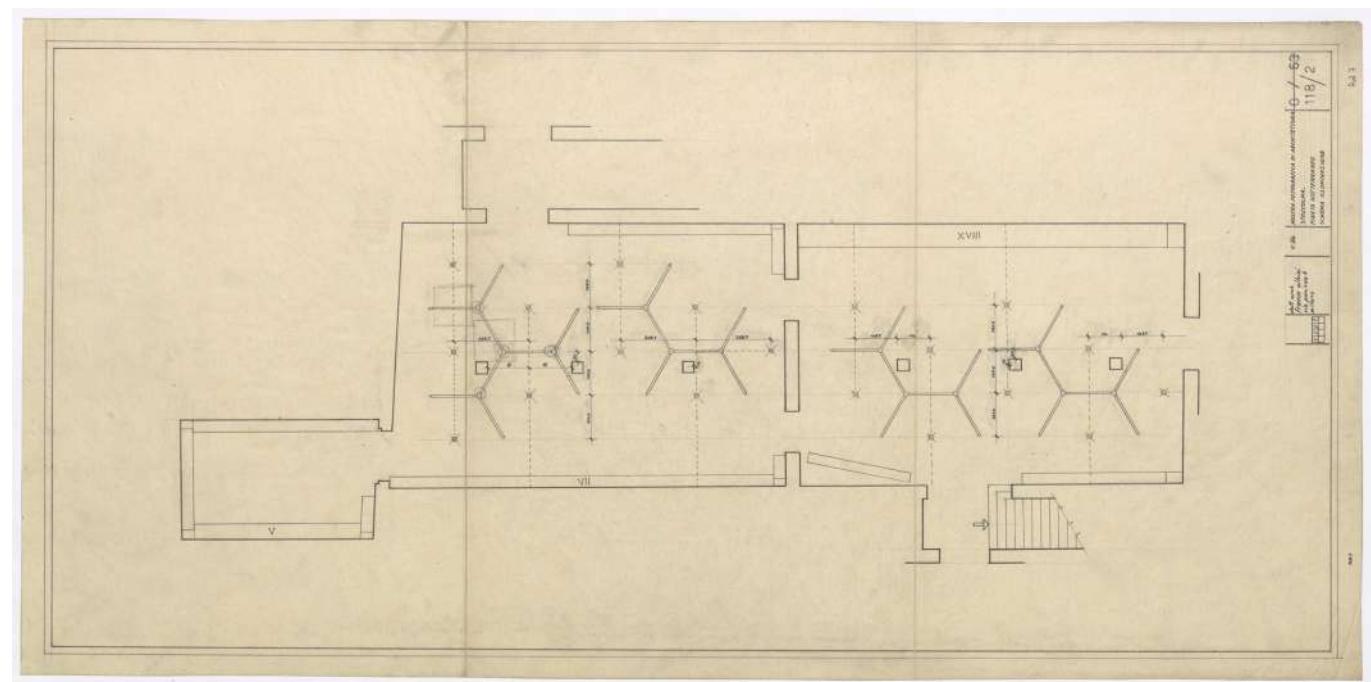
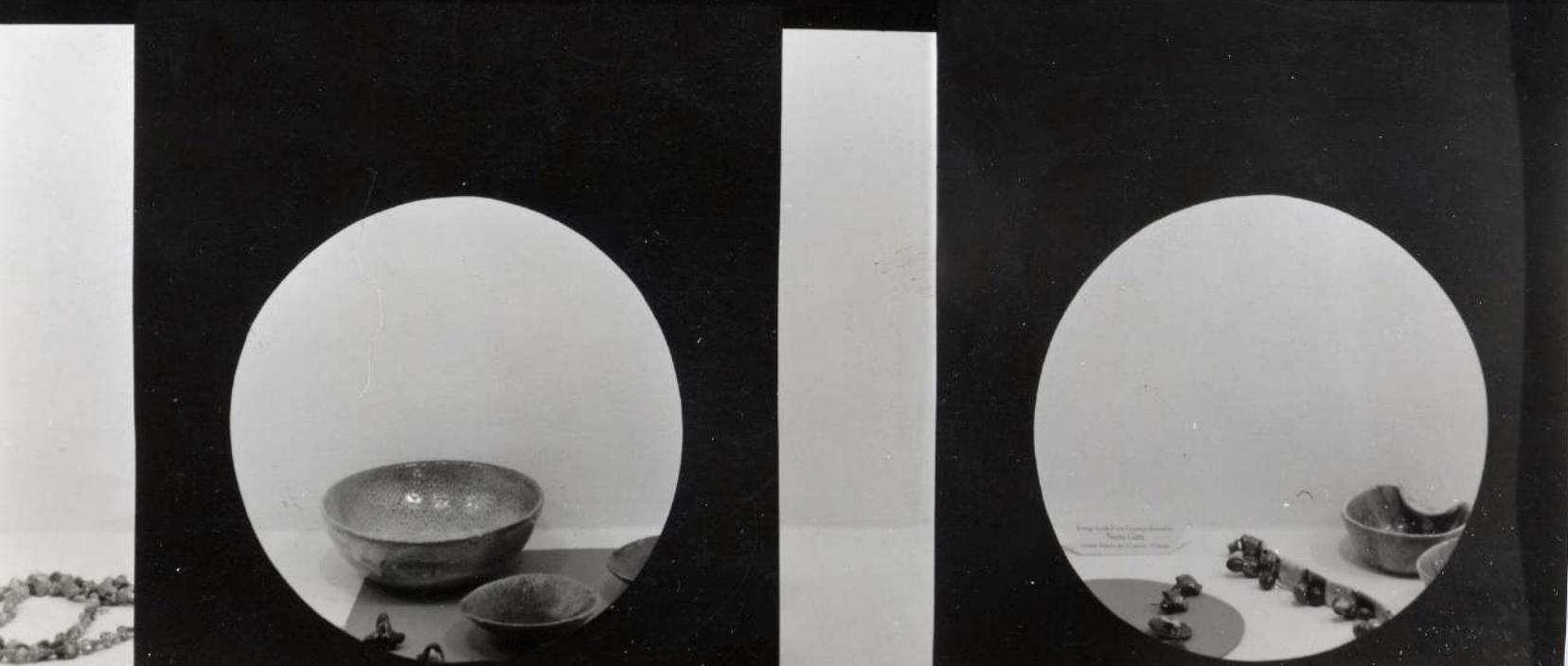
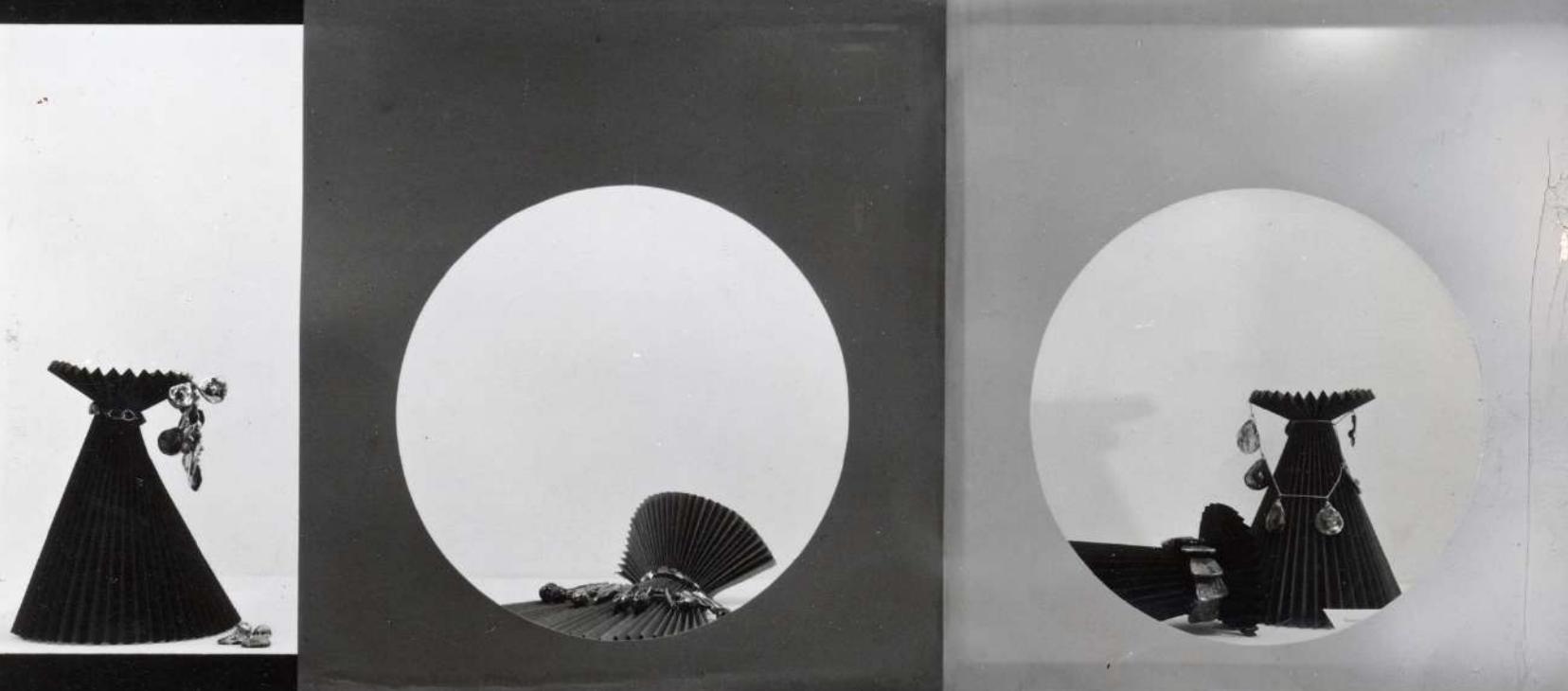
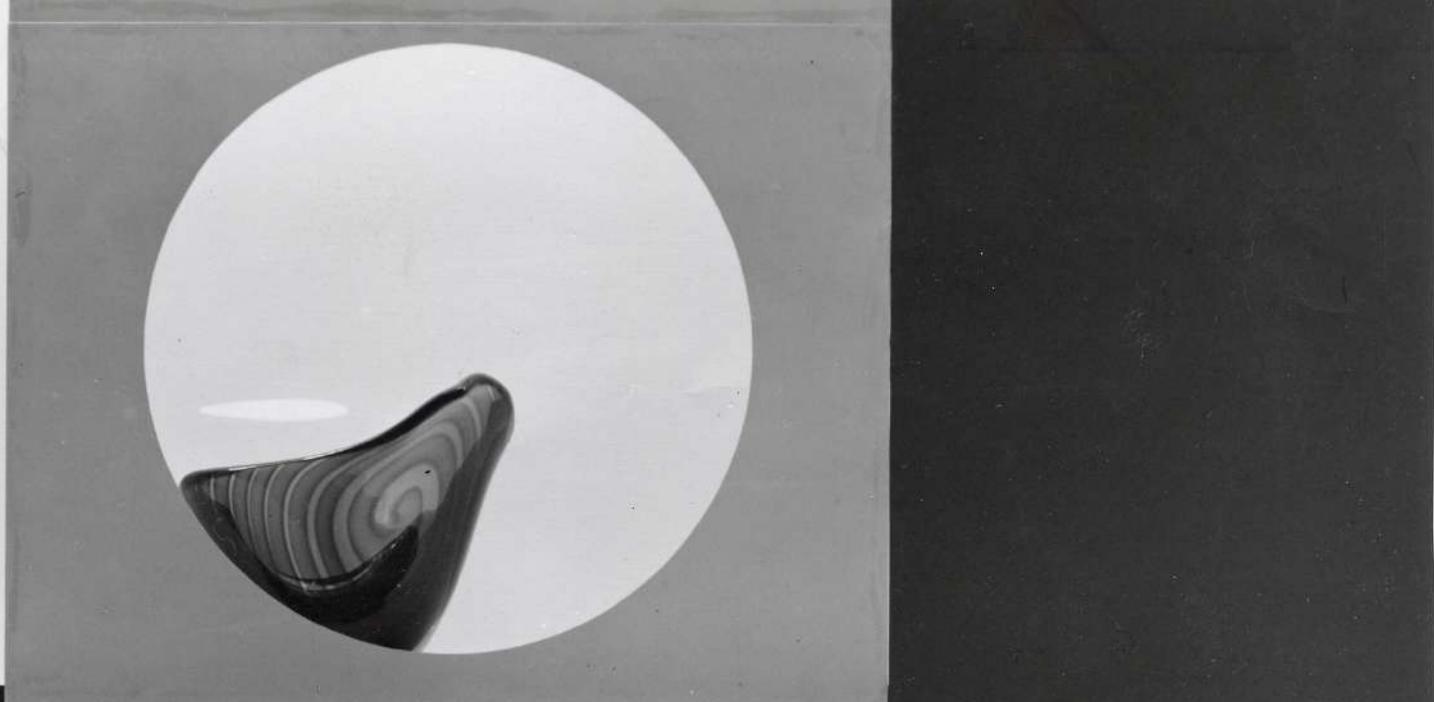
¹⁶ *Ibid.*, pp. 63-65.

¹⁷ For a description of the exhibition see: “Due mostre di arte moderna italiana ad Helsinki e Stoccolma”, in *Metron*, n. 48, pp. 26-33; and [untitled



p. 179
La sala della scultura, Fondazione Franco Albini, Fondo Franco Albini
pp. 182-183
Una delle sale dedicate alle arti decorative, Fondazione Franco Albini,
Fondo Franco Albini
Pianta del piano terra della Konsthall, Fondazione Franco Albini,
Fondo Franco Albini
pp. 184-185
La sala della pittura, Fondazione Franco Albini, Fondo Franco Albini
Prospecti e sezioni di una delle sale dedicate alle arti decorative,
Fondazione Franco Albini, Fondo Franco Albini
Sezione longitudinale del corridoio tra la sala di scultura e la sala di pittura,
Fondazione Franco Albini, Fondo Franco Albini
pp. 186-187
Alcuni oggetti di arte decorativa esposti nel sotterraneo, Fondazione Franco
Albini, Fondo Franco Albini
Pianta del sotterraneo della Konsthall, Fondazione Franco Albini,
Fondo Franco Albini





The shapes of the landscape and the repetitive daily life of mountain people. Their silence. Photographer and journalist (Terzolas 1933-Trento 2005) Flavio Faganello observes, lines up, bears witness to and reorganises the ancient work of building terraces to retain water on the slopes, the clean cut of a wall, the base of a stone house filtered upwards by wooden trellises and balconies ending in the roof, the affectionate intimacy of an interior. The archive has been virtually recomposed for spring and summer 2025 in an exhibition hosted at the Trentino Diocesan Museum. Documents of a slow time that has undergone a great transformation since the 1960s; images that capture quick glimpses and ancient rituals performed according to the passing of the seasons.

Il silenzio della montagna The silence of the mountain

Francesco Collotti

Le forme del paesaggio e la vita quotidiana ripetuta delle genti di montagna. Il loro silenzio. Lungo antichi sentieri lastricati, segnati da lastre di pietra conficcate nel terreno e da muri a secco, la fatica degli uomini e delle donne, e – a fianco di cammini lenti – la loro spiritualità fissata nelle croci che cogli in distanza, nelle edicole votive disposte a un bivio nel sentiero, le nicchie nei muri delle case. Fotografo e giornalista (Terzolas 1933-Trento 2005) Flavio Faganello traguarda, mette in fila, testimonia e riordina in più di 35.000 scatti, in buona parte con quel bianco e nero che accentua l'essenzialità degli sguardi, il lavoro antico nel far terrazze a trattenere l'acqua sui pendii, il taglio netto di un muro, la base di una casa in pietra che verso l'alto è filtrata da graticci e balconi in legno che finiscono nel tetto, l'affettuosa intimità di un interno. L'archivio, fisicamente diviso tra la famiglia e le Province Autonome di Trento e di Bolzano, è virtualmente ricomposto in una bella mostra ospitata presso il Museo Diocesano Trentino. Documenti di un tempo lento che dagli anni Sessanta in poi del secolo passato vive una grande trasformazione; immagini che colgono anticipazioni veloci e rituali antichi¹.

Si possono guardare con nostalgia quelle immagini, oppure considerare la vicenda delle Alpi come un percorso estremo di resistenza. E tuttavia non ci può essere una sorta di idealizzazione del vivere in montagna come fuga dalla città: la cultura della montagna è resistente. Scorrendo le fotografie di Faganello, da un lato si resta catturati dalla vita delle società contadine di montagna e da quel particolarissimo rapporto tra persone e spazi sacri, colti nell'attimo dei riti secolari e delle tradizioni, d'altro lato si rilevano i tempi diversi che convivono in un'epoca

The forms of the landscape and the repetitive daily life of mountain communities. Their silence. Along ancient stone-paved paths, delineated by slabs embedded in the ground and dry-stone walls, one perceives the labor of men and women – and, alongside their slow journeys – their spirituality, crystallized in the distant sight of crosses, in votive shrines positioned at forks in the path, and in the niches built into the walls of homes. Photographer and journalist Flavio Faganello (Terzolas 1933-Trento 2005) observed, arranged, bore witness, and documented in over 35,000 photographs – many in that evocative black and white that accentuates the essentiality – the ancient labor of building terraces to retain water on mountain slopes, the precise incision of a wall, the stone foundations of houses that, as they rise, are lightened by wooden trellises and balconies that blend into the roof, and the affectionate intimacy of interior spaces. His archive, physically divided between his family and the Autonomous Provinces of Trento and Bolzano, will be virtually reunited at the Museo Diocesano Trentino. These are documents of a slower time that, from the 1960s onward, underwent radical transformation – images capturing both fleeting anticipations of change and ancient rituals¹.

Such images may be viewed with nostalgia, or alternatively, might help understanding the history of the Alps as a rigorous path of endurance. Nonetheless, it is imperative to resist any romanticized idealization of mountain life as an escape from the urban condition: mountain culture is, above all, a culture of resilience. That slower time is in constant motion. Browsing Faganello's photographs, one is struck by the life of mountain farming societies and their unique relationship with sacred spaces – captured in moments of



di trasformazioni ambientali e sociali che ha visto la fuga presunta salvifica dalla città, seppur per temporanei finesettimanali idilli; «il fotografo distilla, con caratteristica ironia, i paradossi e le schizofrenie dei tempi, confrontandosi anche con l'invasione turistica e il rischio ambientale». Guardare però è qualcosa altro, è di per sé stesso un atto che nel mondo della montagna corrisponde a farsi carico, a prendersi cura, a badare una sequenza di piani, quinte successive, cenge, cime, terrazzamenti, masi abbarbicati su una balza di roccia. Guardare è inquadrare, scegliere, mettere in fila le trasformazioni del paesaggio. E se il panorama è da turisti, invece lo sguardo capace di mirare, è l'intenzione di chi si prende cura dei luoghi. Fotografare è fissare lo sguardo, estendere il proprio gesto di osservare in un atto di tutela del patrimonio culturale, inteso come insieme di natura e mondo di forme costruito. Questo il senso del lavoro di Faganello. E anche quando si è impegnato nel settore turistico, per cui ha prodotto dépliant e manifesti a colori, ha contribuito a rinnovare e promuovere l'immagine del territorio con molto rispetto. Il tema dell'abbandono degli insediamenti umani tradizionali della montagna è oramai da molti anni al centro di una riflessione che, ancora prima di toccare i luoghi fisici, riguarda politiche e comportamenti di vasta portata. Le trasformazioni silenziose, l'abbandono di case e paesaggi in quota, il ritirarsi di comunità e di mestieri dalle valli, hanno segnato per un lungo periodo le montagne dell'arco alpino. Per alcuni siti specifici, dalla seconda metà degli Anni Settanta, al ciclo dell'abbandono si è sostituito un veloce sviluppo che ha promosso soprattutto la monocultura dello sci e, più in generale, una valorizzazione turistica volta spesso al consumo, più che all'equilibrata crescita dei territori. Cambiamenti climatici di più lunga durata (con l'innalzamento della soglia altimetrica dello zero) e eventi recenti come la pandemia, hanno messo in luce le debolezze di un sistema basato quasi esclusivamente su uno 'sviluppo' monodirezionale, privo di retroterra consolidato e perciò dal carattere estremamente fragile.

Il paesaggio della montagna è un sistema. Si possono anche ricostruire borghi isolati e tenerli insieme alla maniera di artificialissimi resort, ma non si riuscirà – per questa via – a restituire una comunità viva ai luoghi. Il paesaggio alpino, era fatto di insediamenti isolati, strettamente connessi a una antica coltivazione architettonica dei luoghi, costituita da curve di livello che si fanno muretti a secco, terrazzamenti, vigne alle basse quote, recinti per pecore più in alto, muri di scarpa che, a loro volta, sanno farsi casa o maso, corpi paralleli disposti ortogonali al pendio, muri spessi con piccole feritoie a stagionare il formaggio, o grigliati in legno per far seccare il fieno. Sarebbe possibile una rilettura del tema dell'abbandono non più dal punto di vista negativo della rinuncia, ma come occasione che si offre per riuscire a riconnettere una diversa idea di rigenerazione, basata sulla valorizzazione di un patrimonio che da muto testimone diviene risorsa, non già e non tanto nel suo carattere di vernacolare e pittoresco (che è la tentazione di molte pro-loco e/o APT), quanto invece come una delle condizioni della vita di comunità che rimettano in circolo energie del lavoro e creatività³.

¹ Dalla mostra emerge chiaramente come l'acuta osservazione di Faganello sia rivolta a una realtà in trasformazione sviluppata anche nel rapporto con scrittori e giornalisti, come l'amico Aldo Gorfer, con cui firma tra l'altro esemplari inchieste sulla vita nei villaggi trentini a rischio di abbandono e nei masi sudtirolese di alta montagna (*Solo il vento bussa alla porta*, 1970 e *Gli eredi della solitudine*, 1973).

² P. Giromini, *Transformations silencieuses: étude sur l'architecture alpine*, 2021.(Thesis supervisors: Professors Nicola Braghieri, Luca Ortelli) EPFL Lausanne, thèse doctoral n°7599.

³ Resta fondamentale in tal senso il contributo ora raccolto in *Metromontagna Un progetto per riabilitare l'Italia*, Donzelli, Roma 2021 con particolare riguardo agli interventi di A. De Rossi e A. Lanzani.

time-honored rituals and traditions, in the timeless faith and hope of certain pilgrims – and, in the other, by the coexistence of multiple temporalities within an era of environmental and social transition which witnessed the presumed salvific exodus from cities, albeit limited to idyllic weekend getaways. With characteristic irony, the photographer distilled the paradoxes and contradictions of the era, also confronting the rise of mass tourism and the growing environmental threat.

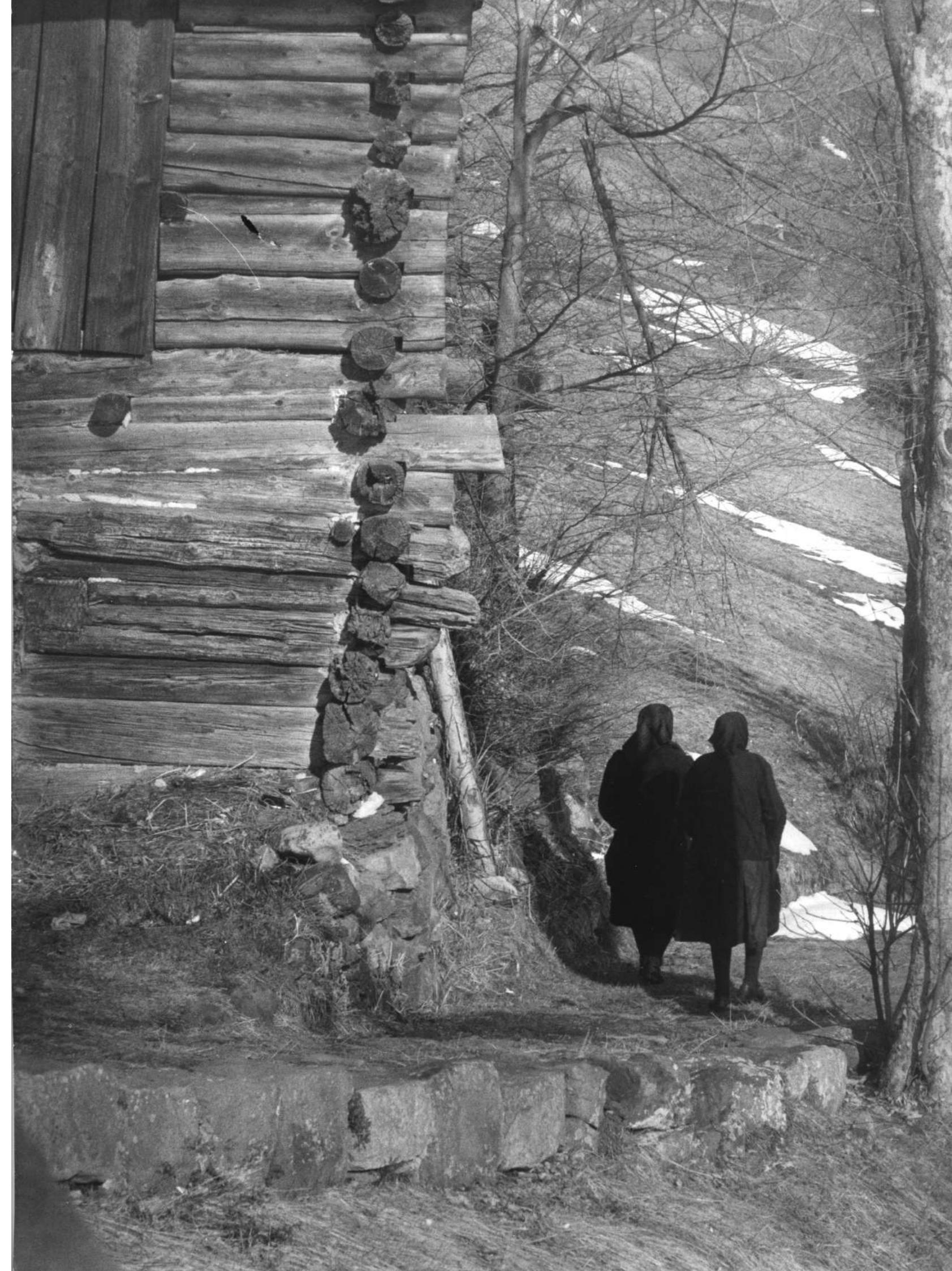
However, it is something else entirely. In the world of the mountains, looking is inherently an act of responsibility, of care, of attentiveness to a sequence of planes, successive backdrops, terraces, peaks, and *masi* clinging to rocky ridges. To look is to frame, to select, to order the transformations of the landscape. And if the panorama is constructed for tourists, then the gaze that truly sees is that of those who care for the place. To photograph is to fix the gaze-extending the act of observation into a gesture of preservation, safeguarding cultural heritage as the inseparable synthesis of nature and the built world of forms. This is the essence of Faganello's work. Even when engaged in the tourist industry – producing brochures and posters – he contributed to renewing and promoting the image of the region with profound respect. The abandonment of traditional human settlements in the mountains has, for many years, stood at the heart of a discourse that goes beyond physical locations to encompass wide-ranging policies and behaviors. Silent transformations have long shaped the Alpine arc. From the second half of the 1970s, in specific sites, the cycle of abandonment was rapidly replaced by a development model centered primarily on the monoculture of skiing and, more broadly, on a form of tourism geared more toward consumption than the balanced growth of the territory. Long-term climate shifts and recent events like the pandemic, have laid bare the vulnerabilities of a system built almost entirely on a one-dimensional notion of "development", lacking a consolidated foundation and thus inherently fragile. The mountain landscape is a system. One may reconstruct isolated villages and preserve them in the form of highly artificial resorts, but such efforts will not succeed in restoring living communities to these places. The Alpine landscape was historically shaped by dispersed settlements and small clusters, intimately tied to an ancient architectural cultivation of the land – an authentic enactment of nature, composed of contour lines transformed into dry-stone walls, terraces, vineyards, and pergolas at lower altitudes, sheep enclosures at higher elevations, and retaining walls that become dwellings or farmsteads.

Parallel structures laid orthogonal to the slope, thick walls with narrow slits for aging cheese, or wooden lattices for drying hay. It is possible to reconsider the theme of abandonment not through the negative lens of loss² or surrender, but as an opportunity – a chance to reconnect with a new idea of regeneration, grounded in the valorization of a heritage that ceases to be a silent witness and instead becomes a resource. Not merely, and not so much, for its vernacular or picturesque charm – a temptation often indulged by local tourist boards and associations – but rather as one of the fundamental conditions for community life capable of reigniting the energies of labor and creativity³.

¹ From the exhibition it clearly emerges how Faganello's sharp observation is directed toward a reality in transformation, developed also through his relationship with writers and journalists, such as his friend Aldo Gorfer, with whom he co-authored exemplary investigations into life in Trentino villages at risk of abandonment and in the high-altitude South Tyrolean *masi* (*Only the Wind Knocks at the Door*, 1970 and *The Heirs of Solitude*, 1973).

² P. Giromini, *Transformations silencieuses: étude sur l'architecture alpine*, 2021.(Thesis supervisors: Professors Nicola Braghieri, Luca Ortelli) EPFL Lausanne, doctoral thesis no. 7599.

³ The contribution now collected in *Metromontagna. A project to rehabilitate Italy*, Donzelli, Rome 2021 remains fundamental in this regard, with particular attention to the works of A. De Rossi and A. Lanzani.





L'autore ringrazia la Soprintendenza per i beni e le attività culturali, Archivio fotografico storico provinciale e segnatamente l'arch. Fabio Campolongo e la dott.ssa Katia Malatesta per la disponibilità e la collaborazione a mettere a disposizione l'archivio di Flavio Faganello.

Flavio Faganello
Fotografie in cammino
Museo Diocesano Tridentino
piazza Duomo 18, Trento
25 aprile-8 settembre 2025

Mostra organizzata da
Provincia autonoma di Trento,
UMSt soprintendenza per i beni
e le attività culturali, Archivio fotografico
storico provinciale

Provincia autonoma di Bolzano,
Ufficio film e media

Trento Film Festival
Museo Diocesano Tridentino
TSM - STEP Scuola per il Governo
del Territorio e del Paesaggio

L'iniziativa, organizzata nell'ambito
del progetto MAB – Mostra Giubileo 2025,
è realizzata di concerto
con Archivio Diocesano Tridentino
e Biblioteca diocesana Vigilianum di Trento

A cura di
Katia Malatesta
Marlene Huber

Progetto espositivo e design
Roberto Festi

Con audio testimonianze
di Gianni Zotta e altri 'compagni di via'
Catalogo Antiga edizioni



Archivio fotografico storico provinciale, UMSt soprintendenza per i beni e le attività culturali, Provincia autonoma di Trento

p. 167

149144. Fierozzo, Valle dei Möcheni (Vlarotz, Bersntol, TN), 1965

Trento, Archivio fotografico storico provinciale

p. 169

150323. Palù del Fersina, Valle dei Möcheni (Palai en Bersntol, TN), 1980

Trento, Archivio fotografico storico provinciale

pp. 170-171

150655. Valle Aurina / Ahrntal (Bz): Kromeri/Giorgio Toller, 1970

Trento, Archivio fotografico storico provinciale

149291. Valle dei Möcheni (Bersntol, TN), 1968

Trento, Archivio fotografico storico provinciale

pp. 172-173

133889. Bedollo (TN), 1957

Trento, Archivio fotografico storico provinciale

131504. Val Canali, Primiero San Martino di Castrozza (TN), 1968

Trento, Archivio fotografico storico provinciale

pp. 174-175

173571. Cornelle, Bleggio Superiore (TN), 1983

Trento, Archivio fotografico storico provinciale

173566. Cornelle, Bleggio Superiore (TN), 1972

Trento, Archivio fotografico storico provinciale

pp. 176-177

150210. Battisti, Palù del Fersina, Valle dei Möcheni (Batister,

Palai en Bersntol, TN), 1975, Trento, Archivio fotografico storico provinciale



The silent interiors painted by Vilhelm Hammershøi, where lines and light trace the intimacy of a domestic space suspended between reality and imagination, observed through the lens of the discipline of design, invite us to ponder on the poetic value of living spaces, reawakening in us the profound and archaic "sense of home".

Vilhelm Hammershøi e le stanze del silenzio Vilhelm Hammershøi's silent rooms

Francesca Privitera

Amo questo istante di profondo silenzio.
Questo istante nel suo nascere, questa iniziale del silenzio,
questa prima stella che compare, questo inizio.¹

Ciascuna arte muove, lo sappiamo, sempre al confine del proprio territorio, e cerca di guardare quello vicino per apprendere nuovi metodi e nuove direzioni di indagine proprio a partire dalla diversità dei procedimenti e delle storie di ciascuna.²

Così scriveva Vittorio Gregotti rivolgendosi alla musica.

Ed è con questo spirito che dal territorio della disciplina del progetto guardiamo al territorio poetico di Vilhelm Hammershøi³, maestro della pittura danese di fine Ottocento e inizio Novecento, perché il suo lavoro offre, come scrisse il poeta Rainer Maria Rilke, affascinato dalla sua opera tanto da volerne scrivere un saggio, «materia di riflessione su ciò che di importante e di essenziale vi è nell'arte»⁴.

In particolare guardiamo ad Hammershøi attraverso la lente di uno dei soggetti principali della sua pittura: l'interno domestico, tema al quale si dedica in particolare dal 1898, quando l'artista si trasferisce con la moglie Ida Ilsted nel centro di Copenaghen, in Strandgade 30, dove visse fino al 1909, e le stanze di questa seicentesca residenza, il soggiorno in particolare, diventano il soggetto privilegiato dal pittore.

Infatti, riconosciamo nell'*interior* insieme a Paolo Bolpagni curatore della prima esposizione italiana interamente dedicata al maestro danese *Hammershøi e i pittori del silenzio tra il nord Europa e l'Italia*⁵ «un'attenzione mirata al carattere architettonico dell'opera»⁶, interesse evidenziato dallo stesso Hammershøi in

I love this moment of profound silence.
This moment in its birth, this initial silence,
this first star that appears, this beginning.¹

Every art form, it is well known, moves along the boundaries of its own sphere, always striving to look on adjacent territories in order to learn new methods and identify new directions of research, drawing inspiration precisely from the diversity of processes and histories that characterise each of them.²

Thus wrote Vittorio Gregotti regarding music.

It is in this spirit that, from the perspective of the discipline of design, we turn to the poetics of Vilhelm Hammershøi³, the master of Danish painting who was active between the late 19th and early 20th centuries. His work, as the poet Rainer Maria Rilke remarked – he was so fascinated by Hammershøi that he wanted to write an essay on him – offers “food for thought on what is important and essential in art”⁴.

We will focus in particular on one of Hammershøi's preferred motifs: domestic interiors. This is a theme he will increasingly devote himself to from 1898, when he moved with his wife Ida Ilsted to Strandgade 30, in central Copenhagen. The rooms of this 17th-century residence, where he would live until 1909, and especially the living room, became central subjects in his work.

Together with Paolo Bolpagni, curator of the first Italian exhibition entirely dedicated to the Danish master and entitled *Hammershøi e i pittori del silenzio tra il nord Europa e l'Italia / Hammershøi and the painters of silence between Northern Europe and Italy*⁵, we recognise in this *interior* “a focus on the architectural nature of



una intervista rilasciata nel 1907 alla rivista danese «*Hver 8. Dag*»:

Quello che mi fa scegliere un soggetto sono spesso le sue linee, quel che io chiamo il carattere architettonico del quadro. E poi, naturalmente, la luce, che importa molto. Ma sono le linee la cosa che amo di più. Il colore non è secondario, non mi è indifferente il colore delle cose, lavoro moltissimo per ottenere un'armonia. Ma quando scelgo un soggetto guardo prima di tutto le linee⁷.

Allo stesso tempo guardiamo agli interni di Hammershøi perché sollecitano una riflessione sul valore poetico degli spazi dell'abitare: i quadri di Hammershøi pur essendo profondamente radicati nello spirito nordico di quello scorci di secolo⁸ trascendono il tempo e lo spazio richiamando in noi l'originario 'senso della casa'.

Steen Eiler Rasmussen⁹ architetto e teorico danese, in *Om at opleve arkitektur* scrive: «Un falò in una notte buia forma una grossa luce chiusa da un muro di oscurità. Coloro che si trovano all'interno del cerchio di luce, hanno la rassicurante sensazione di essere insieme in una stanza»¹⁰.

Lo scritto di Rasmussen ci evoca un abitare originario nel quale la luce puntuale del fuoco nell'immensità dello spazio esterno rivela l'architettura e l'intimità dello spazio racchiuso, uno spazio misurabile contrapposto al fuori dove tutto è senza misura. Non si tratta unicamente di un fatto geometrico, le parole di Rasmussen richiamano la contrapposizione dialettica tra i valori dell'intimità e dell'introspezione dello spazio interno, che diviene spazio interiore¹¹, quindi spazio del silenzio, e l'indeterminatezza, potremmo dire anche il tumulto e il rumore della vita esterna. Anzi, secondo Carlos Artí Arís è proprio il silenzio che «genera una cavità e uno spazio vuoto, che ci distoglie dal vortice dell'attualità»¹². Ed è proprio su questa soglia, dove luce e silenzio scavano lo spazio e dove, scrive Louis Khan, «sta il santuario dell'arte, l'unico linguaggio dell'uomo»¹³, che si posizionano gli interni domestici dipinti da Hammershøi, nei quali la prosa della quotidianità è sospinta verso la poesia e l'ascetismo attraverso un esercizio di rinuncia di tutto ciò che non è strettamente necessario.

Nelle essenziali stanze dipinte da Hammershøi, infatti, riconosciamo una dimensione esistenziale dello spazio interno, esse sono reali e al contempo immaginate, configurano, come direbbe Gaston Bachelard, una topografia dell'intimità¹⁴, protetta e a volte non conoscibile.

L'immaginazione lascia margini di indeterminazione, spazi vuoti e sospesi tra presenza e assenza, sui quali sembra quasi che Hammershøi compia un esercizio di *spolio* tanto pittorico che architettonico. Hammershøi, infatti, prepara il proprio appartamento prima di rappresentarlo, compiendo un rigoroso esercizio di selezione di oggetti e dettagli, a volte togliendo materialmente soprammobili, tende, lampade o mobili¹⁵, altre attraverso la pittura non dipingendo, ad esempio, i cardini e le maniglie delle porte¹⁶, in un processo di sottrazione di ciò che è superfluo tanto nell'arte quanto nella vita quotidiana. Ed è questa pratica di omissione ovvero di silenzio che ci riconduce all'essenza originaria della casa, alla sua universalità, a quella stanza scavata dal fuoco nell'oscurità della notte nordica, e ai suoi valori di riparo e protezione fisica e psicologica che, scrive Bachelard a proposito della poesia, ma potremmo dire anche a proposito della pittura di Hammershøi e dell'architettura, «sono così profondamente radicati nell'inconscio, che li si ritrova piuttosto evocandoli che minuziosamente descrivendoli»¹⁷.

Le 'stanze dell'intimità' di Hammershøi, infatti, sono abitate da poche 'cose', talvolta dalla silenziosa presenza della moglie Ida, spesso ritratta di spalle in abiti scuri, a volte intenta in azioni

the work»¹⁸, a view confirmed by Hammershøi himself in a 1907 interview published by the Danish magazine *Hver 8. Dag*:

What often leads me to choose a subject is its lines, what I refer to as the architectural nature of the painting. And then, of course, the light is also very important. But it is the lines that I love the most. Colour is not of secondary importance; I am not indifferent to the colour of things. I work hard to achieve harmony. However, when selecting a subject, it is the lines that I consider, first and foremost⁷.

We also look at Hammershøi's interiors because they trigger a reflection on the poetic value of living spaces: Hammershøi's paintings, although deeply rooted in the Nordic spirit at that period around the turn of the century⁸, transcend both time and space, reawakening in us the profound and archaic "sense of home". The Danish architect and theoretician Steen Eiler Rasmussen⁹, wrote in his *Om at opleve arkitektur* (*Experiencing Architecture*): "A bonfire on a dark night creates a bright light, surrounded by a wall of darkness. Those that find themselves within that circle of light experience the reassuring feeling of being together with the others in a room"¹⁰. This passage from Rasmussen evokes a primordial way of living in which the focal light of the fire in the immensity of the outdoor space reveals the architecture and intimacy of the enclosed space. A space which is measurable, as opposed to the outside where everything is immeasurable. It is not merely a question of geometry. Rasmussen's words point to the dialectical opposition between the qualities of intimacy and introspection of interior spaces, which thus become inner space¹¹, a space of silence, and the indeterminacy, one could even say the turmoil and noise, of the outside world. According to Carlos Artí Arís, it is silence itself that "generates a cavity and an empty space, which distracts us from the maelstrom of current events"¹². On this threshold, where light and silence combine to carve out space, lies what Louis Kahn defines as "the sanctuary of art, the only language of mankind"¹³. And it is precisely here that Hammershøi's paintings of domestic interiors are set. In them, the prose of everyday life is transfigured into poetry and asceticism through a rigorous exercise in renunciation that excludes everything that is not strictly necessary. The minimalist rooms painted by Hammershøi reveal an existential aspect of interior space: they appear at once real and imaginary, conjuring up, in the words of Gaston Bachelard, a "topography of intimacy"¹⁴, a protected space that often eludes our full understanding. Imagination introduces a certain degree of indeterminacy, generating empty spaces suspended between presence and absence, on which Hammershøi seems to implement a conscious process of *stripping away*, both in terms of painting and of architecture. Hammershøi carefully prepares his apartment before depicting it, undertaking a rigorous selection of objects and details, sometimes actually moving out of his frame ornaments, curtains, lamps, or even furniture¹⁵, while other objects, such as door handles and hinges¹⁶, are removed during the act of painting the scene, through the said process of stripping away everything that is superfluous, whether in art or in everyday life. It is precisely this practice of omission, in other words of silence, that brings us back to the original, universal nature of the house, to that room generated by the light of the fire in the Nordic night and its capacity to offer shelter and protection, both physical and psychological. These are values that, as Bachelard notes in relation to poetry – and which we can extend to Hammershøi's painting and to architecture – "are so deeply rooted in the unconscious that they are more easily evoked than described in detail"¹⁷.

Hammershøi's "intimate rooms" are, in fact, inhabited by few "things", and sometimes by his wife Ida, who is often depicted from behind, dressed in dark clothes and often occupied in everyday

quotidiane ma parzialmente celate agli occhi dell'osservatore. Spesso sono visibili porte aperte che conducono ad altri ambienti della casa, corridoi o altre stanze delle quali percepiamo solo qualche scorci, altre volte le porte sono chiuse e impenetrabili. Nelle stanze entrano obliqui raggi di sole, attraverso fonti di luce interne al quadro ma con i vetri opachi, oppure esterne all'inquadratura quasi a enfatizzare il carattere chiuso della stanza. Finestre che escludono lo scambio tra mondi esterno e interno, finestre non per guardare, quindi, bensì per illuminare silenziosi ambienti quasi convenzionali.

La luce sapientemente addomesticata da Hammershøi attraverso la scelta dell'angolazione del quadro e dell'ora del giorno è, come direbbe Kahn, «la fonte di ogni presenza»: essa rivela attraverso ombre e chiarori lo spazio di una intimità domestica a volte imperscrutabile racchiusa tra pareti sobriamente sfumate di tinte grigie e pavimenti bruniti appena rischiarati da luci radianti dirette e riflesse, la solitaria presenza di Ida e la *melodia delle cose*¹⁸ percepibile nel silenzio della casa di Strandgade. L'essenzialità dei disadorni interni domestici di Hammershøi è esaltata da intelaiature prospettiche che definiscono spazi di chiarezza cartesiana, nei quali leggiamo attraverso le nitide intersezioni di piani ortogonali e obliqui – pareti, soffitti, pavimenti e porte – la profondità spaziale e i limiti fisici della casa.

La geometria delle cornici e delle specchiature rettangolari sulle pareti, le bugne delle porte e le partizioni degli infissi delle finestre enfatizzano le dinamiche compositive, le relazioni tra gli elementi, e gli aspetti 'strutturali' non solo del quadro ma anche dello spazio architettonico immaginato e potremmo dire 'costruito' da Hammershøi. È così che i suoi spogli *interiori* si allontanano dalla figuratività, ovvero dalla specificità, per aprirsi all'astrazione, ovvero all'universalità tanto pittorica che architettonica conducendoci, ancora, attraverso uno scambio di sguardi tra territori vicini, all'esplorazione della complessità dello spazio dell'abitare, al profondo silenzio di questo inizio.

L'autrice intende rinnovare i propri ringraziamenti a Paolo Bolpagni, direttore della Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Raghianti.

¹ R. M. Rilke, *Appunti sulla melodia delle cose*, Passigli Editore, Firenze 2024, p. 47.

² V. Gregotti, *Il sublime al tempo del contemporaneo*, Einaudi, Torino 2013, p.126.

³ Copenhagen 1864-1916.

⁴ R. M. Rilke, in *Lettera ad Alfred Bramsen*, 10 novembre 1905, in P. Vad, *Vilhelm Hammershøi and Danish Art at the Turn of the Century*, New Haven, Connecticut 1992, p. 405. Ora in B. Alsdorf, *Hammershøi's Either/or*, «Critical Inquiry», vol. 42, n. 2, 2016, pp. 268-305.

⁵ L'esposizione a Palazzo Roverella, Rovigo, 21 febbraio-29 giugno 2025, presenta oltre cento opere provenienti da musei internazionali e collezioni private, offrendo una rara occasione per vedere riunite le opere di Hammershøi e di quei pittori che con lui condividono lo stesso introspettivo universo poetico.

⁶ P. Bolpagni, *Hammershøi e i pittori del silenzio. Tra la danimarca e l'Italia, passando per la Francia e il Belgio*, in P. Bolpagni, (a cura di), *Hammershøi e i pittori del silenzio tra il nord Europa e l'Italia*, Dario Cimarelli Editore, Milano 2025, p. 35.

⁷ Cfr. P. Bolpagni, cit., p.118.

⁸ Sulla relazione tra l'opera di Hammershøi e il contesto storico cfr. P. Bolpagni, cit. Per un approfondimento sull'influenza negli ambienti culturali dell'epoca e del pensiero di Søren Kierkegaard, cfr., B. Alsdorf, cit.

⁹ Copenhagen, 1898-1990.

¹⁰ S. E. Rasmussen, *Architettura come esperienza*, Pendragon, Bologna 2006, p. 232, (1957).

¹¹ Cfr. G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2006, (1957).

¹² C. Martí Arís, *Silensi eloquenti*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2020, p. 119.

¹³ M. Bonaiti (a cura di), *Architettura è Louis Kahn, gli scritti*, Mondadori Electa, Milano 2002, p. 155.

¹⁴ Cfr. G. Bachelard, cit.

¹⁵ Cfr. D. Daphné Bétard, *Le mondes intérieurs de Hammershøi*, «Beaux Arts Magazine», 417, 2019, pp. 58-66. A. Rosenvold, *La vita e l'opera di Vilhelm Hammershøi: un'introduzione tematica*, in P. Bolpagni, cit., pp. 40-50.

¹⁶ Cfr. P. Bolpagni, cit.

¹⁷ Cfr. G. Bachelard, cit., p. 31

¹⁸ Il riferimento è al titolo del testo di R. M. Rilke, cit.

chores partially concealed from the gaze of the observer. The paintings often depict open doors that lead to other spaces in the house, whether corridors or other rooms, of which we catch only a glimpse. Other times these rooms are closed and impenetrable. The rooms are illuminated by oblique sun rays that enter through light sources within the frame, such as opaque windows, or else outside of it, almost as if emphasising the enclosed nature of the room. These are windows that prevent any interaction between the interior and the outside world, windows whose purpose is not to allow observation, but rather to illuminate almost convent-like spaces. The light, masterfully tamed by Hammershøi through his choice of angles and the time of day is, as Kahn would say, "the source of all presence": between shadows and glimmers, it reveals the space of a domestic intimacy that is at times inscrutable, enclosed between sober pale grey walls and burnished floors, barely illuminated by oblique light, both direct and reflected. In this silent setting, the solitary presence of Ida and of the *melody of things*¹⁸ are perceptible in the suspended stillness of the house on Strandgade. The minimalist nature of Hammershøi's bare domestic interiors is highlighted by a perspective framing that defines spaces of Cartesian clarity, in which we can see, through the sharp intersections of right-angled and oblique planes – walls, ceilings, floors and doors – the spatial depth and material boundaries of the house. The geometry of the picture frames and mirrored rectangular panels on the walls, together with the window frames and the embossings on the doors, underlines the overall dynamics of the composition, as well as of the relationship between the various elements and the "structural" aspects, not only of the frame but also of the architectural space imagined, and one could say, "constructed", by Hammershøi. As a result, his *interior* distance themselves from a figurative representation, in order to move into the realm of the abstract. This process of abstraction, understood as a form of universality that is both pictorial and architectural, leads us once again, through an exchange of gazes between neighbouring realms, to an exploration of the complexity of living space and the profound, primordial silence, this beginning from which it all originates.

Translation by Luis Gatt

The author wishes to extend her gratitude once again to Paolo Bolpagni, director of the Licia and Carlo Ludovico Raghianti Art Studies Foundation

¹ R. M. Rilke, *Appunti sulla melodia delle cose*, Passigli Editore, Florence 2024, p. 47.

² V. Gregotti, *Il sublime al tempo del contemporaneo*, Einaudi, Turin 2013, p.126.

³ Copenhagen 1864-1916.

⁴ R. M. Rilke, in "Letter to Alfred Bramsen, November 10, 1905", in P. Vad, *Vilhelm Hammershøi and Danish Art at the Turn of the Century*, New Haven, Connecticut 1992, p. 405. Also in B. Alsdorf, "Hammershøi's Either/or", in *Critical Inquiry*, vol. 42, n. 2, 2016, pp. 268-305.

⁵ The exhibition at Palazzo Roverella, Rovigo (February 21-June 29, 2025), presents over one hundred works from international museums and private collections, offering a rare opportunity to see the works of Hammershøi and of other painters who share his introspective poetic universe.

⁶ P. Bolpagni, "Hammershøi e i pittori del silenzio. Tra la danimarca e l'Italia, passando per la Francia e il Belgio", in P. Bolpagni, (ed.), *Hammershøi e i pittori del silenzio tra il nord Europa e l'Italia*, Dario Cimarelli Editore, Milan 2025, p. 35.

⁷ Cf. P. Bolpagni, Op. cit., p.118.

⁸ On the connection between Hammershøi's oeuvre and the historical context see P. Bolpagni, Op. cit. For further reading on the influence of Søren Kierkegaard's thought on the cultural milieus of his time, see: B. Alsdorf, cit.

⁹ Copenhagen, 1898-1990.

¹⁰ S. E. Rasmussen, *Architettura come esperienza*, Pendragon, Bologna 2006, p. 232, (1957).

¹¹ Cf. G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2006, (1957).

¹² C. Martí Arís, *Silensi eloquenti*, Christian Marinotti Edizioni, Milan 2020, p. 119.

¹³ M. Bonaiti (a cura di), *Architettura è Louis Kahn, gli scritti*, Mondadori Electa, Milan 2002, p. 155.

¹⁴ Cf. G. Bachelard, Op. cit.

¹⁵ Cf. D. Daphné Bétard, "Le mondes intérieurs de Hammershøi", in *Beaux Arts Magazine*, 417, 2019, pp. 58-66. A. Rosenvold, "La vita e l'opera di Vilhelm Hammershøi: un'introduzione tematica", in P. Bolpagni, Op. cit., pp. 40-50.

¹⁶ Cf. P. Bolpagni, Op. cit.

¹⁷ Cf. G. Bachelard, Op. cit., p. 31

¹⁸ This is in reference to the title of Rilke's work, Op. cit.



p. 187
Vilhelm Hammershøi, Interno, Strandgade 30, 1908, olio su tela, 71x57,5 cm, ARoS Aarhus Art Museum, Denmark
pp. 190-191

Vilhelm Hammershøi, Interno in Strangade, luce del sole sul pavimento, 1901, olio su tela, 46,5x52 cm, SMK, Statens Museum for Kunst, inv. n. KMS3696.
pp. 192-193

Vilhelm Hammershøi, Interno, Strandgade 30, 1901, olio su tela, 66x55 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, inv. n. 2402

Vilhelm Hammershøi, Porte bianche o porte aperte, Strandgade 30, 1905, olio su tela, 52x60 cm, The David Collection, inv. n. B 309, photo Pernille Klemp
pp. 194-195

Vilhelm Hammershøi, Luce del sole nel salotto III, 1903, olio su tela, 54x66 cm, Stoccolma National Museum,
photo Anna Danielsson





lettura

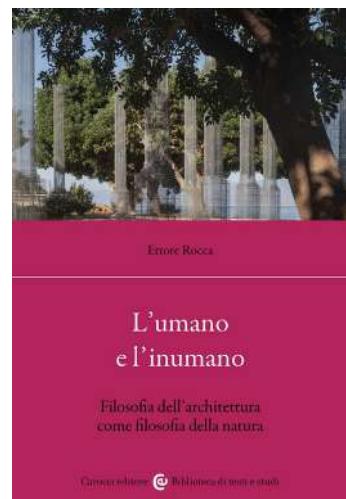


Giulio Ferroni
Natura vicina e lontana. Umanesimo e ambiente dagli antichi greci all'intelligenza artificiale
 La Nave di Teseo, Milano 2024
 ISBN 9788834619728

Giulio Ferroni, già guida riconosciuta delle peregrinazioni dantesche, con *Natura vicina e lontana* ci accompagna in un nuovo inaspettato viaggio all'interno del paesaggio italiano. I punti di osservazione sono selezionati con l'occhio del filologo, attraverso le opere degli autori più rilevanti della storia della letteratura occidentale che da sempre si sono interrogati sul rapporto complesso tra uomo e natura. La densità dei riferimenti trasforma l'opera in un raffinato esercizio di critica letteraria intrecciata ai temi del nostro rapporto con il mondo dai primordi fino alla nostra attualità. Il saggio si svolge come un itinerario fisico e intellettuale che muove attraverso luoghi diversi, consegnati dalle parole di poeti, scrittori e filosofi all'eternità di una cosmogenia mitica di icone e di simboli, ad un immaginario condiviso che da sempre si affianca all'indagine del rapporto conflittuale tra *humanitas* e natura, inteso come un esercizio di cultura che spinge a cercare una convergenza tra l'uomo e lo spazio naturale che lo circonda.

Con un'analisi rigorosa Ferroni ripercorre le diverse declinazioni del tema, mettendo in luce come le narrazioni del paesaggio siano allo stesso tempo condizionamento e riflesso dei paradigmi etici e morali delle società: quando volte a sostenere l'antropocentrismo dell'Universo, quando finalizzate a smentire tale ordinamento, in una manifestazione di inadeguatezza tragica, di antiumanesimo. Nell'intreccio complessivo è interessante notare come il terreno comune di queste visioni sia sempre l'antico, la memoria del passato: tanto quando questo diventi aspirazione concreta di una dimensione idilliaca a cui tornare, tanto quando invece rappresenti uno status inattuabile, un mondo intangibile che svela la finitezza dell'uomo, limitato al suo presente e condannato alla sua caducità. Ferroni non si limita a un repertorio di testi 'a tema', ma riconnette figure centrali della letteratura antica e moderna al presente, sottolineando come le loro opere abbiano saputo cogliere la contraddittorietà del rapporto tra uomo e natura e anticipare la consapevolezza della fragilità della natura. Il paesaggio diviene spazio di conflitto e di conquista, di memoria e perdita, ma anche di possibile resistenza e di coscienza, occasione per riflettere sulla postura che l'uomo va prendendo rispetto al moltiplicarsi di una serie di mondi virtuali.

Chiara De Felice

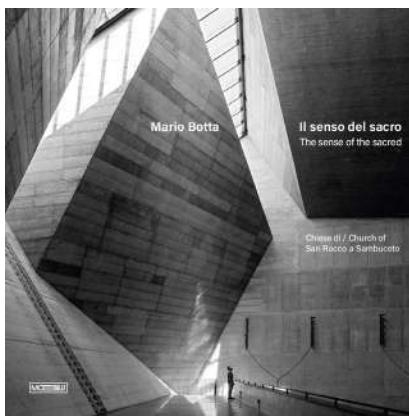


Ettore Rocca
L'umano e l'inumano. Filosofia dell'architettura come filosofia della natura
 Carocci Editore, Roma 2025
 ISBN 9788829029037

Da sempre l'architettura ha tratto dalla natura le proprie ragioni morfologiche, costruttive, simboliche. Dai cerchi di pietre del Neolitico al Parlamento di Dacca, passando per i templi greci, il Pantheon e la sperimentazione tipologica dell'epoca rinascimentale e barocca, il modello della 'grande' architettura è stato l'Universo, sia nelle sue manifestazioni più lontane – i corpi celesti – sia in quelle più prossime – i corpi viventi. E questo rapporto stretto con le leggi del Cosmo, unica certezza di ordine, dunque garanzia di vita perché salvezza dall'informità del Caos, è il tema che pervade trattati e saggi di teoria dell'architettura almeno fino al corbusiano *Modulor* e continua, seppur sporadicamente, a improntare il pensiero di alcuni architetti contemporanei, come Portoghesi o Campo Baeza. Tuttavia, quanto la disciplina abbia ormai rotto i legami costitutivi con la natura, lo dimostra proprio il concetto di 'sostenibilità', non solo perché la sua stessa esistenza 'denuncia' il problema, ma anche perché sposta la questione su di un piano quasi esclusivamente materiale – energia, risorse ecc. – col risultato di rendere marginali o secondarie le ragioni filosofiche ovvero 'spirituali' del progetto. Il volume di Ettore Rocca riconduce sul piano filosofico il tema del rapporto fra architettura e natura sottraendolo al dominio ormai esclusivo della 'sostenibilità' e alla connessa mistificazione del *green*. Contro l'affermazione secondo la quale l'architettura sarebbe la più umana fra le arti in quanto espressione del dominio umano sulla natura, Rocca dimostra invece che «se pensata nelle sue condizioni di possibilità, l'architettura è la più inumana [...]», l'arte che più è consegnata all'altro dall'umano, la natura». Ne consegne che «la filosofia dell'architettura è da sempre filosofia della natura» e viceversa, quindi «riflettere filosoficamente sull'una significa pensare filosoficamente l'altra».

Rocca esplosta il pensiero occidentale insieme a esempi di opere realizzate riannodando così i fili di un dialogo interrotto che annovera, tra i suoi mediatori, figure come Platone, Alberti, Boullée, Le Corbusier, Merleau-Ponty, Schopenhauer, Simmel, Winnicott, Luria o Fink. Il libro, quasi un appello alla consapevolezza, invita a rinnovare il rapporto profondo, fondante, tra architettura e natura anche alla luce della precarietà ecologica attuale. L'ultimo capitolo, dedicato allo spazio del gioco, ovvero allo spazio potenziale, indica una strada per continuare a mettere in opera la natura: «L'architettura dovrrebbe creare le condizioni per aiutarci a diventare bambini, ritrovando nel gioco l'inumano del gioco, e facilitando così l'ingresso nel gioco cosmico».

Francesca Mugnai

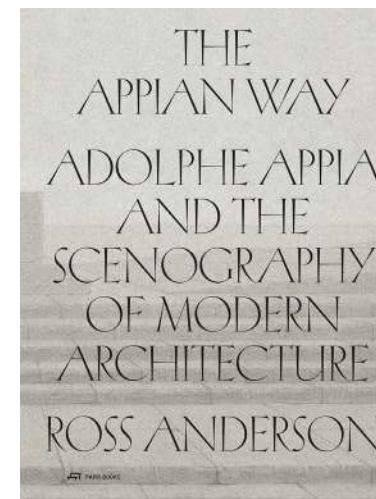


Alessandra Coppa (a cura di)
Mario Botta. Il senso del sacro. Chiesa di San Rocco a Sambuceto
 Moebius, Milano 2025
 ISBN: 9791256920181

«Se potessi scegliere, in questi travagliati tempi, costruirei solo edifici per il sacro!» scrive così Mario Botta in una riflessione introduttiva che anticipa il libro *Il senso del sacro*. Il testo, non si sofferma solo a mettere in fila le complesse vicende di un lungo percorso progettuale, durato più di quindici anni, che l'ha portato a realizzare la chiesa di San Rocco a Sambuceto (Chieti), ma si presenta come un pretesto per indagare attraverso riflessioni personali, dialoghi e saggi, il significato profondo dello spazio sacro, interrogando la storia e l'architettura stessa. Attraverso la costruzione dell'architettura, sostiene Botta, è possibile ancora oggi leggere il tempo storico, sia passato che presente. Questo tipo di lettura diventa particolarmente eloquente quando si tratta dell'architettura sacra, testimone silenziosa di millenni di civiltà. Per comprendere il ruolo dell'architettura moderna in questo dialogo con il sacro, Botta propone sette opere fondamentali, che segnano altrettante tappe cruciali di questo percorso: da Le Corbusier con la cappella di Ronchamp a Giovanni Michelucci con la chiesa dell'Autostada del Sole, fino a Louis Kahn e Rudolf Schwarz.

In questo solco si inserisce anche la chiesa di San Rocco a Sambuceto: uno spazio che cerca di costruire attraverso il potere della luce un legame simbolico tra il cielo e la terra. La pianta dell'edificio, costituita da un'unica aula conclusa da tre absidi, evoca la spazialità primordiale della tenda, dimora archetipica per eccellenza, saldamente ancorata al suolo e, al tempo stesso, protesa verso l'alto. Al centro una grande volta quadriportica si apre con un taglio cruciforme rivolto al cielo, unica fonte di luce naturale, affinché la luminosità penetri nello spazio sacro e lo abiti con la sua presenza. Come emerge chiaramente dalle pagine del libro, per Mario Botta progettare una chiesa significa confrontarsi con una memoria profonda e ancestrale, in cui l'architettura ha sempre svolto un ruolo guida. Esistono per Botta valori identitari fortemente radicati nel passato ma ancora oggi attuali, dai quali l'architetto non può prescindere. Con profonda convinzione, Botta afferma infatti che «sacra è l'architettura stessa, poiché trasforma una condizione di natura in una condizione di Cultura».

Giuseppe Cosentino



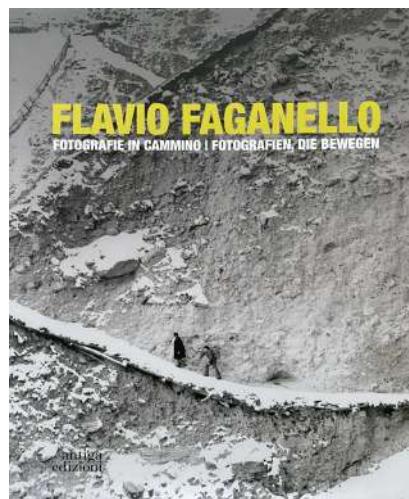
Ross Anderson
The Appian Way: Adolphe Appia and the Scenography of Modern Architecture
 Park Books, Zurigo 2025
 ISBN 9783038604051

Figura schiva e insieme decisiva, Adolphe Appia (1862-1928) è stato per lungo tempo unicamente associato alla riforma della messinscena wagneriana. Più rare sono le indagini che hanno messo in luce la portata delle sue riflessioni sullo spazio architettonico e sullo sviluppo dell'architettura moderna. In questo senso, *The Appian Way. Adolphe Appia and the Scenography of Modern Architecture* di Ross Anderson offre un contributo considerevole, collocandosi come il più ampio tentativo di restituire la complessità del percorso fatto da Appia e la sua persistente influenza sullo scenario novecentesco. Il volume nasce come ampliamento di un saggio pubblicato su «AA Files» (2017), ma si struttura qui in una forma articolata e teatrale: *Prelude, Early, Middle, Late, After, Coda*. Tale scansione permette non soltanto di seguire con precisione la traiettoria biografica di Appia, ma anche di comprendere, atto dopo atto, il contesto culturale che ne orientò scelte, esperimenti e ambizioni. La narrazione si intreccia con una documentazione imponente: scritti, bozze, disegni preparatori, foto di scenografie realizzate e moltissimi materiali d'archivio in gran parte inediti. Anderson compone così un'opera visiva e critica che restituisce l'ampiezza del laboratorio appiano, nel quale la scenografia si configura come autentica ricerca di architettura dello spazio.

Particolarmente significativa è la sezione finale, in cui l'opera di Appia viene accostata ai linguaggi del design e dell'architettura moderna. Le atmosfere rigorose e visionarie dei suoi *Espaces rythmiques* trovano qui inattese risonanze nelle sperimentazioni di Le Corbusier o Gropius, analogie che, più che affermare un'influenza diretta, consentono di cogliere i movimenti culturali dell'epoca da prospettive nuove.

Il volume di Anderson, rigoroso e ricco di materiali inediti, non si limita dunque a restituire un ritratto biografico e intellettuale di Appia, ma invita a reconsiderarne il ruolo in una trama più ampia, in cui scenografia, architettura e modernità si rivelano insindibilmente intrecciate.

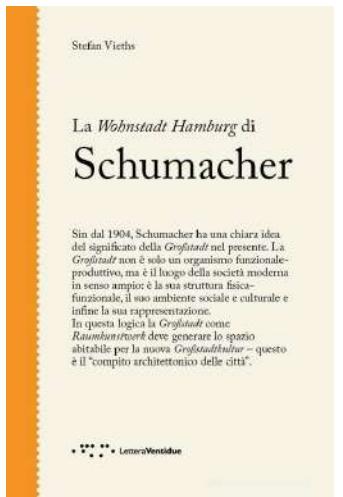
Federico Gracola



Katia Malatesta, Marlene Huber (a cura di)
Flavio Faganello. Fotografie in cammino | Fotografien, die bewegen
 Antiga edizioni, Treviso 2025
 ISBN 978884355232

Il volume è il catalogo della mostra che si svolge in contemporanea a Bolzano e a Trento nell'autunno del 2025. Diversi saggi introducono le immagini, stampate in bianco e nero con antico effetto. Non potendoli citare tutti, ricordiamo, tra gli altri l'eredità perduta di Michele Smargiassi e i tempi del sacro e la religione vissuta, di G. Rech, oltre ai contributi delle due curatrici della mostra e del catalogo Katia Malatesta e Marlene Huber. Le forme del paesaggio e la vita quotidiana ripetuta delle genti di montagna. Il loro silenzio. Quasi tutti in bianco e nero gli scatti di Flavio Faganello, tranne alcune grosse stampe a colori che contrasseggiano i passaggi chiave dell'allestimento. Alcuni lo hanno definito fotografo delle solitudini, della gente taciturna e lontana, dei poli d'altura, dei tempi del sacro e di una religione profondamente vissuta. Gli scatti prendono corpo in foto-inchieste che si accompagnano agli scritti di Aldo Gorfer. È uno sguardo attento alle persone, ai loro volti scavati, al dolore e al rito che cerca sempre però i paesaggi, i masi, i muri in pietra, le finestre della case, indagando un particolarissimo rapporto tra persone e spazi, e spazi sacri in particolare. Sin dagli anni cinquanta Faganello sembra inseguire una sorta di idea di autenticità capace di contribuire alla memoria collettiva delle genti di montagna e di valle, genti separate, resistenti, distanti. Al centro sono comunità marginali e marginalizzate, luoghi e paesaggi in via di scomparire. Ma la fotografia non ritrae coralità, bensì individui singoli, che si avviano, in cammino, che arrivano, che salgono scale, che superano distanze traguardate e misurate nel fotogramma. Raremente vanno 'solo per andare', portano qualcosa, trasportano bisacce o gerle, concorrono a portare croci. Guardarli e rappresentarli nell'obiettivo è un atto di tutela: si bada il paesaggio, si badano le comunità, si badano i riti, si badano i luoghi un attimo prima che vengano trasformati. A suo modo un desiderio di tutela. Faganello riesce a farlo trasformando la pura testimonianza in racconto capace di suscitare emozione, dunque non semplice rilievo dello stato dei luoghi, ma restituzione mirata a suscitare pensieri nell'osservatore. E in alcune sequenze, Faganello ritorna sui luoghi a distanza di tempo, a misurarne le trasformazioni, ma anche le fissità, quasi a farci indagare – scatto per scatto – ciò che è rimasto, ciò che si è mutato, ciò che silenziosamente ci ha lasciato. Dunque ancora una volta paesaggi di pietra e legno, paesaggi di masi, terre alte terrazzate e segnate da muri che addomesticano il pendio o segnano la via, paesaggi tra tradizione e innovazione messi in opera persino con l'ironia che le contraddizioni tra vecchio e nuovo sanno suscitare.

Francesco Collotti



Stefan Vieths
La Wohnstadt Hamburg di Schumacher
LetteraVentidue, Siracusa 2023
ISBN 9788862429193

Due ampi stralci tratti dal *Die Großstädte und das Geistesleben* di Georg Simmel e dal *Das Werden einer Wohnstadt* di Friedrich Wilhelm Schumacher determinano, in apertura del saggio, i due perni attorno ai quali ruota lo studio di Vieths. Per un verso una riflessione che – al pari di quelle di Endell, Sombart, Benjamin – riconosce nella Metropoli lo spazio del superamento indefinito, della produzione incessante, della circolazione priva di ostacoli della merce – la consumazione definitiva di qualsivoglia *Kultur*, di qualsivoglia cerchio comunitario: estrema *Vergeistigung*; dall'altro, la città come costruzione fisica, articolazione razionale di spazialità oltre ogni vincolo tecnico e funzionale. In cinque tappe, Vieths ripercorre l'opera di Schumacher ad Amburgo, dal progetto per lo *Stadtpark* ai quartieri operai *Veddel e Jarresstadt*, compiute ed esemplari *Kleinwohnungstädt*, in un procedere capace di serrare virtuosamente assieme pensiero teorico e prassi. L'analisi evidenzia come, nel primo Novecento, si delinei un'alternativa ai pervasivi processi di *Reduktion*: una via alternativa sia ai nostalgici ritorni alle sintesi organiciste, sia ai siderali furori Avant-garde. Alla città generica, astratta, di molta avanguardia la *Stadtgestalt* schumacheriana è l'esito di un «progetto con un ordine complesso», fondato sulle contingenze storiche e topologiche. Le sue *Bau-Inseln* sono episodi autonomi che fissano «uno spazio figurato in un modo determinato» (*Ein Volkspark-Dargestellt am Hamburger Stadtpark*, 1928) e resistono all'isotopia metropolitana, dove «nessun oggetto merita di essere preferito ad un altro» (Simmel, 1903). Ne emerge una città «differenziata ma coerente», «flessibile e rigorosa», il cui lessico origina dalla tradizione europea: strada, ponte, corte, parco, monumento, edificio collettivo, tessuto residenziale: un numero circoscritto di elementi ma capaci di infinite modulazioni sintattico-morfologiche. Nel capitolo di chiusura Vieths evidenzia come molti degli assunti che separano la visione di Schumacher da quelle che saranno espresse nella Carta di Atene anticipino posizioni critiche maturate assai più tardi. Tra essi l'autore estrapola due questioni indicate come di precipuo interesse per il nostro presente: la rinuncia schumacheriana a un'idea della città come fenomeno omogeneo e unitario – a cui si sostituisce un'idea di aggregazione di parti chiaramente organizzate in accordo a irriducibili specificità (*Eigenart*) – e, in parallelo, una considerazione dello strumento progettuale come affinamento costitutivamente *in fieri*, processuale, in grado di confrontarsi, secondo ragione e misura, con le molteplici e mobili epifanie del reale.

Fabrizio Arrigoni



Franco Stella
Berliner Schloss – Humboldt Forum
Konstruktion und Rekonstruktion der Architektur / Costruzione e ricostruzione dell'architettura / Construction et Reconstruction de l'architecture

ISBN 9783803023834

A poco più di due anni dall'apertura del Castello di Berlino (*Berliner Schloss*) ricostruito come Humboldt Forum, esce la monografia sul tema curata dal suo architetto Franco Stella. Danneggiato dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale e poi raso al suolo dal governo della RDT per motivi ideologici, il Castello torna a dominare il centro di Berlino a settant'anni dalla sua scomparsa nelle forme previste dal concorso vinto da Stella nel 2008. Per il suo significato storico, civile e urbano, il Castello di Berlino è indubbiamente l'esempio più rappresentativo di quel fenomeno che a seguito della riunificazione nazionale tedesca ha portato alla riedificazione di monumenti o settori urbani andati perduti in alcune importanti città come Dresda, Francoforte, Potsdam e appunto Berlino.

Il libro, accompagnato da una prefazione dello storico dell'arte tedesco Horst Bredekamp, è un compendio esaustivo sul progetto, con testi, dati tecnici e immagini a colori che illustrano l'opera realizzata e il suo processo costruttivo. Stella spiega i caratteri peculiari del Castello, come le facciate barocche, che fanno rivivere l'identità del centro monumentale di cui l'edificio «è stato regista», e la «singolare combinazione di "Antico ricostruito e moderno Nuovo"», che genera «luoghi architettonicamente compiuti». L'autore affronta la ricostruzione anche in termini generali, focalizzando l'attenzione su alcuni aspetti, come l'identità dei luoghi, *conditio sine qua non* della ricostruzione, e la facciata pensata alla luce del suo tradizionale ruolo pubblico e urbano. A partire dal «fatto che gli autori e i tempi del progetto e quelli della costruzione non sono mai gli stessi», Stella riflette sul tema dell'autenticità in chiave rinnovata, anteponendo al valore della materia dei monumenti quello della memoria collettiva. Mettendo in discussione il pensiero di teorici come John Ruskin, Alois Riegel e Georg Dehio e confutando l'ipotesi di Thomas Hobbes in merito alla leggendaria nave di Teseo raccontata da Plutarco, l'autore considera la ricostruzione come «una sorta di *ultima ratio* della Conservazione dell'Antico».

Con questo libro Franco Stella offre quindi al lettore un punto di vista fuori dal coro che, scontrandosi con dogmi e luoghi comuni, condizionati come lui scrive da «un'idea fondamentalistica del Nuovo», appare proprio come il *Berliner Schloss*, «destinato a configgersi con alcuni radicati fondamenti ideologici della moderna/contemporanea cultura architettonica».

Ivan Brambilla



Renato Capozzi, Enrico Formato, Giovanni Menna, Andrea Pane (a cura di)
La Scuola di Architettura a Napoli. I maestri e le opere. Dalla fondazione al dopoguerra (1927-1945)
CLEAN, Napoli 2022
ISBN 9788884978462

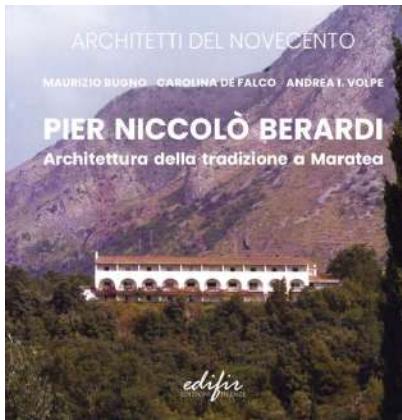
A un secolo dalla fondazione della Regia Scuola Superiore di Architettura di Napoli (1927), il volume curato da Renato Capozzi, Enrico Formato, Giovanni Menna e Andrea Pane torna a interrogare i momenti originari di una tradizione che ha segnato in profondità la cultura architettonica italiana. Il libro accompagna e prolunga la mostra ospitata a Palazzo Gravina nel 2022, nel tentativo di restituire la genesi di una scuola capace di confrontarsi con il proprio tempo, tra spinte moderniste e resistenze accademiche, tra il peso del regime e l'urgenza di emancipazione.

Il racconto prende avvio dagli anni di Alberto Calza Bini e si dipana attraverso figure come Marcello Canino, Roberto Pane, Ferdinando Chiaramonte, Giulio De Luca e Carlo Cocchia, fino a riconoscere nell'opera di Luigi Cosenza – pur estranea alla docenza formale – la più lucida «coscienza critica» di quella stagione. Non si tratta di una semplice galleria di ritratti: le biografie si intrecciano alle opere, ai piani urbanistici e alle vicende di una città che negli stessi anni vede mutare il proprio destino.

Le schede dedicate a casi emblematici, *exempla* – dal Piano Regolatore di Picciotto al restauro di Donnaregina di Gino Chierici, dal Caffè panoramico di Roberto Pane al Mercato Ittico di Cosenza – assumono il valore di strumenti critici: non solo documenti di un'epoca, ma paradigmi di un dibattito internazionale che, tra il Ventennio e la ricostruzione, rideisegnava i confini della modernità. Il volume restituisce la densità di un paesaggio culturale in cui il progetto e la storia non cessano di contaminarsi. Non si tratta di radici da custodire in forma di reliquie, ma di tracce ancora capaci di interrogare il presente. La Scuola napoletana emerge così come un terreno fertile di contraddizioni: tra l'autorità accademica di Calza Bini e i tentativi di emancipazione dai modelli imposti, tra il restauro come pratica di conservazione e l'apertura a nuove forme del progetto. È in questa tensione che prende forma una genealogia viva capace di trasformarsi in «profondità critica di uno sguardo retrospettivo», da cui trarre strumenti per nuove prospettive di ricerca e progetto, riconoscendo l'influenza che la Scuola napoletana ebbe sul dibattito nazionale, sulla società e sulla città.

Il volume si offre così come un vero custode di memoria: non per fissare un'immagine immobile del passato, ma per riconoscere nelle radici di quella esperienza le tracce ancora vive capaci di orientare lo sguardo progettuale, tra storia, città e futuro.

Chiara Simoncini



Maurizio Bugno, Carolina De Falco, Andrea Innocenzo Volpe
Pier Niccolò Berardi. Architettura della tradizione a Maratea
Edifir, Firenze 2024
ISBN 9788892801882

«Cocca, la casa per funzionare deve essere invisibile, se si vede non funziona». Con queste parole Pier Niccolò Berardi spiega il segreto del suo lavoro a sua figlia, forse durante una delle numerose avventure alla ricerca di rare, autentiche, architetture «spontanee» forse durante una visita a uno dei suoi cantieri, dove Antonella lo ricorda spesso toccare, con le mani, la terra.

Incerto ma attribuito ad Albert Einstein, è il detto «se non sai spiegarlo a un bambino di sei anni, non lo hai capito davvero»; nelle poche parole di Berardi alla figlia Antonella è possibile ritrovare la saggezza di un architetto che ha capito bene quello che vuole fare e perché. Torna in mente anche un'altra frase, stavolta documentata, riportata dal grande fisico tedesco: «ogni cosa dovrebbe essere fatta semplicemente quanto possibile». Con questo suggerimento in mente sembra infatti che l'opera di Pier Niccolò Berardi sia costantemente impegnata a legarsi «invisibilmente» ai luoghi e delle loro stratificazioni, animato da una sensibilità progettuale che non impone forme, ma le elabora come interpretazione consapevole della storia dell'architettura e della città. Dalle icone del design italiano del XX secolo, nate in collaborazione con le manifatture toscane – la Pipistrello, la Sgarsul, la Stringa – agli interventi architettonici come, ad esempio, il nuovo ingresso alla stazione ferroviaria di Santa Maria Novella, Auletì mostra di saper dialogare con la storia senza soggezione, traendo dall'eredità del passato la materia per una costante ricerca progettuale.

Nella mostra e nel catalogo (curato da Emanuela Ferretti e Francesca Mugnai, con inediti saggi critici e schede analitiche degli elaborati in mostra), la Toscana emerge come il luogo in cui il progetto di Auletì si traduce in un continuo dialogo e interpretazione della storia. Ne è testimonianza, tra le tante, l'esperienza del Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato, dove, accanto a Luca Ronconi, l'architetto esplora il rapporto tra teatro e territorio. Come in un romanzo di Paolo Volponi, gli spazi industriali mutano in luoghi di scena dove realtà e finzione si incontrano. In queste esperienze colpisce indubbiamente la misura in cui l'immaginazione poetica trovi nell'architettura il proprio spazio d'espressione. L'allestimento e il catalogo, frutto di una collaborazione tra il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, il Master Musei Italia diretto da Paolo Zermani, l'Archivio Gae Auletì di Milano, la Fondazione Architetti Firenze, MUS.E e CAMBIO, mettono in evidenza non solo il valore scientifico dell'iniziativa, ma anche la sua dimensione didattica: un esempio di buona pratica accademica, capace di coinvolgere studenti e comunità in un processo culturale condiviso.

Il *mondo non merita la fine del mondo* è un libro suggestivo: con voce limpida e partecipe, Baravelli mostra come l'arte sappia ancora custodire un'energia silenziosa, capace di orientare il nostro presente. In un tempo dominato dal frastuono delle catastrofi annunciate, l'autrice invita a fermarsi, a contemplare. È nel silenzio che l'arte continua a dire l'essenziale, ed è da quel silenzio che può nascrere la speranza che il mondo, nonostante tutto, non meriti ancora la propria fine.



Emanuela Ferretti, Francesca Mugnai (a cura di)
La modernità può costruire altrimenti. Gae Auletì e la Toscana
Edizioni OpereOmnia, Firenze 2025
ISBN 9788894718966

La mostra *La modernità può costruire altrimenti. Gae Auletì e la Toscana* restituisce con rigore scientifico un capitolo poco indagato dell'opera di una protagonista dell'architettura italiana della seconda metà del Novecento. Curata da Emanuela Ferretti e Silvia Moretti, l'esposizione intreccia ricerca storica e analisi compositiva, costruendo un ritratto sfaccettato di Auletì attraverso otto nuclei tematici, costituiti da materiali d'archivio, modelli e narrazioni digitali. Il percorso espositivo rivela all'osservatore un metodo progettuale fondato sull'«ascolto» dei luoghi e delle loro stratificazioni, animato da una sensibilità progettuale che non impone forme, ma le elabora come interpretazione consapevole della storia dell'architettura e della città. Dalle icone del design italiano del XX secolo, nate in collaborazione con le manifatture toscane – la Pipistrello, la Sgarsul, la Stringa – agli interventi architettonici come, ad esempio, il nuovo ingresso alla stazione ferroviaria di Santa Maria Novella, Auletì mostra di saper dialogare con la storia senza soggezione, traendo dall'eredità del passato la materia per una costante ricerca progettuale.

Tra le immagini convocate affiora anche Füssli, con *La disperazione dell'artista davanti alla grandezza delle rovine antiche*: figura smarrita che si confronta in silenzio con l'immensità del passato. È il paradigma del rapporto tra arte e architettura che Baravelli esplora: la vertigine che nasce quando lo sguardo si misura con spazi e opere che ci oltrepassano, e che proprio nel silenzio trovano la loro forza.

Così per Baravelli l'arte diventa una forma di «immortalità all'indietro»: non un rifugio nostalgico, ma un varco che consente di guardare il passato negli occhi e sentirlo vivo, di scorgere nei suoi dettagli segreti inattesi. È un'esperienza che non consola ma amplia l'orizzonte, restituendo al presente il respiro lungo della storia.

La scrittura procede per giustapposizioni, senza ordine cronologico: la Venere di Milo dialoga con il cinema di Bertolucci, le lacrime di Proserpina di Bernini con quelle di vetro di Man Ray. Ogni accostamento apre un varco, lascia intravedere la possibilità di un incontro tra epoche e linguaggi, senza clamore, quasi in sordina.

Il mondo non merita la fine del mondo è un libro suggerito: con voce limpida e partecipe, Baravelli mostra come l'arte sappia ancora custodire un'energia silenziosa, capace di orientare il nostro presente. In un tempo dominato dal frastuono delle catastrofi annunciate, l'autrice invita a fermarsi, a contemplare. È nel silenzio che l'arte continua a dire l'essenziale, ed è da quel silenzio che può nascrere la speranza che il mondo, nonostante tutto, non meriti ancora la propria fine.



Maria Vittoria Baravelli
Il mondo non merita la fine del mondo. Storie, arte e altri incanti
Rizzoli, Milano 2024
ISBN 9788891843784

Il titolo, tratto da un verso di Wisława Szymborska su Vermeer, contiene già la promessa: finché nel silenzio dipinto una donna versa il latte da una brocca, il mondo avrà ancora ragione di esistere. Da qui prende avvio il libro di Baravelli. Non un saggio di storia dell'arte, ma un atlante personale che raccolge immagini, memorie e analogie inattese. Il filo conduttore è il silenzio. Silenzio delle sale museali, che accolgono e proteggono; silenzio delle opere, che parlano senza voce; silenzio dei gesti minimi – cucire, versare, attendere – che l'arte eleva a epifania. Nei fili sospesi di Chiharu Shiota, nella lattaiata assorta di Vermeer o nella cucitrice davanti allo specchio di Pistoletto, l'autrice riconosce la fragilità che salva, l'incanto che resiste. Tra le immagini convocate affiora anche Füssli, con *La disperazione dell'artista davanti alla grandezza delle rovine antiche*: figura smarrita che si confronta in silenzio con l'immensità del passato. È il paradigma del rapporto tra arte e architettura che Baravelli esplora: la vertigine che nasce quando lo sguardo si misura con spazi e opere che ci oltrepassano, e che proprio nel silenzio trovano la loro forza. Tra le immagini convocate affiora anche Füssli, con *La disperazione dell'artista davanti alla grandezza delle rovine antiche*: figura smarrita che si confronta in silenzio con l'immensità del passato. È il paradigma del rapporto tra arte e architettura che Baravelli esplora: la vertigine che nasce quando lo sguardo si misura con spazi e opere che ci oltrepassano, e che proprio nel silenzio trovano la loro forza. Così per Baravelli l'arte diventa una forma di «immortalità all'indietro»: non un rifugio nostalgico, ma un varco che consente di guardare il passato negli occhi e sentirlo vivo, di scorgere nei suoi dettagli segreti inattesi. È un'esperienza che non consola ma amplia l'orizzonte, restituendo al presente il respiro lungo della storia. La scrittura procede per giustapposizioni, senza ordine cronologico: la Venere di Milo dialoga con il cinema di Bertolucci, le lacrime di Proserpina di Bernini con quelle di vetro di Man Ray. Ogni accostamento apre un varco, lascia intravedere la possibilità di un incontro tra epoche e linguaggi, senza clamore, quasi in sordina. Il *mondo non merita la fine del mondo* è un libro suggerito: con voce limpida e partecipe, Baravelli mostra come l'arte sappia ancora custodire un'energia silenziosa, capace di orientare il nostro presente. In un tempo dominato dal frastuono delle catastrofi annunciate, l'autrice invita a fermarsi, a contemplare. È nel silenzio che l'arte continua a dire l'essenziale, ed è da quel silenzio che può nascrere la speranza che il mondo, nonostante tutto, non meriti ancora la propria fine.

Brunella Guerra