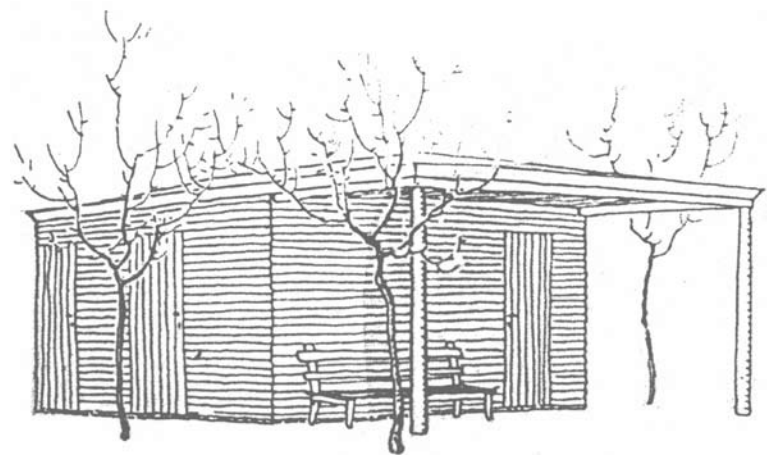


FIRENZE architettura

2.2016



più con meno



FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

Periodico semestrale

Anno XX n.2

€ 14,00

Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:
Heinrich Tessenow
Capanna abitabile presso la Kriegersiedlung Rähnitz/Dresden, 1912
Veduta prospettica
© Faßhauer-Archiv a Dresden/Hellerau



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

FIRENZE architettura

via della Mattonaia, 14 - 50121 Firenze - tel. 055/2755433 fax 055/2755355

Periodico semestrale*

Anno XX n. 2 - 2016

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

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997

Direttore responsabile - Saverio Mecca

Direttore - Maria Grazia Eccheli

Comitato scientifico - Alberto Campo Baeza, Maria Teresa Bartoli, Fabio Capanni, João Luís Carrilho da Graça, Francesco Cellini, Maria Grazia Eccheli, Adolfo Natalini, Ulisse Tramonti, Chris Younes, Paolo Zermani

Redazione - Fabrizio Arrigoni, Valerio Barberis, Riccardo Butini, Francesco Collotti, Fabio Fabbrizzi, Francesca Mugnai, Alberto Pireddu, Michelangelo Pivetta, Andrea Volpe, Claudio Zanirato

Collaboratori - Simone Barbi, Gabriele Bartocci, Caterina Lisini, Francesca Privitera

Collaboratori esterni - Gundula Rakowitz, Adelina Picone

Info-Grafica e Dtp - Massimo Battista - Laboratorio Comunicazione e Immagine

Segretaria di redazione e amministrazione - Donatella Cingottini e-mail: firenzearchitettura@gmail.com

Copyright: © The Author(s) 2016

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

published by

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

via Cittadella, 7, 50144 Firenze Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

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

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

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

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

chiuso in redazione dicembre 2016 - stampa Bandecchi & Vivaldi s.r.l., Pontedera (PI)

*consultabile su Internet <http://www.dida.unifi.it/vp-308-firenze-architettura.html>

FIRENZE architettura

2.2016

	SISIFO <i>Alberto Campo Baeza</i>	4
lo spazio dello spirito	Lo spazio della cerimonia del tè <i>Francesco Montagnana</i>	10
	Renzo Piano_Alessandro Traldi - Un proscenio per l'universo di Emilio Vedova <i>Maria Grazia Eccheli</i>	22
microcosmi	Francesco Venezia - Un fuoco alchemico su uno sfondo cosmico <i>Alberto Pireddu</i>	32
	Renato Rizzi - Il cosmo della Bildung <i>Renato Rizzi</i>	42
	Il Classico in una stanza. Il Salone della Vittoria alla VI Triennale di Milano <i>Francesca Mugnai</i>	50
il piccolo e l'immenso	Werner Tscholl - Architetture topografiche <i>Marco Mulazzani</i>	58
	Stefano Torrione - Bianche topografie <i>Michelangelo Pivetta</i>	70
petites maison	Zao/standardarchitecture - Pensare i fondamenti <i>Fabrizio Arrigoni</i>	80
	Yoshifumi Nakamura - Di case, cabanes ed eremi <i>Andrea Volpe</i>	90
	Casa per artista e capanno per reduci <i>Francesco Collotti</i>	98
ricerche	La casa come microcosmo. <i>La maison ou le monde renversé</i> e lo spazio domestico arabo-musulmano nell'interpretazione di Roberto Berardi <i>Francesca Privitera</i>	104
	Matrice sacra dell'eremo tra interiore e infinito <i>Sandro Parrinello</i>	110
	Antonio da Sangallo il Giovane e la cappella Serra a San Giacomo degli Spagnoli a Roma <i>Maria Beltramini</i>	118
	Dall'abito all'abitato. La definizione dello spazio dell'abitare <i>Stefano Follesa</i>	126
	Le città di ceramica di Ettore Sottsass <i>Debora Giorgi</i>	134
percorsi	Nel luogo del sogno. Progetto per l'apparato scenografico dell' <i>Amoroso e guerriero</i> di Claudio Monteverdi a Siena, 1987 <i>Riccardo Butini</i>	140
	<i>Divanhane</i> , la stanza dell'accoglienza <i>Serena Acciai</i>	146
eventi	Roma, MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, 21 aprile - 4 settembre 2016 Superstudio 50 <i>Fabrizio Arrigoni</i>	152
	Venezia, 28 maggio - 27 novembre 2016 Biennale Architettura <i>Michelangelo Pivetta</i>	156
	Lago D'iseo 18 giugno - 3 luglio 2016 Christo e Jeanne Claude - The Floating Piers <i>Stefano Buonavoglia</i>	160
letture a cura di:	<i>Fabrizio Arrigoni, Alberto Pireddu, Francesco Collotti, Serena Acciai, Carlo Gandolfi, Lorenza Gasparella, Armando Dal Fabbro, Marco Falsetti</i>	164

più con meno *more with less*

Basta una pietra a definire uno spazio: una pietra che, nel caso di Sisifo, è ormai tutt'uno col corpo, come sottende il progetto di Campo Baeza in apertura del numero.

Con il tema "più con meno", dedicato agli spazi di piccole dimensioni ma di grande intensità, la rivista declina quel "costruire con poco" già affrontato in precedenza, volendo additare quell'aspetto trascendentale del tema nel quale il meramente dimensionale s'avvia all'intrinseco valore poetico della misura.

La stanza giapponese del tè e/o l'intero universo artistico di Vedova – nella sua messa in scena nell'opera di Renzo Piano ai Magazzini del Sale – sono entrambi assunti a paradigmi laici di quello che può essere considerato lo spazio per antonomasia: quello "spazio dello spirito" in cui il significato si condensa.

Ma anche le architetture/microcosmo – rappresentate sia dall'allestimento pompeiano di Francesco Venezia, sia dall'aula ideale di Renato Rizzi, arrampicata sulla Cupola del Brunelleschi, e dalla stanza "classica" di Persico alla Triennale del '36 – sono qui presentate per la loro forza evocativa.

Quando poi gli opposti si incontrano il risultato è perturbante: le vette alpine sono sfondo sublime al *museo diffuso* di Tscholl come ai *lacerti bellici* fotografati da Torrione.

Abitazioni minime sono quelle di Zao, Nakamura e Tessenow seppur distanti tra loro per concezione e geografia.

Tra le ricerche: la casa islamica nella lettura fatta da Roberto Berardi, le celle degli eremi come soglia verso l'infinito, la relazione stretta tra abitazione e abito, le città di ceramica disegnate da Sottsass.

Chiudono il numero alcuni studi di architetture e progetti meno conosciuti: la romana Cappella Serra di Antonio da Sangallo il Giovane; una scenografia in forma di albero ideata da Michelucci per la piazza del Duomo di Siena; la reinterpretazione del *Divanhane* ad opera di Eldem. (ndt)

A stone is enough to define a space: a stone which, as in the case of Sisyphus, has become one with the body, as the Campo Baeza project which opens the number subtends.

With the theme of "more with less", devoted to small spaces of great intensity, the journal returns to that "building with little" it had previously addressed, attempting to point to the transcendental aspect of the theme, in which the merely dimensional is directed toward the intrinsically poetic value of measure.

The Japanese tea-room and/or the entire artistic universe of Vedova – in its *mise-en-scène* by Renzo Piano at the Magazzini del Sale – are both secular paradigms of what could be considered the quintessential space: that "space of the spirit" in which meaning is condensed.

But also the architectures/microcosms – represented by Francesco Venezia's Pompeii exhibition, and Renato Rizzi's ideal classroom, high up in Brunelleschi's Cupola, as well as by Persico's "classical" room in the 1936 Triennale – are included here due to their evocative force.

When opposites meet the result is disquieting: Alpine peaks are the sublime backdrop to Tscholl's *diffused museum* and to the *lacerti bellici* photographed by Torrione.

Those by Zao, Nakamura and Tessenow, instead, are minimal dwellings, however distant in concept and geography.

Among the research projects: the Islamic house in the interpretation by Roberto Berardi, the cells of the hermits as threshold of infinity, the close relationship between dwelling and dress, and the ceramic cities designed by Sottsass.

Some studies of lesser-known architectures and projects complete the number: the Cappella Serra in Rome, by Antonio da Sangallo the Younger; a stage set in the shape of a tree designed by Michelucci for the piazza del Duomo in Siena; and Eldem's re-interpretation of the *Divanhane*. (Translation by Luis Gatt)

During his long life and career, Sottsass was fascinated by ceramics, which often became a narrative tool in his poetics, the privileged vehicle of those emotions that were ever present in his work. In *Antiche Ceramiche*, a collection designed by the master in 1989 for Alessio Sarri Ceramiche, these archetypal objects seem to refer to the imaginary cities and much of Sottsass' architectures, metaphors, as he affirmed, of a state, which we can call political - not understood as political profession - but as an anthropological state, the state of culture in general.

Le città di ceramica di Ettore Sottsass *The ceramic cities of Ettore Sottsass*

Debora Giorgi

“... potremmo dire che un vaso è ben altro che un vaso! esso è un punto in cui l'arte riprende contatto con il mondo degli umani, con i destini della quotidianità e con gli orizzonti della mediocrità, piegando le grandi strutture della storia sulle forme panciute di quei contenitori, destinati a sostenere i fiori nelle nostre case. ... è intorno a un vaso che si costruisce la nuova casa e la nuova architettura. chi disegna vasi, fonda un pensiero che entra in casa”

Andrea Branzi

La fascinazione di Sottsass per la ceramica ha inizio intorno al 1956 quando disegna una collezione di vasi per l'americano Irving Richards realizzati dalla manifattura di ceramica Bitossi di Montelupo. La ceramica, che nasce come materia povera e popolare soprattutto nel Mediterraneo (ben diversa è la ceramica e la porcellana cinese o giapponese), attraverso un vero e proprio processo alchemico che passa dalla terra all'acqua, all'aria al fuoco, si carica di significati e di sacralità. Forse anche per questo diventa uno dei materiali preferiti da Sottsass. Nel 1963, reduce da una gravissima malattia che lo ha condotto quasi alla morte, disegna le *ceramiche delle Tenebre*, e a loro consegna i propri personali sentimenti, le angosce e il buio vissuti nei lunghi mesi di ospedale quasi che, con la loro lunga storia, le ceramiche potessero divenire il catalizzatore delle tenebre del mondo, perché “le ceramiche sopportano tutto. La vecchia, asciutta, dolce terracotta sopporta ogni cosa, sopporta le culture, (...) le società, la gente, i popoli...”¹.

La relazione creativa tra ceramica e architettura ha visto, in anni recenti, importanti eventi, si pensi alle due importanti mostre di Roma nel 2014, la prima dedicata a Nino Caruso: *Ceramica, architettura e spazio urbano* e la seconda allo studio di architettura

“... we could say that a vase is anything but a vase! It is a point where art makes contact again with the world of humans, with everyday destinies and with the horizon of mediocrity, folding the great structures of history on the fat shapes of those containers, destined to hold flowers in our homes... it is around a vase that the new house and the new architecture are built. Who designs vases, sets the foundation for a thought which enters our homes.”

Andrea Branzi

Sottsass' fascination with ceramics began around 1956, when he designed a collection of vases for the American Irving Richards which were made at the Bitossi ceramics factory in Montelupo. Ceramics, which originated as a poor material for the common man, especially in the Mediterranean (very different from the Chinese and Japanese ceramics and porcelain), through a truly alchemical process which involves earth and water, air and fire, acquires meaning and even sacredness. Maybe this is the reason why it became one of Sottsass' favourite materials. In 1963, while recovering from a very serious illness that almost cost him his life, he designed the *Ceramics of Darkness (ceramiche delle Tenebre)*, and transferred to them his personal feelings, his anguish and the darkness in which he lived during the long months at the hospital, almost as though, through their long history, ceramics could become the catalyst of the darkness of the world, since “ceramics can take everything. The old, dry, sweet *terracotta* can take it all, cultures, (...) societies, people, nations...”¹.

The creative relationship between ceramics and architecture has witnessed, in recent years, important events, for example the two important exhibitions in Rome in 2014, the first devoted to Nino Caruso: *Ceramica, architettura e spazio urbano* and the second to the



5+1AA e Danilo Trog: *“La materia dei sogni”*². Entrambe le mostre mettevano in evidenza la capacità comunicativa del materiale ceramico, come strumento di narrazione poetica e di evocazione emotiva: espressione del profondo legame fra arte, creazione artigianale, design ed architettura. La plasticità di una materia, arcaica e duttile, che si presta ad esprimere la componente onirica propria dell’architettura, *“l’emozione prima della funzione”*, ma anche e soprattutto la parte più umana: *“Il pensare per forme di Sottsass non segue leggi assolute ma processi emotivi e cognitivi aleatori, profondamente umani. Il suo essere designer è un destino”*³.

Così, nel corso degli anni, è proprio alla ceramica che Sottsass affida molto della sua poetica, dei suoi desideri, dei suoi pensieri, disegnando oggetti sempre più svuotati di qualsiasi funzione ma che, evocando archetipi arcaici o immaginari, si caricano di senso e di significati che vanno oltre il tempo in un continuo dialogare tra passato e presente, sintetizzando le contraddizioni della modernità nella sua sottile e straordinaria ironia. Sottsass cominciò a lavorare alla serie delle *“Antiche Ceramiche”* nel 1989, con Alessio Sarri, amico e maestro ceramista con cui collaborava già da tempo. Sono tredici ceramiche che evocano architetture misteriose, forme archetipe, non essenziali come specifica Sottsass stesso, *“perché l’essenziale presume uno stato ideale o un assoluto metafisico”* ma *“forme trovate dagli uomini molto tempo fa e che appartengono profondamente alla loro storia, al punto che gli uomini non ne possono più fare a meno”*⁴. Forme archetipe evocano città o spazi quasi post-industriali che vagamente sembrano citare le città visionarie di Sant’Elia, ma portano i nomi di grandi imperi o di antichissime città scomparse: Ur, Ninive, Babilonia, Yazd, Gerico, Susa, ...

architecture studio 5+1AA and Danilo Trog: *“La materia dei sogni”*². Both exhibitions put in evidence the communicative capacity of ceramic materials as a tool for poetic narrative and emotional evocation: expression of the deep connection between art, artisanal creativity, design and architecture. The plasticity of a material, archaic and malleable, which permits expressing the oniric side of architecture, *“the emotion before the function”*, but also and especially the most human part of it: *“Sottsass’ thinking in forms does not follow absolute laws, but rather emotional and cognitive processes which are guided by chance and are deeply human. Being a designer is his destiny”*³.

Thus throughout the years it is precisely to ceramics that Sottsass entrusts much of his poetics, his desires, his thoughts, designing each object ever more empty of function, yet evoking archaic or imaginary archetypes charged with sense and meanings that extend beyond time in a continuous dialogue between past and present, synthesising the contradictions of modernity through their subtle and extraordinary irony. Sottsass began to work on the series *“Antiche Ceramiche”* in 1989, with Alessio Sarri, a friend and fellow master potter with whom he collaborated. The series consist of thirteen pieces that evoke mysterious architectures, archetypal forms, non-essential, as Sottsass himself specifies, *“because essentiality implies an ideal state or a metaphysical absolute”*, but rather *“forms found by men a long time ago and which belong deeply to their story, to the point that they can no longer do without them”*⁴. Archetypal forms evoke cities or almost post-industrial spaces that vaguely resemble Sant’Elia’s visionary cities, which however, have the names of great empires or ancient cities that have disappeared: Ur, Nineveh, Babylon, Yazd, Jericho, Susa... Alessio Sarri asked Sottsass whether the pieces in some way

p. 135

Ettore Sottsass,
"Babilonia" 1989/2015, terracotta smaltata 60x29x29 cm

pp. 136-137

Ettore Sottsass,
Gerico 1989/2015, terracotta smaltata 48,5x29x29 cm

p. 138

Ettore Sottsass,
Mari, 1989/2015, terracotta smaltata 34x34x31,5 cm

p. 139

Ettore Sottsass,
Ur, 1989/2015, terracotta smaltata 31,5x31x31 cm

Le immagini, della collezione *Antiche Ceramiche* prodotte da Alessio Sarri Ceramiche, sono state gentilmente concesse da Alessio Sarri, foto © Giulio Boem



Racconta Alessio Sarri di aver chiesto a Sottsass, se le ceramiche rappresentassero in qualche modo le città di cui portano il nome, la risposta fu negativa, specificando che dal momento che era un architetto, era normale che nei suoi disegni ci fosse una forte componente architettonica. Ed in effetti in quelle ceramiche c'è molto di più, c'è molta della poetica di Sottsass.

Ci sono i muri che definiscono un dentro e un fuori, quei muri antichi che Sottsass immagina "come mezzo metaforico per proteggere solitudini infinite, attese insopportabili, nostalgie senza soluzione e per proteggere anche le protezioni, voglio dire per proteggere quella immensa quantità di invenzioni che normalmente si chiamano cultura e che una volta la gente chiamava anche civiltà"⁵.

C'è il dialogo continuo tra il passato e il presente, che si stempera con una ironia sottile, nei colori che non sono "staccati" o classificati, perché per Sottsass i colori scientifici non esistono⁶, ma che si "attaccano" anche alle invenzioni artificiali conferendogli un'aura più o meno magica. Perché il presente porta sempre con sé il passato. Nell'intensità dei verdi, che dal giada vanno all'oliva e all'acquamarina, nei grigi e azzurri, nei neri, nei colori delle terre, stesi in maniera perfetta, lucidi oppure opachi e quasi senza riflesso, i colori creano superfici giustapposte che, giocando con la luce, sembrano fondersi alle forme legandosi indissolubilmente ad esse, così che le strutture sembrano poter essere solo di quel colore, come se non potessero esistere distintamente.

represented the cities whose names they carried, but Sottsass responded in the negative, specifying that since he was an architect it was normal that in his designs there would be a strong architectural component. And in fact in those pieces there is much more, there is a lot of Sottsass's poetics.

There are walls that separate the inside from the outside, ancient walls that Sottsass imagines "as a metaphorical means for protecting infinite solitudes, unbearable waiting, nostalgias without solution and for protecting protections themselves, I mean for protecting that immense quantity of inventions that are usually called culture and which people once called civilisations"⁵.

There is a continuous dialogue between past and present, which fades with subtle irony in the colours that are not "separate" or classified, because for Sottsass scientific colours do not exist⁶, but become "attached" to artificial inventions, giving them a more or less magical aura. Because the present always carries the past within it. In the intensity of the greens, which from jade go to olive and aquamarine, in the greys and blues, the blacks, the colours of the earth, perfectly placed, shiny or opaque and almost without reflection, colours create juxtaposed surfaces which, playing with light, seem to fuse with forms, linking themselves indissolubly to them, to the point that the structures seem as though they could be only in that colour, as though they could not exist in any other way.

And then there are those names, so charged with mystery and



E poi ci sono quei nomi, così carichi di mistero e di significati, che diventano letterariamente parte degli oggetti, nel senso che gli oggetti in sé non hanno un riferimento a questa o quella città, piuttosto il nome sembra conferire magia all'oggetto stesso.

Nel pensiero antico, il nome è un attributo mistico e potente. Nella Genesi, nel racconto della creazione, Dio, una volta create tutte le cose, sottopone ad Adamo *"tutti gli animali dei campi e tutti gli uccelli del cielo"*, affinché egli dia loro un nome.

Dare un nome è importante nel processo di individuazione e di conoscenza. Dare un nome alle cose significa padroneggiare. Il nome definisce l'identità, ma dare un nome stabilisce anche un legame, una relazione con una cosa, con un animale, con un altro essere umano. E qui ritroviamo un altro degli elementi chiave della poetica di Sottsass, il superamento del funzionalismo e con esso dell'idea razionalista che semplifica e crea relazioni univoche e automatiche attribuendo valori d'uso agli oggetti.

Per Sottsass al contrario *"... al di là delle istruzioni per l'uso, gli strumenti e le cose sono, nella vita degli uomini, i mezzi con i quali essi compiono o cercano di compiere il rito della vita e se c'è una ragione per la quale esiste il design, la ragione - l'unica ragione possibile - è che il design riesca a restituire o a dare agli strumenti e alle cose quella carica di sacralità per la quale gli uomini possano uscire dall'automatismo mortale e rientrare nel rito"*⁷.

Perché gli oggetti acquistano valore non tanto per quello che

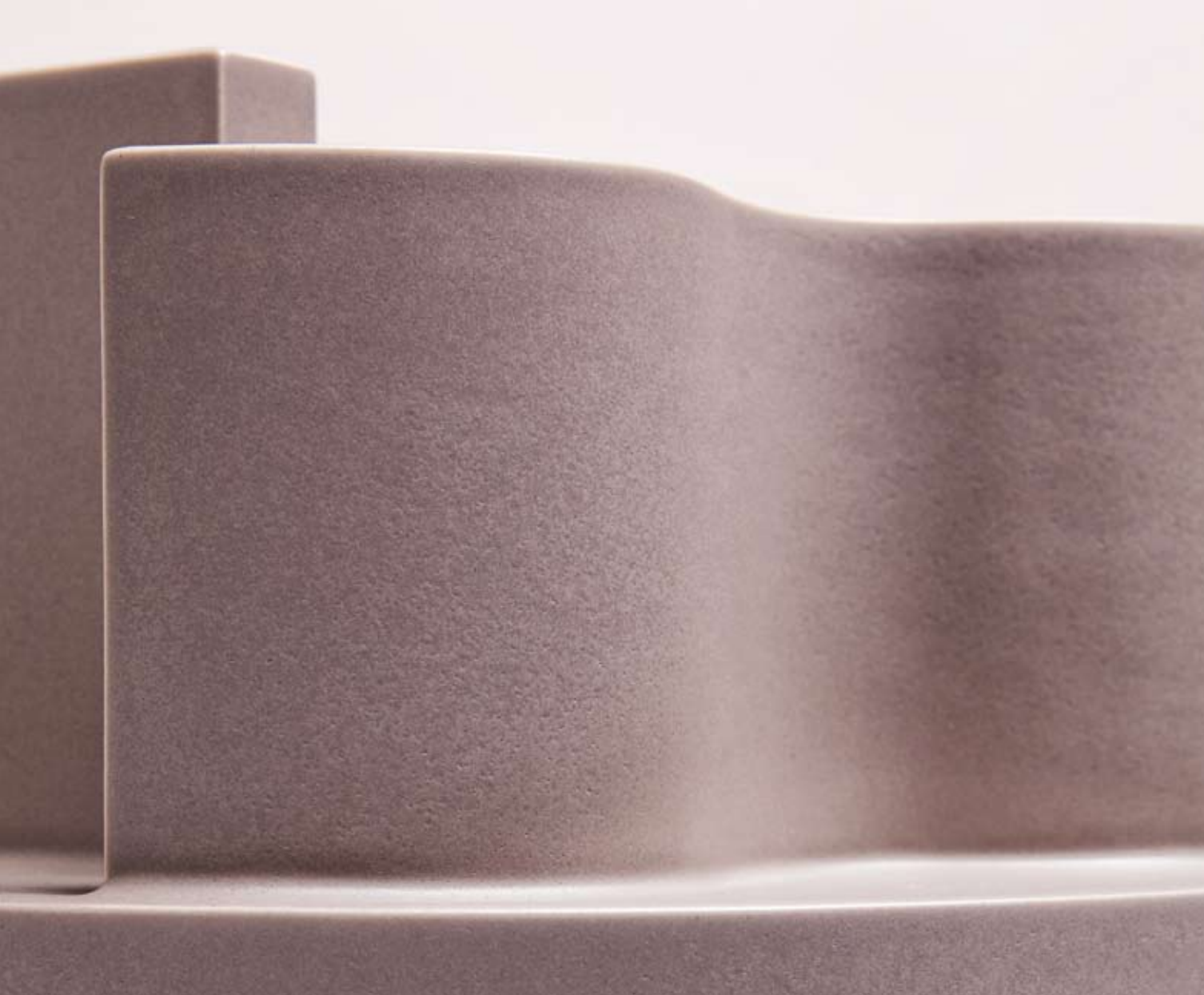
meanings, which become part of the objects in a literary way, in the sense that the objects themselves have no relation to this or that city, that it is the name which seems to bestow magic to the object.

In ancient thought, a name is a mystical and powerful attribute. In Genesis, in the story of creation, God, once he had created all things, placed before Adam "all the animals of the field and all the birds in heaven", so that he could name them.

To give a name is important for the process of identification and knowledge. To give a name to things means to master them. The name defines the identity, but giving a name also establishes a link, a relationship to a thing, an animal, another human being. And here we find another of the key elements in Sottsass' poetics, the overcoming of functionalism, and with it of the rationalist idea that simplifies and creates univocal and automatic relations by attributing value to objects in terms of their function.

For Sottsass, on the contrary *"... beyond the instructions for use, tools and things are, in the life of men, the means through which they fulfil, or attempt to fulfil the ritual of life, and if there is a reason for which design exists, the reason - the only possible reason - is that design gives back to tools and to things that charge of sacredness through which man can escape the deadly automatism and return to the ritual"*⁷.

Objects acquire value not so much because of how they can be used, the material with which they are made or the shape they have, but because of the meaning that is ascribed to them, a



fanno, per il materiale con cui sono prodotti o per la forma che hanno, ma per il significato che viene loro attribuito, simbolico, o affettivo e spesso legato a ricordi od esperienze personali. Baudrillard (1968)⁵ considera le categorie del valore d'uso e del valore di scambio come proprie di un marxismo ancora prigioniero della logica della produzione: andando oltre queste categorie del valore, egli perviene alla conclusione che i prodotti, oltre ad un valore simbolico che gli viene attribuito, agiscono come segni, comunicando messaggi indipendenti dal loro uso. Questo valore segnico esiste unicamente all'interno di un sistema di altri oggetti, ad esempio un diamante non ha alcuna funzione (o utilità) ma veicola un valore sociale, il gusto o la classe sociale di chi lo possiede⁶. Gli artefatti che superano la prova del tempo, acquisiscono valore dunque, perché si caricano di valori immateriali. Un progetto (di un oggetto o di un'architettura) consiste nell'attribuire senso e significato ossia nel dare forma ad una dimensione non materiale, a partire dal rendere gli oggetti comprensibili e desiderabili. Il progetto così diventa una sintesi di valori, semantici, culturali, simbolici, estetici, espressivi e la sua complessità sta proprio in questo processo trasformativo, che da una parte assume e riconosce tutte le sollecitazioni che arrivano dal contesto, dall'altra le connette, le integra e le sintetizza in qualcosa di altro. Tutto questo riporta ad una dimensione rituale e magica, potremmo dire alchemica del progetto: *"Esiste un rito magico con il quale*

meaning that is symbolic, affective and often connected to memories or personal experiences. Baudrillard (1968)⁵ considers the categories of value determined by usage or exchange as pertaining to a Marxism that is still a prisoner of the logic of production: going beyond these categories, he reaches the conclusion that products, in addition to the symbolic value that is attributed to them, act as signs, communicating messages that are independent from their usage. This semantic value exists exclusively within a system that includes other objects, for example a diamond has no function (or usefulness), yet it carries a social value, the taste or social class to which the person who wears it belongs⁶. Artifacts which pass the test of time, acquire value because they are charged with intangible values. A project (for an object or an architecture) consists in attributing sense and meaning, that is giving shape to an intangible dimension, by making objects understandable and desirable. The project thus becomes a synthesis of semantic, cultural, symbolic, aesthetic and expressive values, and its complexity lies precisely in this process of transformation which, on the one hand, assumes and recognises all the requirements derived from the context and, on the other connects them, integrates them and transforms them into something else. All of this points to a ritual and magical, one could say alchemical, dimension of the project: "There is a magical ritual which invokes and propitiates the rain by watering the dry dust of the earth. In the same



*si invoca e si propizia la pioggia innaffiando la polvere secca della terra. Allo stesso modo si invoca e si propizia l'universo costruendo una casa. La casa è la ricostruzione dello spazio dell'universo come l'acqua versata sulla terra è la ricostruzione della pioggia. L'architettura è sempre stata e oggi è più che mai un rito magico: tutte le volte che si perde la realtà magica dell'architettura si perde anche l'architettura. (...) Il rito dell'architettura si compie per rendere reale uno spazio che prima del rito non lo era*⁹.

¹ Sottsass E., *Le ceramiche delle tenebre, 1963*, in M. Carboni e B. Radice, ed., *Scritti 1946-2001*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2002, p. 115.

² Le due mostre si sono svolte nella primavera/estate 2014 presso la Casa dell'Architettura di Roma nell'ambito della rassegna "La Ceramica in Architettura", un progetto, organizzato dall'Ordine degli Architetti di Roma in collaborazione con il Comune di Roma, nato per favorire e sostenere il rapporto di collaborazione creativa tra il mondo della Ceramica e quello dell'Architettura e per promuovere un lavoro di sinergia fra architetti, artisti, studiosi dei materiali ceramici e la produzione industriale.

³ Angerame N., *Ettore Sottsass. Se la forma segue l'emozione*, in <http://www.archimagazine.com/>.

⁴ Sottsass E., *Esperienze con la ceramica, 1970*, in M. Carboni e B. Radice, ed., *Scritti 1946-2001*, op. cit. p. 216.

⁵ Sottsass E., *MURI, 1989*, in M. Carboni e B. Radice, ed., *Scritti 1946-2001*, op. cit. p. 385.

⁶ Sottsass E., *I colori* in Milco Carboni e Barbara Radice, ed., *Scritti 1946-2001*, op. cit. p. 433.

⁷ Sottsass E., *Design*, «Domus», Milano, n. 386, gennaio 1962.

⁸ Baudrillard J., *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, 1968.

⁹ Sottsass E., *Per un Bauhaus immaginista contro un Bauhaus immaginario*, «Casa e Turismo», Milano n. 12, 1956.

way one invokes and propitiates the universe by building a house. The house is the reconstruction of the space of the universe, in the same way as the water poured on the earth is the reconstruction of the rain. Architecture has always been, and is today more than ever, a magical ritual: every time the magical nature of architecture is lost, architecture itself is lost (...) The ritual of architecture is performed for making real a space that was not so before

⁹.

Translation by Luis Gatt

¹ Sottsass E., *Le ceramiche delle tenebre, 1963*, in M. Carboni e B. Radice, ed., *Scritti 1946-2001*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2002, p. 115.

² The two exhibitions took place during the Spring/Summer of 2014 at the Casa dell'Architettura in Rome, as a part of the series "La Ceramica in Architettura", a project organised by the Order of Architects of Rome in collaboration with the City Council, which originated with the purpose of supporting creative collaboration between the fields of Ceramics and Architecture and for promoting work in synergy between architects, artists, researchers of ceramic materials and industrial production.

³ Angerame N., *Ettore Sottsass. Se la forma segue l'emozione*, in <http://www.archimagazine.com/>.

⁴ Sottsass E., *Esperienze con la ceramica, 1970*, in M. Carboni e B. Radice, eds., *Scritti 1946-2001*, op. cit. p. 216.

⁵ Sottsass E., *MURI, 1989*, in M. Carboni e B. Radice, eds., *Scritti 1946-2001*, op. cit. p. 385.

⁶ Sottsass E., *I colori* in Milco Carboni e Barbara Radice, eds., *Scritti 1946-2001*, op. cit. p. 433.

⁷ Sottsass E., *Design*, «Domus», Milano, n. 386, January 1962.

⁸ Baudrillard J., *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, 1968.

⁹ Sottsass E., *Per un Bauhaus immaginista contro un Bauhaus immaginario*, «Casa e Turismo», Milano n. 12, 1956.

ISSN 1826-0772



9 771826 077002 >