

FIRENZE architettura

1-2 2023



tempo

קנין

FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

Periodico semestrale
Anno XXVII n.1-2

€ 14,00

Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

FIRENZE architettura

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

Periodico semestrale*

Anno XXVII n. 1-2 2023

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

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997

Direttore Responsabile - Giuseppe De Luca

Direttore - Paolo Zermani

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

Coordinamento - Maria Grazia Eccheli

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

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

Grafica e Dtp - Elia Menicagli - DIDA Dipartimento di Architettura

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

Copyright: © The Author(s) 2023

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

published by

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

via Cittadella, 7, 50144 Firenze Italy

www.fupress.com

Printed in Italy

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

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

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

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

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

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

FIRENZE architettura

1-2 2023

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

The Louisiana Museum in Humlebæk, Denmark, was designed in 1956 by architects V. Wohlert and J. Bo. Since that time several renovations and extensions have been undertaken, the latest of which in 2019. In time, the structure has branched out into the park that surrounds it without losing its character, as if admitting the possibility of growth from the very beginning. An American experience and a trip to Italy seem to have had particular repercussions in the thinking of the two architects who, through the filter of the contemporary, arrived at a different awareness of Danish architectural culture. It is also on this fine line between tradition and modernity that time seems to be suspended in the Louisiana Museum.

Jørgen Bo & Vilhelm Wohlert

Louisiana Museum, Humlebæk, Danimarca
Louisiana Museum, Humlebæk, Denmark

Emiliano Romagnoli

Al Louisiana Museum di Humlebæk, in Danimarca, è possibile vedere l'arte contemporanea, ma anche camminare nella natura, fermarsi, parlare con l'altro, sdraiarsi su un prato. Se si ha abbastanza tempra fisica e la giornata lo consente, è perfino possibile fare il bagno nelle acque dell'Øresund, lo stretto che collega il Mare del Nord al Mar Baltico.

Passo dopo passo (*trin for trin*), è come essere costantemente sottoposti ad una scelta su cosa e come vedere, dove andare, cosa fare ed anche se le sale espositive sono disposte in un ordine apparentemente casuale intorno ad percorso principale questo non s'impone mai come perentorio, come unica possibilità alla fruizione. Del resto, l'arte è presente ovunque, negli spazi interni della struttura e nel parco che la circonda stimolando il movimento e la scoperta.

Al Louisiana Museum è quindi possibile scegliere di articolare il proprio percorso di visita: è come muoversi in un sistema aperto e ramificato dove ogni scelta può essere rivista, ogni scelta non preclude l'alternativa. L'individuo all'interno del museo, un individuo ormai lontano evidentemente dall'uomo dell'*aut-aut* kierkegaardiano, è posto di fronte ad una condizione di scelta costante.

Ma è sufficiente questa considerazione sulla non preclusione¹ a giustificare quel senso di sospensione temporale che si avverte visitando il Louisiana Museum?

È il 1956 quando il collezionista Knud W. Jensen affida lo sviluppo di un progetto per un nuovo spazio espositivo per l'arte contemporanea a due architetti allora poco più che trentenni Jørgen Bo e Vilhelm Wohlert. Nelle intenzioni di Jensen la nuo-

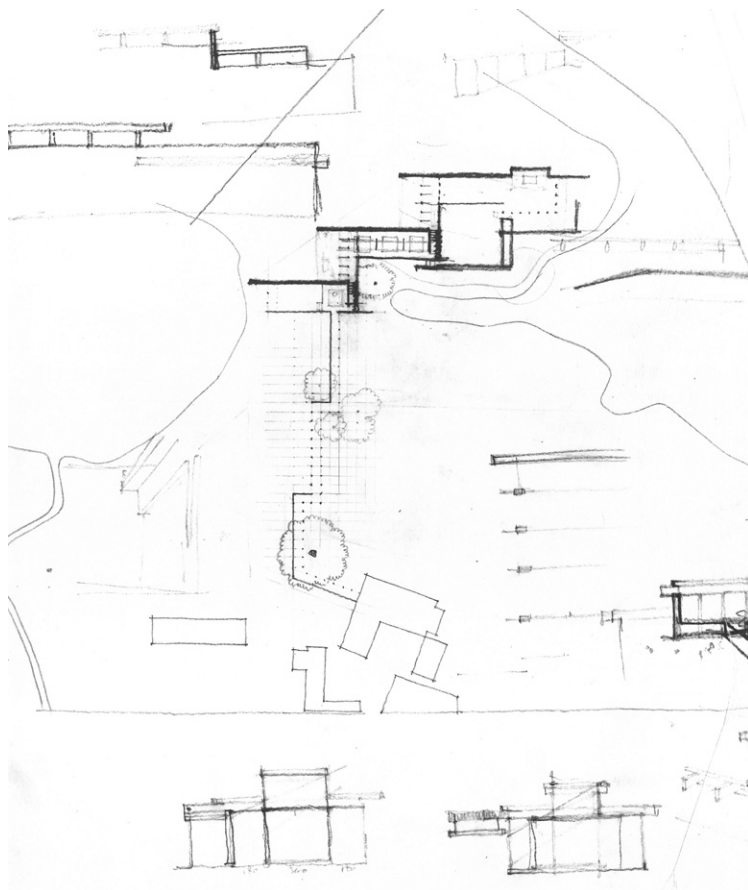
At the Louisiana Museum in Humlebæk, Denmark, one can enjoy contemporary art, but also go for a walk in nature, take a rest, have a chat, lie down on a lawn. If you are physically tough enough and the day allows it, you can even go for a swim in the waters of the Øresund, the strait that connects the North Sea to the Baltic.

One step at a time (*trin for trin*), one seems to be constantly confronted with choices about what to see and how to do it, where to go, what to do, and although the exhibition spaces are arranged in a seemingly random order around main path, this is never imposed as obligatory, as the only way to its usage. After all, art is present everywhere, in the interior spaces of the structure, as well as in the park that surrounds it, thus encouraging movement and discovery.

At the Louisiana Museum it is possible to choose one's own visit itinerary: it is like moving within an open and ramified system in which every choice can be reconsidered and does not rule out the alternative. The person visiting the museum, an individual now evidently far removed from the Kierkegaardian *either/or* man, is confronted with a condition of constant choice.

Yet, is this consideration regarding non-preclusion¹ enough to explain the sense of temporal suspension that is experienced when visiting the Louisiana Museum?

In 1956, the collector Knud W. Jensen commissioned the design for a new contemporary art exhibition space from two architects who at the time were in their early thirties, Jørgen Bo and Vilhelm Wohlert. In Jensen's idea the new architecture was to be welcoming, homely, capable to some extent of bringing art into everyday life, "he would persuade people that art could be a normal part of everyday life"².



va architettura doveva essere accogliente, domestica, capace in qualche misura di portare l'arte nella vita di ogni giorno, «he would persuade people that art could be a normal part of everyday life»².

Fra K. Jensen e gli architetti si stabilisce subito un forte sodalizio che durerà per oltre un trentennio. Da un primo nucleo del Louisiana Museum realizzato nel 1958, che comprendeva la riqualificazione di una antica villa³, una galleria di collegamento, tre padiglioni espositivi e una libreria, la struttura è andata crescendo aggiungendo sempre nuovi volumi fino ad arrivare alla recente espansione realizzata nel 2019 ad opera dello studio Wohler Architects e relativa alla realizzazione di spazi per uffici e residenze per artisti e curatori.

Ad oggi il Louisiana Museum presenta un impianto disarticolato; l'antica villa ne definisce l'ingresso⁴ e ai lati di questa si snodano due ali quasi ad abbracciare l'antico parco⁵. Le estremità delle ali sono ricollegate attraverso un ulteriore percorso interrato. Tutto l'impianto segue l'orografia del terreno naturalmente rivolto verso l'Øresund e la vicina Svezia.

L'intervento è governato sia in pianta che in sezione dal modulo di 60 cm, multiplo della larghezza del mattone, 12 cm, con cui sono realizzate tutte le superfici verticali. In pianta è l'antica villa a dettare l'orientamento della griglia modulare che mano a mano che si estende nel paesaggio, subisce continui slittamenti, alterazioni, rotazioni legate al rispetto di essenze verdi preesistenti, al desiderio di allineamento con la costa, alla ricerca di visuali privilegiate quali quelle sul lago del parco o sulla vicina costa svedese.

Gli elementi di paesaggio che intervengono ad alterare la giacitura della griglia sono molteplici tanto da poter dire che la progettazione non principia con l'atto razionale bensì con il paesaggio stesso e con i suoi elementi più distintivi, tra questi anche essenze verdi preesistenti. Nei primi schizzi degli anni '50 dei due architetti s'intuisce come la griglia sia qualcosa che interviene in un secondo momento, come a cercare di riportare a misura d'uomo lo spazio definito sulla base della ricerca di relazione con altro: gli elementi di natura.

Benchè questo metodo di lavoro sia una costante durante tutte le fasi di sviluppo del museo, le diverse espansioni presentano tratti formali differenti tra loro. Il primo nucleo del 1958 a livello architettonico è molto chiaro ed è caratterizzato da tre elementi: un piano basamentale, setti verticali in mattoni e un piano orizzontale di copertura in legno fortemente aggettante, che talvolta si estroflette per portare la luce all'interno degli spazi espositivi. Già nella prima espansione del 1966 realizzata in prossimità dell'antica villa e consistente in alcuni nuovi spazi espositivi con servizi, il tetto ligneo scompare lasciando il posto ad una copertura a shed incassata sotto il profilo della muratura. Nel 1982 viene aggiunta la South Wing che estende la galleria vetrata fino ad arrivare a delle nuove sale espositive caratterizzate da una, fino ad allora sconosciuta, volumetria scalettata. Ancora nel 1994 viene aggiunta la Children's House dove le murature assumono un'inedito andamento curvilineo. Anche in questo caso il piano di copertura è nascosto sotto il profilo delle murature.

La struttura del museo appare ammettere tutte queste diversità tant'è che la spazialità interna è fluida, continua, senza interruzioni. Forse questa capacità di crescita era un qualcosa di profondamente connesso al primo nucleo pensato dagli architetti non già come un qualcosa di finito o concluso in sé, bensì come unione di parti dotate di una loro autonomia quali la villa, la galleria e i diversi padiglioni⁶. Ma, come già anticipato, il vero elemento unificatore risiede in questa costante volontà di

A close partnership was soon established between K. Jensen and the two architects which would last for more than three decades. From a first core of the Louisiana Museum, built in 1958, which included the reconversion of an old villa³, a connecting gallery, three exhibition pavilions and a bookshop, the structure continued to expand through the addition of new spaces until reaching the most recent extension of 2019 by studio Wohler Architects, aimed at the construction of areas for offices and residences for both artists and curators.

The Louisiana Museum as it is today, presents a disarticulated layout with the old villa at its entrance⁴ and on either side of it two wings that unfold almost as if embracing the old park⁵. The ends of the wings are connected between them by way of an additional underground pathway. The whole layout follows the topography of the terrain which faces the strait of Øresund and nearby Sweden. The intervention is regulated both in plan and section by a 60-cm module, which is a multiple of the width of the 12 cm brick with which all vertical surfaces are made. The old villa that dictates the orientation of the modular grid that extends into the landscape while undergoing continuous shifts, alterations and rotations derived from a respect of the existing trees, the wish to align with the coast, and the search for favourable viewpoints, such as those overlooking the lake or the nearby Swedish shoreline.

The elements of the landscape that take part in altering the grid's layout are so many that one could say that the design does not begin with the rational act but rather with the landscape itself and its most distinctive elements, including the existing trees and shrubbery. In their first sketches from the Fifties, one can sense how the grid is something that comes at a second stage in the process, as if it resulted from an attempt to bring back to a human scale a space determined by the search for relationship with something else, in this case the elements of nature.

Although this work method will be a constant during all the phases of the development of the museum, the various expansion show formal features that differ between them. The first core of 1958 is very clear from an architectural perspective, and characterised by three elements: a basal level, vertical brick walls and a significantly jutting horizontal timber roof, which in some sections bends outwards to allow light to come into the exhibition spaces. Already during the first expansion of 1966, built near the old villa and consisting of some new exhibition spaces with services, the timber roof is replaced by a shed roof set below the outline of the masonry. The South Wing was added in 1982, extending the glazed gallery to reach new exhibition rooms characterised by a previously unknown stepped volumetry. The Children's House, with its unusually curving pattern, was added in 1994. Also in this case the roof is concealed under the outline of the masonry.

The structure of the museum seems to accept all of this diversity, to such an extent that the resulting interior spatial composition is fluid, continuous, without interruptions. Perhaps this capacity for growth was something that was deeply connected to the first core conceived by the architects, not as something complete, but rather as a connection of autonomous parts, such as the villa, the gallery and the various pavilions⁶. Yet, as mentioned earlier, the unifying element true and proper lies in this constant will to connect with the exterior space, with the landscape. This will is translated into the project through the creation of continuous views over the surroundings: wherever the visitor may find himself in the Museum, and independently of when the extension in question was built, there is always a view of the green areas of the park.

Cut off from the elements of architecture such as the foundation plane, the walls, and the roof, these views invite us to ponder on individual details, to question ourselves regarding the reasons for

rapporto con lo spazio esterno, con il paesaggio. Questa volontà si traduce in progetto attraverso la creazione di continue visuali sull'intorno: in qualunque parte del museo ci si trovi, indipendentemente da quando è stata realizzata, lo spazio verde del parco è sempre visibile.

Tagliate dagli elementi dell'architettura quali il piano fondale, i muri e la copertura, queste visuali invitano a soffermarsi sui singoli dettagli, a domandarsi le ragioni di alcune scelte, a tentare di ricostruirne la storia. In questo tipo di visuali fra un grande albero, un lago, un declivio e le opere d'arte di cui il parco popolato, quasi non c'è distinzione: tutto è ugualmente degno della stessa attenzione.

Ancora una volta immersi tra queste visuali sempre uguali eppure sempre diverse il senso del tempo si perde.

Nel 1956 K. Jensen invita i due architetti appena incaricati del progetto del nuovo museo a fare un viaggio in Italia. Il gruppo visita diverse città fra cui Milano ed in particolare il Padiglione per l'arte Contemporanea alla Villa Reale di Belgiojoso di Ignazio Gardella, finito di costruire nel 1953. Le sofisticate soluzioni per l'illuminazione degli spazi interni non colsero il favore dei tre tanto quanto quella vetrata a tutta altezza posta al piano terra. Anche in questo caso le superfici dell'architettura definiscono esattamente il perimetro della visione, non ci sono sguanci, pilastri d'angolo o altre parti che potrebbero in qualche misura ricondurre la superficie vetrata ad una bucatina attenuando così la relazione fra interno ed esterno. Anche in questo caso la visuale non è di tipo panoramico ma «iconografico»⁷. Forse l'opera di Gardella costituì uno stimolo, forse una conferma di quanto gli architetti stavano elaborando, sta di fatto che anche il Louisiana Museum vive di queste visuali.

Durante lo stesso viaggio K. Jensen, Bo e Wohlert si recarono anche a Firenze dove quello che più colpì l'interesse dei tre, a detta di Jensen⁸, fu l'intervento agli Uffizi per le Sale dei Primitivi ad opera di Michelucci, Gardella e Scarpa. Anche in questo caso, infatti, gli architetti italiani avevano concepito uno spazio espositivo non enfatico, caratterizzato da linee pure e semplici, privo di decori. La ricerca di una profonda relazione fra lo spazio interno delle sale e le opere esposte era chiara nell'opera degli architetti italiani come pure era chiara la volontà di relazione con la tradizione costruttiva fiorentina.

Nel dettaglio quello che delle Sale dei Primitivi colpì Jensen, Wohlert e Bo fu «their fine daylight, which was a mixture of skylight and sidelight, and their rustic, pure materials»⁹.

L'attenzione per la tradizione e l'utilizzo dei materiali locali era già presente nel pensiero dei due architetti, infatti nonostante fossero gli anni di piena espansione delle idee razionaliste, Bo e Wohlert compirono gli studi in un contesto culturale eterogeneo, crocevia fra Scandinavia e Germania, dove era forte e pregnante l'influenza espressionista.

Wohlert entra fin da subito nell'orbita di Kaare Klint, professore alla scuola di Architettura della Accademia Reale Danese e figlio del più famoso Peder Klint, figura vicina al movimento delle *Art and Crafts* danese e progettista di uno degli esempi più emblematici del *Backsteinexpressionismus*¹⁰ (espressionismo del mattone): la Grundtvig Kirke progettata nel 1913 e portata a termine dal figlio nel 1940¹¹. È l'insegnamento di Kaare Klint a destare particolare interesse perché «Klint taught his student how to draw, how to think and how to employ the fundamental tools: modules, geometry and craftsmanship»¹².

Bo, durante la formazione si avvicina agli insegnamenti del professore Kay Fisker, figura emblematica nello sviluppo di quello che viene definito Funzionalismo Danese, ovvero una sorta di versione nazionale dell'architettura moderna poiché «like Kaare

certain choices, to try to reconstruct their history. There is almost no distinction between these types of views of a large tree, a lake, a hillside or the works of art which inhabit the park: everything is equally worthy of attention.

Immersed among these views which are always the same, yet are ever-changing, the sense of time is lost.

In 1956, K. Jensen takes the two architects commissioned with the project for the new museum on a journey to Italy, where they visit several cities including Milan, and in particular Ignazio Gardella's Padiglione d'Arte Contemporanea at the Villa Reale di Belgiojoso, which had been completed in 1953. The three visitors were not as impressed by the sophisticated interior lighting solutions as they were with the full-height glazing on the ground floor. Also in this case the surfaces of the architecture determine exactly the perimeter of the view. There are no splays, corner pillars or other elements that could to some extent lead the glazed surface back to a gap, thus mitigating the relationship between interior and exterior. The resulting view is thus not panoramic, but rather "iconographic"⁷. Perhaps Gardella's work provided a stimulus, or maybe it was a confirmation of what the architects were already developing, what is certain is that the Louisiana Museum is also centred on these views.

During that same journey, K. Jensen, Bo and Wohlert visited Florence where, according to Jensen⁸, what most caught their attention was the intervention at the Halls of the Primitives in the Uffizi by Michelucci, Gardella and Scarpa. The Italian architects had designed a non-emphatic exhibition space, characterised by pure and simple lines, devoid of decoration. The search for a deep relationship between the interior space of the rooms and the pieces on exhibition was evident in the work by the Italian architects, as was the will to interact with the Florentine building tradition.

What struck Jensen, Wohlert and Bo in particular about the *Sale dei Primitivi* was "their fine daylight, which was a mixture of skylight and sidelight, and their rustic, pure materials"⁹.

The focus on tradition and the use of local materials was already present in the two architects' thought, and indeed although those were the years of full expansion of rationalist ideas, Bo and Wohlert completed their studies in a heterogeneous cultural context, a crossroads between Scandinavia and Germany, where the Expressionist influence was strong and meaningful.

At the School of Architecture of the Royal Danish Academy, Wohlert became a student of Kaare Klint, who was the son of the more celebrated Peder Klint, a figure close to the Danish Art and Crafts movement and designer of one of the most iconic examples of *Backsteinexpressionismus*¹⁰ (Brick Expressionism): the Grundtvig Kirke, designed in 1913 and completed by his son in 1940¹¹. The teachings of Kaare Klint are especially important because "Klint taught his student how to draw, how to think and how to employ the fundamental tools: modules, geometry and craftsmanship"¹².

As for Bo, he was influenced as a student by Professor Kay Fisker, an emblematic figure in the development of what is known as Danish Functionalism, in other words a sort of national version of modern architecture, since "like Kaare Klint, Fisker believed that the tradition was a source of knowledge that could be developed to serve the present"¹³. Fisker believed it was better to work with a familiar, local material that would blend into the larger environment and allow for solid craftsmanship¹⁴.

Wohlert also worked in the early Fifties as a visiting professor at the University of California in Berkeley, where Bo joined him in the Spring of 1952. While in California they visited F.L. Wright's Sturges House and Storer House, Jack Hillmer's Ludekens House (1950), R. Schindler's Schindler-Chace House (1922), as well as



p. 211

Il parco nel primo tratto della galleria di collegamento fra l'antica villa del 1871 e i primi padiglioni espositivi realizzati nel 1958, foto © Emiliano Romagnoli

Disegno di progetto del primo nucleo del museo (1956), disegno di J. Bo e V. Wohlert © Louisiana Museum

pp. 214-215

Tratto della galleria di collegamento fra i padiglioni espositivi. Sullo sfondo l'espansione del 1994, foto © Emiliano Romagnoli

Padiglione espositivo nell'ala nord, foto © Emiliano Romagnoli

Schema evolutivo del Museo, disegno di Emiliano Romagnoli

pp. 218-219

Soluzione di copertura, le travi lignee sporgenti sono alternate a specchiature vetrate per l'illuminazione dello spazio espositivo interno, foto © Emiliano Romagnoli

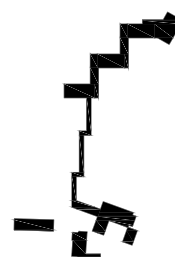
Connessione fra la galleria e i padiglioni espositivi, foto © Emiliano Romagnoli

pp. 220-221

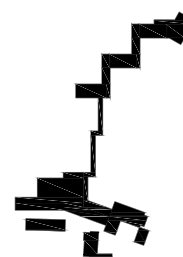
Padiglione espositivo con vista sull'Humlebæk Lake, foto © Emiliano Romagnoli



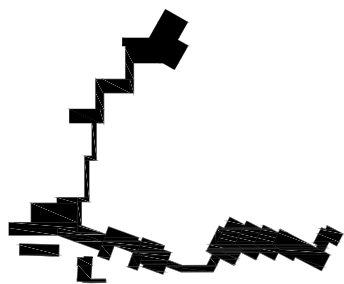
<1958



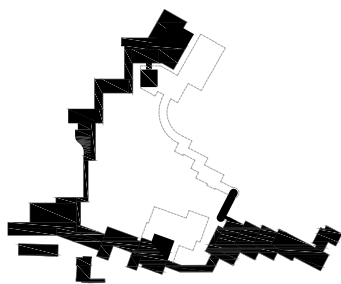
1958



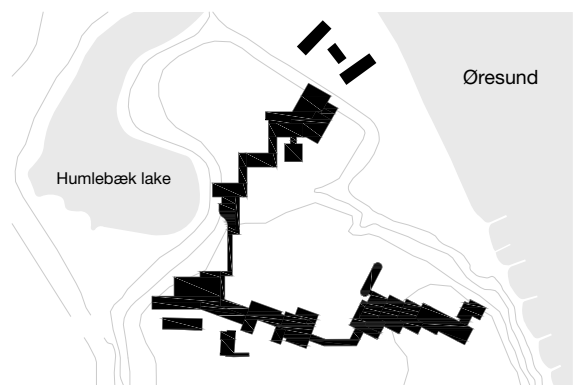
1966



1982



1994



2019

Klint, Fisker believed that the tradition was a source of knowledge that could be developed to serve the present»¹³. Fisker riteneva che si dovesse lavorare con materiali locali nella ricerca dell'integrazione con l'ambiente circostante e nell'espressione della solida lavorazione artigianale locale¹⁴.

Inoltre, Wohlert agli inizi degli anni '50 insegna alla University of California, Berkeley, come *guest-professor*.

Bo lo raggiunge nella primavera del 1952. In California i due hanno modo di visitare la Sturges House e la Storer House di F.L. Wright, la Ludekens House di Jack Hillmer (1950), la Schindler-Chace House di R. Schindler (1922) e molte Case Study Houses, ovvero i prototipi di abitazioni realizzate a Los Angeles su iniziativa di John Entenza, editore della rivista «Arts & Architecture»¹⁵. L'attenzione dei due si catalizza su quel particolare punto di contatto raggiunto nella California del sud della prima metà del XX secolo fra il razionalismo di importazione e l'autocento organicismo wrightiano. La natura astratta immaginata dal moderno come sfondo alle proprie opere era diventata reale, presente e forte. In California, come ad Humlebæk, la presenza di un albero può avere una valenza compositiva.

Se da un lato è vero che nel Louisiana Museum si colgono tratti formali che rimandano direttamente alle realizzazioni californiane¹⁶, è altrettanto vero che nel museo c'è qualcosa che radica direttamente l'opera al territorio.

È come se, attraverso il filtro della contemporaneità, i due architetti fossero pervenuti ad una diversa consapevolezza della cultura architettonica della tradizione danese ed in particolare di quella minore costituita dai piccoli villaggi, dalle case tradizionali di campagna per secoli immutate, forse in questo anche stimolati da Jensen che desiderava un'architettura domestica, non enfatica. Come nella tradizione locale, anche i padiglioni del museo presentano tutti una chiara tripartizione costituita da un piano fondale di appoggio sul verde, da muri in elevazione e da una copertura lignea dal forte aggetto. La progressiva evoluzione del museo determina continue variazioni, ma la generale tripartizione permane nonostante la graduale metamorfosi delle coperture.

Il piano fondale di appoggio quasi non ha spessore ed è costituito da un materiale ceramico differente per finitura dal resto degli elementi architettonici che molto ricorda quel ciottolato che staccava la struttura delle case tradizionali dal terreno, quel tanto che bastava per tenere lontana l'umidità dalle strutture lignee e che ne costituiva anche la pavimentazione interna. I muri del museo sono in mattoni a faccia vista, verniciati di bianco in accordo con la villa esistente, come pure in accordo con le modeste case tradizionali dove la verniciatura di calce bianca lasciava sempre intravedere la tessitura costituita da telai lignei tamponati con terre argillose prima e in mattoni poi. Inoltre, le murature del museo presentano sempre una fascia basamentale e di coronamento dove la tessitura cambia orientamento. Forse un decoro, che tuttavia è utile a segnare marcatamente i limiti della superficie verticale rispetto al piano di campagna ed alla copertura che può anche non esserci senza per questo pregiudicarne l'integrità.

Anche nella tradizione le murature e la copertura, pur essendo chiaramente necessari l'uno all'altro presentano una certa indipendenza sia a livello statico che linguistico. Il traliccio ligneo che caratterizza la scatola muraria si ferma alla quota di imposta del tetto e da qui parte una diversa struttura lignea più leggera e meno lavorata, caratterizzata da travi e traversi utili all'ancoraggio dello spesso strato di canne la cui sezione è sempre ben visibile in facciata come, del resto, nei tetti lignei del Louisiana Museum.

many Case Study Houses, which were the prototypes of houses built in Los Angeles on the initiative of John Entenza, then editor of the magazine *Arts & Architecture*¹⁵. The focus of the two Danish architects centres on that particular point of convergence reached in Southern California during the first half of the 20th century between an imported Rationalism and an indigenous Wrightian organicism. The abstract nature imagined by the Modern movement as a backdrop to its own works had become real, present, and powerful. In California, as in Humlebæk, the presence of a tree carries value in terms of the composition.

If it is true, on the one hand, that certain formal traits can be identified at the Louisiana Museum which refer directly to these Californian architectures¹⁶, it is also true that there is something in the Museum that is deeply rooted in the territory.

It is as though the two architects had come, through the filter of contemporaneity, to a different awareness regarding Danish architectural culture, in particular the minor tradition of small villages and country houses that had remained unchanged for centuries, while perhaps also stimulated by Jensen's wish for a homely, non-emphatic architecture. As in the local tradition, the pavilions of the Museum also present a clear triple partition consisting on a foundation plane resting on the greenery, rising walls and a considerably projecting timber roof. The gradual evolution of the museum has resulted in continuous variations, yet the general triple partition persists despite the gradual changes in the roofing.

The foundation plane is very slender and made of a ceramic material that is different from the rest of the architectural elements and recalls the cobblestones which separated traditional houses from the ground as much as was needed to keep humidity away from the timber structures and also served as interior flooring. The walls of the museum are in exposed bricks, painted white as in the case of the villa and of more modest traditional houses where the whitewash always allowed a glimpse of the timber frames filled first with clay earth and then with brick. In addition, the museum masonry always has a basal and crowning strip in which the pattern changes direction. Perhaps a form of decoration which, although useful for marking the limits of the vertical surfaces in relation to the ground level and to the roofs, could also be absent without affecting its integrity.

Also in the local building tradition, the masonry and roofing, while clearly indispensable to each other, present a certain level of static and linguistic independence. The timber trellis that characterises the masonry frame stops at the height of the roof's impost, where a different, lighter and less elaborate timber structure begins, characterised instead by beams and transoms needed for anchoring the thick layer of reeds whose section is always clearly visible on the facade, as indeed they are in the timber roofs of the Louisiana Museum.

In the exhibition pavilions, whose roofs are characterised by an outward bending at the centre, the triple partition of the architecture, as well as the independence of the parts and the three-dimensional geometry of the roof, make this connection to the local tradition all the more evident.

Yet, in addition to the similarities that can be identified, what is striking in the work by Bo and Wohlert is how this principle of autonomy of the parts that is typical of the local architectural tradition is then extended to all scales of the intervention. Both the layout and the architecture itself are the result of the union of parts. However, what held the whole together in the tradition was the need for shelter, whereas in the museum it is the desire for a relationship with the exterior space.

It is also on this fine line between tradition and modernity that time seems to be suspended in the Louisiana Museum.

Nei padiglioni espositivi, la cui copertura è caratterizzata da una estroflessione centrale, la tripartizione dell'architettura, l'indipendenza delle parti e la geometria tridimensionale del tetto, rendono ancor più evidente il legame con la tradizione locale.

Ma, oltre alle affinità che si possono cogliere, ciò che colpisce nell'opera di Bo e Wohlert è come questo principio di autonomia delle parti proprio della tradizione architettonica locale venga esteso a tutte le scale d'intervento. L'impianto è frutto dell'unione di parti come pure l'architettura ma, mentre nella tradizione ciò che teneva insieme era la necessità di riparo, nel museo è la volontà di relazione con lo spazio esterno.

È anche su questo filo teso tra tradizione e modernità che nel Louisiana Museum il tempo appare ancora una volta sospeso. Lontano dai clamori della contemporaneità, nella piccola cittadina di Humlebæk, il Louisiana Museum, passo dopo passo continua a crescere e a rinnovare ogni volta la sintesi spaziale iniziale, suggerendo tutte le volte un'alternativa possibile che parla di storia, di natura e della capacità che a volte ha l'architettura di travalicare il tempo.

¹ La 'scelta' come condizione costante nella vita degli individui è un tema caro ad uno dei maggiori filosofi danesi, il protoesistenzialista Søren Kierkegaard. Nel suo testo *Aut-aut* sostiene come ogni scelta compiuta dall'uomo precluda irrimediabilmente l'alternativa lasciando per questo intravedere la finitezza del tempo. Venendo a mancare la preclusione viene meno anche la percezione del tempo?

² M. Sheridan, *Louisiana Architecture and Landscape*, Michael Juul Holm Editore, Danimarca 2018, p. 70.

³ La villa nasce nel 1871 sul sedime di una modesta abitazione di campagna per volere di Alexander Brun, proprietario dell'area negli ultimi decenni del XIX secolo. L'idea che la villa dovesse costituire l'ingresso alla struttura espositiva è di Knud W. Jensen.

⁵ Il parco in stile inglese risale al 1875 sempre per volere di Alexander Brun. Questi era particolarmente interessato alle essenze sempreverdi e nel parco ne fece piantare specie provenienti da tutto il mondo compreso il raro peccio di Sitka (*Picea sitchensis*) dall'Alaska. Fu Brun stesso che definì l'assetto del parco e la posizione di ogni singola essenza, lo stesso assetto con cui Bo e Wohlert si ritrovarono a lavorare circa cento anni dopo. Sempre a Brun si deve il nome Louisiana poiché qui sposò la sua terza moglie e anche questa, come le precedenti, portava il nome di Louise.

⁶ Nella documentazione e nella bibliografia consultata sull'opera i due architetti Bo e Wohlert si riferiscono sempre alla loro opera parlando di «parti» quali appunto la galleria e i padiglioni.

⁷ G.C. Argan, *Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959.

⁸ K. Jensen scrisse un memoriale della viaggio in Italia riportando tutte le destinazioni toccate e le impressioni avute durante le diverse visite.

⁹ M. Sheridan, *Louisiana Architecture and Landscape*, cit., p. 81. Citazione tratta dal memoriale di K. Jensen e riportata nel testo.

¹⁰ Questa particolare declinazione dell'Espressionismo dedicata all'uso del mattone si diffuse nella prima metà del XX secolo in alcuni contesti nord europei fra cui l'Olanda e la Germania. Il mattone (compreso il *klinker*) rimandava alla tradizione ma era anche un materiale capace di mantenere invariate le proprie qualità in contesti particolarmente inquinati.

¹¹ M. Brawne, *Jørgen Bo e Vilhelm Wohlert, Louisiana Museum*, Humlebæk, Wasmuth Editore, Berlino 1993, p. 7.

¹² M. Sheridan, cit., p. 42.

¹³ M. Sheridan, cit., p. 47.

¹⁴ Gli insegnamenti di Kaare Klint, di Kay Fischer e di altre figure all'interno della scuola di Architettura della Accademia Reale Danese ebbero una profonda influenza sugli sviluppi dell'architettura danese del XX sec. È proprio in questo corpus di insegnamenti dove elementi della modernità si intrecciano indissolubilmente ad altri di stampo espressionista e/o provenienti della sapienza costruttiva locale che possono essere ritrovati punti di contatto fra personalità anche distanti fra loro. Ad esempio il concetto dell'opera architettonica come opera d'arte totale, la cura del dettaglio, l'attenzione verso materiali locali sono aspetti riscontrabili tanto nell'opera di Bo e Wohlert quanto in quella di una delle figure più emblematiche della modernità danese, Arne Jacobsen. Difatti anche Jacobsen si formò nella stessa scuola fra l'altro, da giovanissimo, reclutato dallo stesso Fisker per la progettazione del Padiglione Danese alla Esposizione Internazionale di Parigi del 1925.

¹⁵ John Entenza nella seconda metà degli anni '40 promosse una iniziativa di ampio respiro invitando architetti quali Richard Neutra, Charles Eames, Rafael Soriano, Eero Saarinen, John Lautner, e molti altri a progettare un'abitazione unifamiliare in uno dei lotti messi a disposizione nei sobborghi di Los Angeles, Pacific Palisades. Entenza era intenzionato a dimostrare i vantaggi dell'architettura moderna per un pubblico di massa nel periodo del boom edilizio che l'America stava attraversando dopo la fine del secondo conflitto bellico.

¹⁶ La Ludekens House di Jack Hillmer, la Shindler-Chace House di Rudolf Schindler, la Case Study House CSH#20 di Richard Neutra sia pure con diverse declinazioni presentano tutte una sostanziale riduzione del linguaggio dell'architettura a setti verticali in muratura e piani orizzontali lignei. I setti definiscono parzialmente ambienti aperti sullo spazio esterno e radicano la costruzione al suolo. I piani orizzontali in legno chiudono lo spazio e modulano la luce.

Far from the hustle and bustle of contemporary life, in the small town of Humlebæk, the Louisiana Museum continues to grow, one step at a time, and to renovate its initial spatial synthesis, suggesting every time a possible alternative which speaks about history, nature and the capacity that architecture sometimes has to transcend time.

Translation by Luis Gatt

¹ 'Choice' as a constant condition in the life of individuals is a theme that is dear to one of Denmark's leading philosophers, the proto-existentialist Søren Kierkegaard. In his book *Either/Or*, he argues that every choice made by man irrevocably precludes the alternative, thereby allowing a glimpse of the finiteness of time. In the absence of preclusion, is the perception of time also lost?

² M. Sheridan, *Louisiana Architecture and Landscape*, Edited by Michael Juul Holm, Louisiana Museum of Modern Art, Denmark 2018, p. 70.

³ The villa was built in 1871 on the site of a modest country house by commission of Alexander Brun, who owned the area during the late 19th century.

⁴ The idea that the villa should mark the entrance to the exhibition structure is by Knud W. Jensen.

⁵ The creation of the English-style park dates back to 1875, once again under commission of Alexander Brun, who was particularly interested in evergreen trees and had species from all over the world planted in the park, including the rare Sitka spruce (*Picea sitchensis*) from Alaska. It was Brun himself who determined the layout of the park and the position of each individual tree, and this is the same layout that Bo and Wohlert had to work with approximately one hundred years later. Brun was married three times to women called Louise, and when he married the third at the villa he gave it the name Louisiana.

⁶ In the documentation and bibliography consulted on the work, the two architects, Bo and Wohlert, always refer to their work by talking about "parts" such as the gallery and the pavilions.

⁷ G.C. Argan, *Gardella*, Edizioni di Comunità, Milan, 1959.

⁸ K. Jensen wrote a memoir of the trip to Italy where he recorded the places visited and his impressions.

⁹ M. Sheridan, *Op. cit.*, p. 81. Quote taken from K. Jensen's memoirs.

¹⁰ This particular version of Expressionism devoted to the use of bricks became widespread in the first half of the 20th century in some northern European countries, including the Netherlands and Germany. Brick (including *klinker*) referred back to tradition but was also a material capable of maintaining its qualities intact in particularly polluted contexts.

¹¹ M. Brawne, *Jørgen Bo e Vilhelm Wohlert, Louisiana Museum, Humlebæk*, Wasmuth, Berlin, 1993, p. 7.

¹² M. Sheridan, *Op. Cit.*, p. 42.

¹³ *Ibid*, p. 47.

¹⁴ The teachings of Kaare Klint, Kay Fischer and other key figures from the Royal Danish Academy's School of Architecture had a profound influence on the developments of Danish architecture in the 20th century. It is precisely in this corpus of teachings in which elements of modernity are inextricably entwined with others of an expressionist style, and / or derived from the local building tradition that common traits can be found even between even widely disparate personalities. For example, the concept of the architecture as a total work of art, the attention to detail, and the focus on the use of local materials are aspects that are found in the work of Bo and Wohlert as well as in that of one of the most iconic figures of Danish modernity, Arne Jacobsen. In fact, Jacobsen was also educated at the same school where, still very young, he was recruited by Fisker to design the Danish Pavilion at the 1925 Paris International Exhibition.

¹⁵ In the second half of the Forties, John Entenza promoted a large-scale initiative, inviting architects such as Richard Neutra, Charles Eames, Rafael Soriano, Eero Saarinen, John Lautner, and many others to design a single-family house on one of the lots made available in the Los Angeles suburb of Pacific Palisades. Entenza intended to demonstrate the advantages of modern architecture for the public at large during the period of the housing boom in the United States after the end of World War II.

¹⁶ The Ludekens House by Jack Hillmer, the Shindler-Chace House by Rudolf Schindler, and Case Study House CSH#20 by Richard Neutra, although with different variations, all present a substantial reduction of the language of architecture to vertical masonry partitions and horizontal wooden planes. The partitions partially determine spaces open to the outside and anchor the building to the ground, while the horizontal wooden planes enclose space and modulate light.









ISSN 1826-0772



9 771826 077002 >