



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Progetti italiani per il castello di Berlino

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Progetti italiani per il castello di Berlino / A. I. Volpe. - In: FIRENZE ARCHITETTURA. - ISSN 1826-0772. - STAMPA. - 1:(2011), pp. 148-151.

Availability:

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/594807> of the repository was last updated on

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

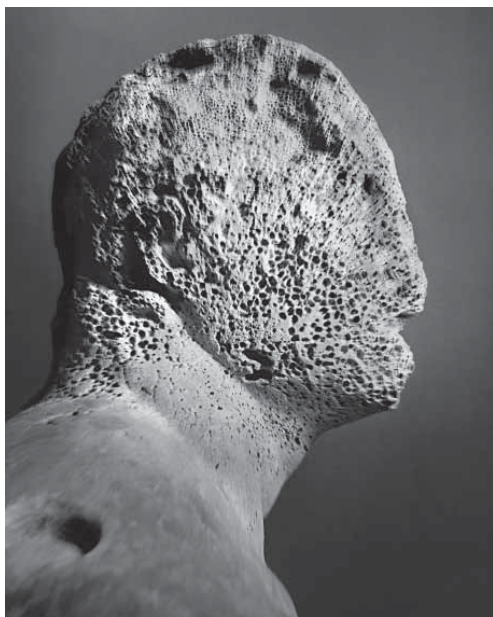
Publisher copyright claim:

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

FIRENZE architettura

1.2011



mito mediterraneo



Periodico semestrale

Anno XV n. 1

Euro 7

Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:
 Il compagno di Ulisse, Baia, 1993
 foto © Mimmo Jodice
 Firenze Architettura partecipa alla celebrazione del 150° anniversario dell'Unità d'Italia

FIRENZE architettura

1.2011

Periodico semestrale* del Dipartimento di Architettura - Disegno Storia Progetto
 viale Gramsci, 42 Firenze tel. 055/2055367 fax. 055/2055399
 Anno XV n. 1 - 1° semestre 2011
 Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997
 ISSN 1826-0772
 ISSN 2035-4444 on line

Direttore - Maria Grazia Eccheli
Direttore responsabile - Ulisse Tramonti
Comitato scientifico - Maria Teresa Bartoli, Giancarlo Cataldi, Loris Macci, Adolfo Natalini, Ulisse Tramonti, Paolo Zermani
Capo redattore - Fabrizio Rossi Prodi
Redazione - Fabrizio Arrigoni, Valerio Barberis, Fabio Capanni, Francesco Collotti, Fabio Fabbri, Francesca Mugnai, Alessandro Merlo, Andrea Volpe, Claudio Zanirato
Info-grafica e Dtp - Massimo Battista
Segretaria di redazione e amministrazione - Grazia Poli e-mail: firenzearchitettura@arch-dsp.unifi.it

Proprietà Università degli Studi di Firenze
 Progetto Grafico e Realizzazione - Massimo Battista - Centro di Editoria del Dipartimento di Architettura - Disegno Storia Progetto
 Fitolito Saffe, Calenzano (FI) Finito di stampare giugno 2011

*consultabile su Internet <http://www.arch-dsp.unifi.it/CMpro-v-p-34.html>

editoriale	Mediterraneo/Brasile/India/Cina <i>Luciano Semerari</i>	2
percorsi	Mimmo Jodice Mediterraneo 1990-1995 <i>Roberta Valtorta</i>	8
progetti e architetture	Fabio Capanni Ampliamento della scuola Stefanacci - San Piero a Sieve <i>Alessandro Masoni</i>	16
	Alberto, Enea, Giovanni Manfredini L'intelligenza degli edifici <i>Fabrizio Rossi Prodi</i>	24
	Francesco Collotti e Serena Acciai Isola, davanzale di mare <i>Francesco Collotti e Serena Acciai</i>	30
	Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola La Cathédrale Engloutie <i>Valentina Rossi</i>	36
	Dalla relazione di progetto <i>Riccardo Campagnola</i>	40
	Paolo Zermani Le variazioni del tempio <i>Riccardo Butini</i>	42
mito mediterraneo	Franco Purini e Laura Thermes con Adriano Cornoldi Costruire una chiesa <i>Franco Purini</i>	50
	Purezza delle forme matematiche <i>Maria Grazia Eccheli</i>	58
	Roberto Collovà Gela "Una via tre piazze" <i>Roberto Collovà</i>	60
riflessi	Luce a sud Carlo Scarpa in Sicilia <i>Carmelo Provenzano</i>	70
	Appunti sul rapporto tra Bernard Rudofsky e il Mediterraneo ovvero, come un'attrazione fisica e istintiva può contenere i germi di un percorso intellettuale e creativo dei più fertili del Novecento <i>Andrea Bocco Guarneri</i>	78
	Inalveato firmamento <i>Alberto Pireddu</i>	86
	Eileen Gray e la maison en bord de mer <i>Gisella Bassanini</i>	92
eredità del passato	La Colonna d'Eracle Torre FIAT a Marina di Massa di Vittorio Bonadè Bottino <i>Michelangelo Pivetta</i>	100
	Il mare in una stanza Piero Bottoni - Progetto per Villa Ludolf a Marina di Massa, 1941 <i>Andrea Volpe</i>	108
	Tra radicamento e volo 1932-1934. <i>La villa del Poeta</i> a Capri di Raffaello Fagnoni <i>Fabio Fabbri</i>	114
ricerche	Hassan Fathy, poetica del deserto <i>Viola Bertini</i>	120
	Ultima fermata Costantinopoli <i>Serena Acciai</i>	136
	Nelle pietre della Torre di Davide la storia di Gerusalemme <i>Cecilia Luschi</i>	144
eventi	Galleria dell'architettura italiana Progetti italiani per il Castello di Berlino <i>Andrea Volpe</i>	148
	Gianni Braghieri - Architetture inattuali <i>Silvia Catarsi</i>	152
letture a cura di:	Rosario De Simone, Caterina Lisini, Mariana Correia, Silvia Catarsi, Serena Acciai, Stefano Giannetti, Bette Talvacchia, Gabriele Bartocci, Emanuele Ghisi, Francesco Collotti	156
english text		160

Mediterraneo/Brasile/India/Cina

Luciano Semerani

Da quando un altro grande architetto europeo, il serbo Bogdan Bogdanovic, ci ha lasciato, non siamo più in debito, come si sentiva lui, con Micene e con Creta e nemmeno con le Cicladi.

Sono lontani ormai anche i giorni in cui pensavamo di tornare con David Caspar Friedrich e con Schinkel e con Semper tra le rovine dell'Acropoli per evocarne i fantasmi.

Al massimo possiamo riaprire i libri di Semerani, già Direttore della Laurenziana e poi della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, per pensare, grazie alle tavolette disseppellite a Ebla, a quell'antica unità culturale protostorica che andava dall'Europa al vicino Oriente e che risalendo il Danubio e le coste del Mediterraneo, sulle vie dell'ambra, dello stagno e del ferro, fino all'Irlanda ha portato i lemmi mesopotamici dell'accadico, dei Sumeri, degli Arabi e degli Ebrei, per affinità semantiche e fonetiche, non solo dentro il latino e il greco ma dentro tutte le lingue europee.

Un orizzonte molto ampio ma anche un unico mondo se crediamo al filologo di Ostuni.

Forse, segnalando i suoi libri, editi da Olscki e da Bruno Mondadori, a Bush e Blair ed anche in casa nostra, avremmo potuto evitare di bombardare senza scopo Bagdad.

Ma oggi, quando Africa, Cina, India e Sudamerica diventano vasi comunicanti tra loro e quasi senza di noi, almeno in tendenza, per quella che è l'importanza del peso delle "masse", quando è difficile ripensare, almeno la più parte di noi, a sistemi imperialistici e schiavistici e a Grandi Muraglie che consentano di schiacciare la miseria dei poveri nell'ignoranza dei loro diritti, oggi quali suggerimenti ci dà la

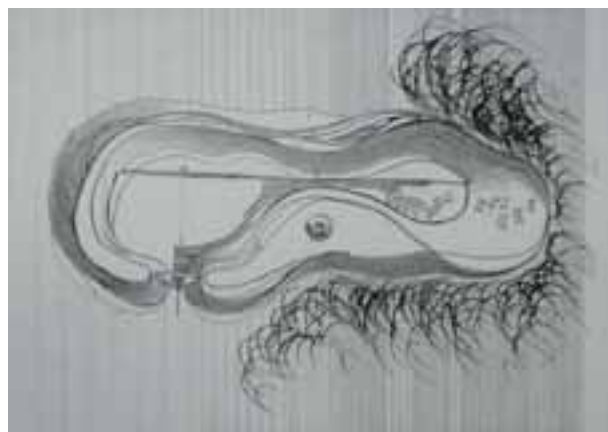
nozione di "Mediterraneo" se pensiamo alle dimensioni di queste relazioni non più solo commerciali e mitologiche e religiose e militari insieme, come ai tempi lenti della Serenissima e del Feroce Saladino (o erano più feroci i Crociati francesi?) ma, costruite sulla simultaneità informatica?.

Non mi sembra che la politica economica e sociale, fondata com'è sulla ricerca del consenso democratico, mostri dei progetti di grande respiro e gli insuccessi dei pochi che come Obama e Zapatero mostrano di avere il coraggio delle idee toglie ancor più le speranze.

I dilettanti di politica, tuttavia, quali sono i filosofi e gli artisti non sono mai stati e non possono restare agnostici.

Gli antropologi, i sociologi, gli psicologi e i linguisti, come Giovanni Semerani appunto, hanno ben mostrato come i meccanismi dell'inclusione, dell'affinità, dell'analogia e dell'attrazione reciproca controbilancino le tendenze all'avversione, al disprezzo per il diverso, la difesa cieca della tradizione. Nel corso dei fiumi grandi delle civiltà, che non esistono al di fuori di un principio identitario, è la relazione tra diverse identità che raggiunge una nuova autenticità mentre la conservazione dell'immobilità, pur se aristocratica, non conduce ad altro che allo stato fossile.

I Maestri del XX Secolo che nelle arti, nella musica, nel cinema e nel teatro hanno incluso nel loro linguaggio accademico, da Picasso a Satie, da Glauber Rocha a John Heyduk, l'irrazionale, il volgare, il primordiale e il brutto hanno mostrato come l'appropriatezza del linguaggio, in altre parole la forza della comunicazione, non risiede tanto nel suo pacifico ripetere il conforme quanto nella volontà di tendere una relazione tra gli opposti.



1 - 2
Bogdan Bogdanovic
"Ali sul pendio"

Queste interpretazioni poetiche o, come sopra detto, scientifiche e filosofiche del senso della nostra storia contemporanea potrebbero dare un senso anche alle politiche economiche e sociali solo che i governanti trovassero utile farsi accompagnare dall'arte e dalla scienza, come accadeva a Firenze, nelle loro scelte. Ma quest' utopia neoplatonica e neumanistica, questo conseguir prestigio, per la politica, dal supporto ed anche dal servizio della cultura e dell'arte, non serve più. Sono le indagini demoscopiche che costituiscono, a quanto pare, l'indirizzo dell'azione e non il progetto, l'invenzione, l'intenzione frutto della conoscenza. Sappiamo bene che altri fiumi ben più larghi e più antichi del Tevere, del Danubio, del Reno alla scala di altri paesaggi enormemente vasti attraversano la Cina, l'India, il Brasile e sappiamo tutti, noi europei che dobbiamo fare ora i conti su altri pallottolieri ma come arrivano l'Europa, il Mediterraneo a questo appuntamento epocale?

Una volta tanto possiamo parlare anche di stupidità e miserie non di casa nostra. Il governo della Croazia, aprendo una nuova stagione di scambi mercantili con la Cina ha pensato bene di trovare nella Storia un antenato importante ed ha ribattezzato Marco Polo che è diventato Marko, cittadino croato. I figli della Serenissima, come Marco Polo, potevano benissimo nascere a Curzola, o come il Tommaseo, artefice del Dizionario, a Sebenico, ed era per questo che ap-

partenevano al Mediterraneo e non ad una sola nazione. Adriano, Diocleziano ma anche Sant'Agostino e Archimede e Pitagora a quale patria appartengono se non a quella che essi si sono scelti per la loro cultura?

Così nelle non molte stagioni possibili della nostra esistenza individuale ci sentiremo, noi mediterranei, piuttosto slovacco-viennesi che toscani, perché ci siamo innamorati di Adolf Loos, o più londinesi che romani perché ci siamo innamorati di Soane e alla fine scopriremo, come Tadao Ando, ma anche attraverso Loos e Soane, che dopo il Pantheon non si è fatto niente di più importante.

Io penso che in un autentica interpretazione della modernità dovremmo solo ripercorrere ogni volta, come nelle antiche cartografie ideologiche del Medio Evo, il corso dei fiumi sotterranei e superficiali che si intersecano e non si incontrano ma bensì proseguono verso una sola marina dell'anima.

Infine per non rinunciare definitivamente a contare al mondo dovremmo recarci tutti in pellegrinaggio a Castel del Monte, seguendo in modo preciso dentro le stanze ottagonali il percorso iniziatico disegnato da Federico II di Svevia, implorandolo di riprendere in mano le sorti dell'Europa, poiché padroneggiando le tre lingue e conoscendo le tre religioni più importanti del Mediterraneo sicuramente sarà in grado di interloquire da pari a pari con confuciani, indù ed amazzonici.



6

3
Luciano Semerani
"Europa" china e pastelli su cartoncino
200x200mm



4



6



5

4 - 5 - 6
Luciano Semerani e Gigetta Tamaro
Casa Tamaro a Conconello

Mimmo Jodice

Mediterraneo 1990 - 1995

Roberta Valtorta

Momento molto alto nella vicenda artistica di Mimmo Jodice, questa densa ricerca è il punto di arrivo della lunga e complessa riflessione che da anni egli sviluppa sulle origini e sulla antica cultura del Mediterraneo e sulla persistenza del passato nel presente, ed insieme su se stesso fotografo e figlio di quelle antiche genti che hanno costruito la nostra civiltà. Sono vibranti immagini di frammenti di corpi e di volti, occhi spalancati che hanno visto vicende lontane, bocche che hanno parlato le origini della nostra stessa lingua, *personae* che tornano a noi attraverso la concretezza del marmo o del mosaico, e sono paesaggi infuocati, cieli pieni di bagliori, e resti di città, architetture, materie corrose, spazi vuoti, cavità misteriose. Il Mediterraneo, antico ventre, laboratorio di profonda storia e cultura, è per Jodice un luogo sentimentale e mentale che gli permette di recuperare e portare a piena espressione, nella stagione della maturità, la coincidenza fra immagine ed emozione che aveva caratterizzato le irrequiete ricerche degli esordi. Un delicato viraggio ed il mosso fotografico, un sorte di vento si direbbe, animano queste fotografie agitate nelle quali la dimensione del presente è completamente mediata dall'azione congiunta della memoria e delle forme dell'arte.



Tutte le foto sono riprodotte per gentile concessione di Mimmo Jodice

1
© Mimmo Jodice
Atleta dalla villa dei Papiri, Ercolano, 1986

2
© Mimmo Jodice
Anfiteatro Flavio, Pozzuoli, 1992

Pagine successive:
3
© Mimmo Jodice
Il compagno di Ulisse, Baia, 1993
4
© Mimmo Jodice
Peristilio romano, Bulla Regia, Tunisia, 1993







6

Pagine precedenti:

5

© Mimmo Jodice
Anfiteatro, Capua, 1992

6

© Mimmo Jodice
Apollo, Baia, 1993

7

© Mimmo Jodice
Frammento di scultura romana, Sperlonga, 1992

8

© Mimmo Jodice
Villa dei Quintili, Roma, 2007

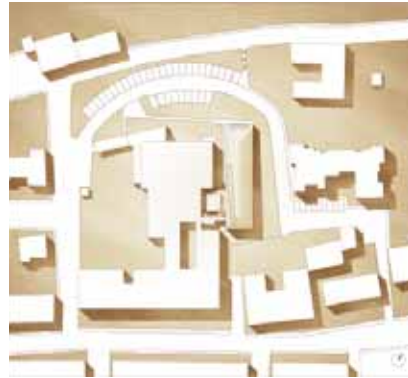


7



8

Fabio Capanni



Ampliamento della scuola Stefanacci San Piero a Sieve

Alessandro Masoni

Il muro è certo l'espressione più profonda della coerenza che lega il carattere delle genti fiorentine all'architettura delle loro terre: una scorza severa che cela un calore umano inaspettato.

Lungo le strade, recinti alti quanto basta affinché lo sguardo non possa valicarli, affiancano il cammino del viaggiatore e lo ipnotizzano con i graffi che decorano la loro umile superficie. Distratto da questa condizione di straniamento egli sussulta in prossimità dei rari squarci e lo stupore lo coglie alla vista di un paesaggio sublime, nel quale una natura rigogliosa ed una architettura umilmente ricca, intessono un misurato dialogo, armonizzandosi vicendevolmente.

Nell'ampliamento della scuola Stefanacci, un dispositivo geometrico traspone in architettura quello stesso mondo di sensazioni. Un alto muro, bianco d'intonaco ed opposto al naturale dislivello del terreno, si interrompe d'improvviso lasciando apparire il suo prezioso contenuto: un piccolo oggetto abitato e misuratamente cesellato da una teoria di finestre strombate disposte secondo necessità. La logica compositiva rimanda a regole insediative di matrice rurale e spontanea; disallineamenti calibrati sul contesto fisico che definiscono articolazioni formali profondamente legate alla cultura materiale dei luoghi. Il controllo formale esercitato sull'architettura adatta la regola geometrica alle specificità del sito attraverso una deroga dedotta dalla regola stessa. Due rettangoli, giacenti secondo gli assi della scuola preesistente e del limite del lotto, definiscono contenuto e contenitore, delinendo la sagoma e la posizione delle entità che compongono il corpo dell'architettura.

Nel gioco geometrico di compenetrazione dei volumi, la luce è l'immateriale materia emotiva che vivifica la ruvida concretezza fisica del dispositivo spaziale. La luce pervade e sostanzia il dialogo tra regola ed infrazione facendo interagire spazio ed atmosfera, esaltando le qualità plastiche dell'articolazione volumetrica. Prossimo al centro abitato di San Piero a Sieve, questo edificio è chiamato a rispondere alle esigenze di ampliamento del preesistente plesso scolastico. La richiesta di allocare nuove aule didattiche, uffici amministrativi, biblioteca e sala polivalente rende necessaria una totale versatilità fruitiva ed una completa indipendenza di accesso ed uso delle varie parti. Tali vincoli sono efficacemente risolti in virtù del medesimo congegno compositivo, esplicitando ulteriormente il valore risolutivo di questo specifico atteggiamento formale.

Il volume più piccolo si incastona nel volume più grande distorcendone la netta stereometria e permettendo alla luce di penetrare all'interno del vuoto architettonico ad animarne le superfici. L'oggetto di copertura ricostituisce il limite alla disgregazione della scatola volumetrica. L'ombra che proietta esalta il disassamento reciproco dei due corpi e, distendendosi sulle strombature in pietra Serena, ne esalta lo scavo. Le finestre sono parte viva del dialogo tra luce e spazio, un dialogo che qui si imposta a partire dalle esigenze interne di illuminazione degli spazi, ed è mediato dalla presenza di strombature cromaticamente dislocate sulla superficie intonacata.

Nel punto di maggiore prossimità tra il perimetro rettangolare ed il parallelepipedo del blocco finestrato si colloca l'accesso principale, la sola incisione

Ampliamento Scuola Stefanacci
San Piero a Sieve, Firenze
2004-2008

Progetto:
Fabio Capanni
Claudio Marrocchi

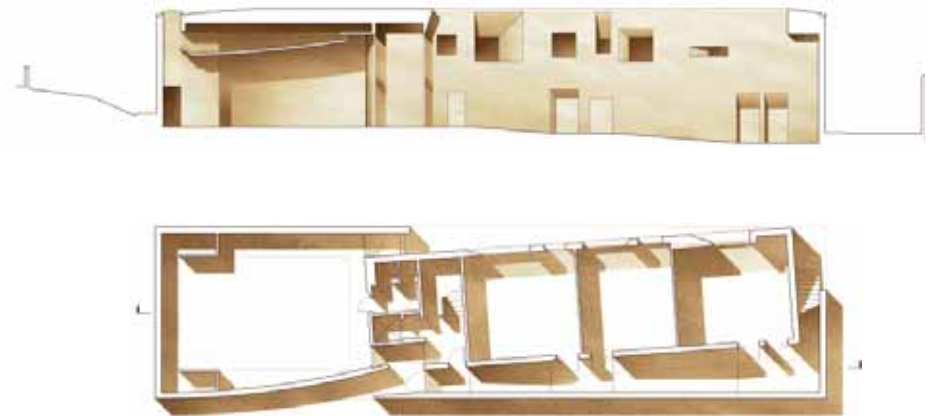
Collaboratori:
Daniele Buzzegoli
Stefano Servi

Foto:
Christian Richters © Fabio Capanni





4



5



6



Pagine precedenti:

1

Planimetria generale

2

Ingresso principale

3

Fronte Est con finestra uffici presidenza

4

Veduta d'insieme lato uffici

5

Pianta piano terra e sezione longitudinale

6

Veduta d'insieme lato ingresso

7

La strada interna

Pagine successive:

8

Sala polivalente

9

Ingresso sala polivalente

praticata nella massiva superficie muraria: una stretta ed umbratile fenditura, forgiata in forma di drappo, che conduce ed accompagna all'interno dell'edificio. Il sensuale sollevamento della massa statica della muratura reagisce alla luce solare facendo svanire nell'ombra la vela d'ingresso ed invitando così a penetrare nel volume opaco e denso. Varcata la soglia, uno spazio verticale, aperto ma coperto, funge da atrio distributivo dal quale si può avere accesso indipendente alle varie aree funzionali e sul quale, al medesimo tempo, si ha da esse libera introspezione visiva.

All'interno del blocco minore, su entrambi i piani che ne caratterizzano la sezione, si dispone una sequenza di stanze aventi funzioni differenti. Al piano primo, accessibile autonomamente, un corridoio interno distribuisce gli uffici

amministrativi, affacciandosi al contempo sul vuoto tra i due volumi che funge da connettivo a tutt'altezza per le aule e la biblioteca situate al piano terreno. Questo spazio distribuisce le funzioni scolastiche ed è connesso da un piccolo tunnel al preesistente edificio. È una sala dei passi perduti dalla sagoma sghemba, concepita secondo l'insegnamento michelucciano come diretta emanazione della città, dalla quale mutua il carattere e la morfologia. Quasi fosse uno stretto vicolo del paese adattatosi alle quote del terreno, lo si percorre in salita, il suo prospetto è disegnato da una serie di finestre strombate ed il suo soffitto è aperto al cielo per far reagire lo spazio alle variabili condizioni atmosferiche.

Ai due estremi dell'edificio la relazione tra articolazione geometrica e luce nella definizione dello spazio architettonico pa-



lesa la sua esemplare coerenza. Ciò che all'esterno si manifesta come disconnessione tra i due volumi incastonati, all'interno opera come sorgente luminosa. La luce che penetra dalle sconnessioni laterali all'auditorium esalta la plasticità della vela di copertura, facendo risaltare il valore luministico del fondale della sala, inondato di luce radente zenitale. Ogni momento di disconnessione e di apertura della superficie solida del volume rivela, all'esterno come all'interno, una modalità differente del dialogo tra spazio, luce e architettura e così anche la necessaria scala di sicurezza, ricavata nel residuo spazio al fondo dei due volumi ruotati, riverbera di luce riflessa divenendo poetica conclusione di uno spazio distributivo altrimenti ordinario.

Ogni azione progettuale emana dalla sinergia tra controllo formale ed afflato poetico. Materiali da costruzione tradizionali, in senso sia fisico che concettuale, perpetuano il carattere atavico

della campagna mugellana. La nuova architettura sorge palesando regole certe, stratificate, verificate dalla storia e capaci così di riportare ordine e senso nella disarticolata frammentazione del paesaggio urbano contemporaneo. La geometria detta all'architettura misura e forma delle sue membra, permettendo al contempo di esprimere l'ordine su cui possa innestarsi e crescere una deroga che potenzi l'espressione dei contenuti emotivi e culturali. Su di essa si distende la "crucele luce del sole mediterraneo" che scolpisce la nitida leggibilità delle forme, costruendo spazialità interne originali ed animando un organismo architettonico nel quale forma, luce e materia sublimano in una mirabile sintesi.

In quest'opera sembra trasparire la memoria di una delle esperienze più importanti e significative del Novecento italiano: quel dialogo tra regola ed infrazione tramite il quale si riuscì ad incardinare la magistrale simbiosi tra i valori

di classicità e quelli moderni, fondandoli nella specificità dei luoghi e dei paesaggi italiani. Un'esperienza tuttora estremamente attuale, e non certo avulsa dall'indole di queste terre se, come rilevò allora Argan a proposito di Gardella, questa "via, suggestiva ma difficile e non priva di pericoli" non è "molto dissimile da quella dei manieristi toscani, e penso all'Ammannati, che nell'eccezione alla regola cercano forse la conferma della regola, ma si compiacciono dell'eccezione, che può diventare un'altra regola".¹

¹ Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni Comunità, Milano, 1959, p. 11



Alberto, Enea, Giovanni Manfredini

L'intelligenza degli edifici

Fabrizio Rossi Prodi

Il nucleo originario dell'ospedale di Reggio Emilia fu concepito nell'immediato dopoguerra da Enea Manfredini, importante architetto emiliano, gli ampliamenti che si sono succeduti dagli anni '80 ad oggi, sono opera di Alberto e Giovanni Manfredini, entrambi attivi nel campo della progettazione di architettura civile, con particolare esperienza di ricerca e progettuale nel settore delle strutture sociali e ospedaliere.

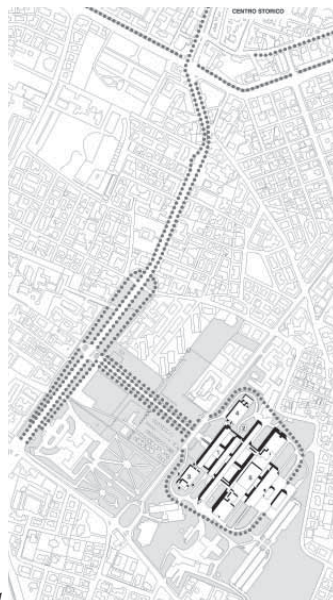
L'opera deriva da un concorso-appalto dei primi anni '90, per l'ampliamento e la ristrutturazione dell'ospedale, che prescriveva anche una complessiva trasformazione del complesso con il mantenimento delle chirurgie all'interno della struttura esistente e un ampliamento destinato a degenza (600 posti letto) con nuovo pronto soccorso, radiologia e laboratori di analisi.

Il progetto di tutte le espansioni del nucleo originario prosegue la **struttura tipologica** a monoblocco fissata nell'**organismo complessivo** fin dalla sua fondazione nel 1945, impianto che in larga misura si identifica anche con il sistema distributivo dei percorsi e dei corpi. L'ospedale ha subito nei decenni successivi un lungo processo di evoluzione, ma a differenza della pratica comunemente diffusa nel nostro paese di strutture di architettura civile di valore che vengono spregiudicatamente alterate e trasformate in modo aggressivo, nel disinteresse generale per l'architettura e la città, in questo caso la continuità armonica e pacata dello sviluppo e della crescita dell'ospedale di Reggio Emilia è stata assicurata da una guida progettuale che ha seguito un percorso progettuale unitario e coerente, fissando fin dall'inizio alcune coordinate fondamentali, che poi costituiscono il

nucleo teorico e compositivo generale dell'organismo, capace di assorbire e governare la sua crescita e trasformazione. Con questa matrice iniziale, che è per me l'**intelligenza compositiva** degli edifici e la loro **ragione urbana**, era nato il nucleo originario dell'Arcispedale, dal 1945, e proseguendo questa matrice sono sorti i due ampliamenti della Radioterapia e dei Poliambulatori del 1985-87 e infine il presente ampliamento generale. Per la sua qualità architettonica, l'ospedale ha ottenuto il "Riconoscimento di importante carattere artistico" dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Un po' come avveniva per gli antichi complessi conventuali, dove la "regula" presiedeva alla fondazione e a tutte le successive trasformazioni, così il nuovo ampliamento rispetta la regola fondativa e tipologica, aggregando volumi che seguono quei principi di composizione urbana fissati dall'impianto originario basati sulla **trama ortogonale dei percorsi**, con i nuclei distributivi verticali concentrati nei nodi della maglia di base. Questa impostazione garantisce un elevato grado di versatilità e di flessibilità, ormai dimostrate anche dalla lunga vita dell'organismo che nei decenni ha visto variare profondamente le funzioni sanitarie ospitate, fino ad accogliere le attività chirurgiche, laddove gli spazi erano stati concepiti per attività di degenza medica, senza cadere in stravolgimenti tipologici e architettonici.

Oltre al rispetto della regola compositiva architettonica, il progetto di ampliamento affronta le problematiche dell'integrazione urbana, soprattutto affidate alla ricomposizione e all'integrazione degli spazi verdi. Ma il progetto soprattutto riconosce e continua a far propria l'im-



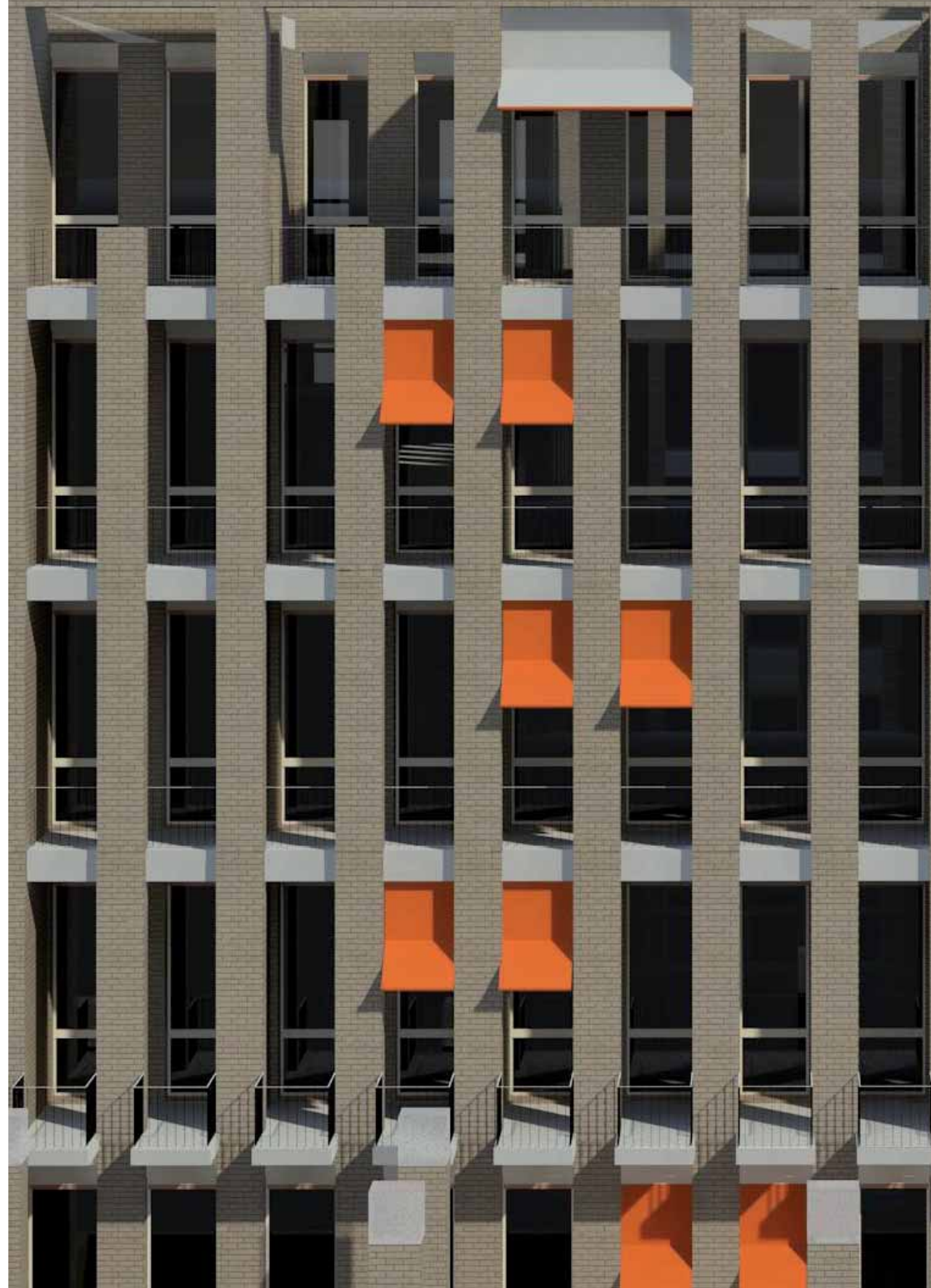
Appalto concorso Ampliamento
Arcispedale S. Maria Nuova
Reggio Emilia
Progetto vincitore
1992

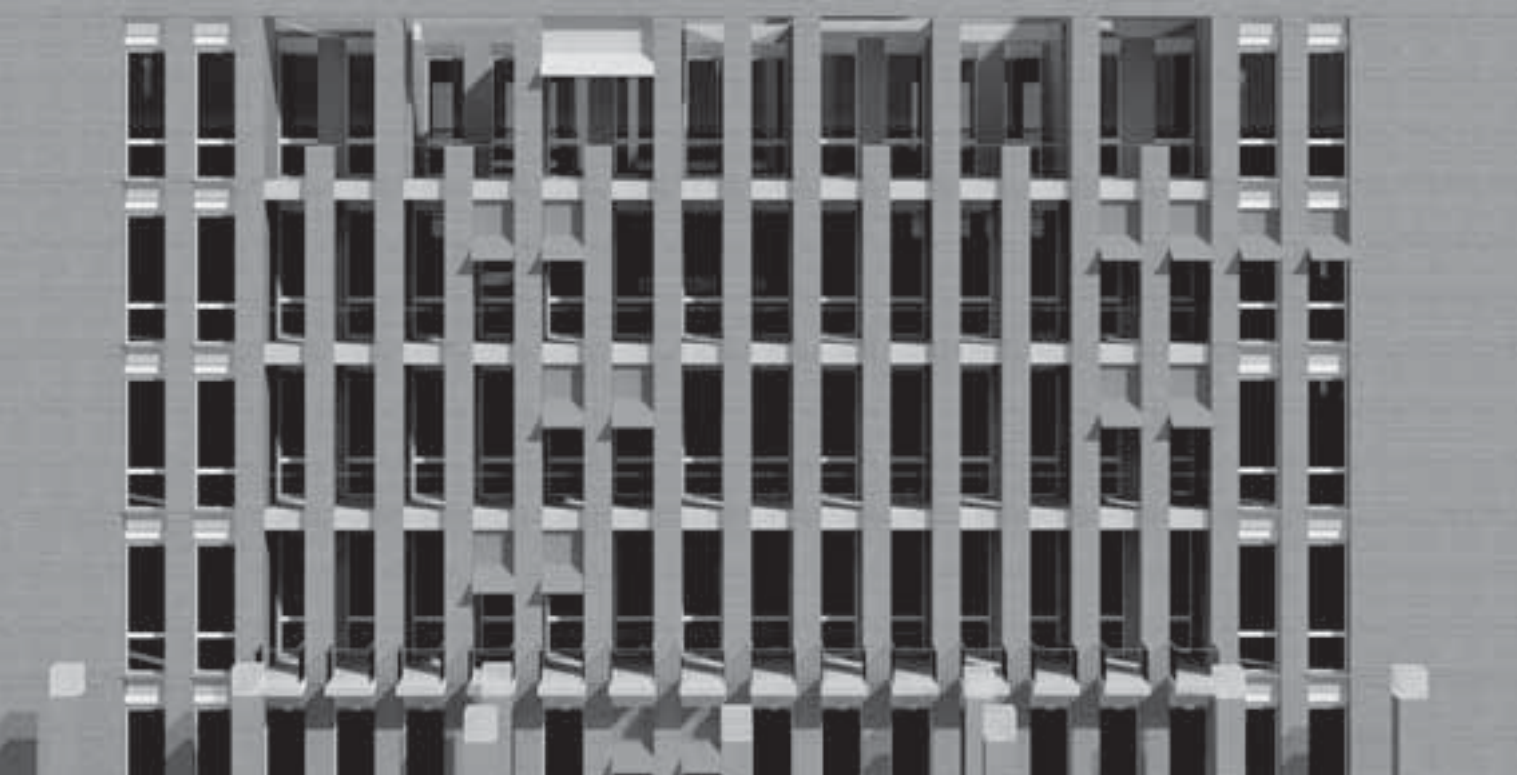
Polo Oncoematologico
2009
(non realizzato)

Progetto:
Alberto, Enea, Giovanni Manfredini

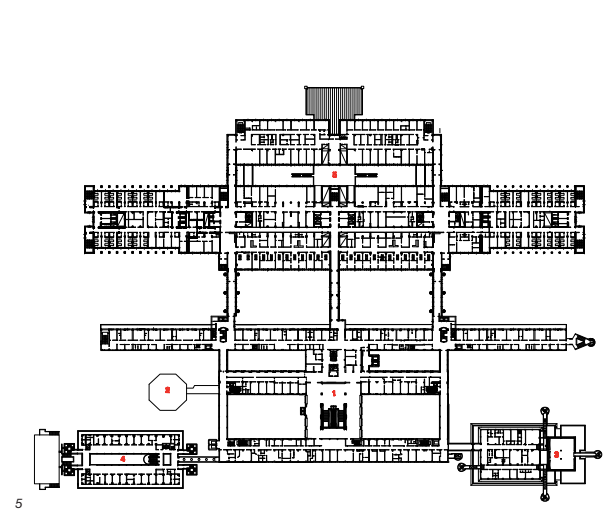
Realizzazione:
1996-2011

Foto:
Andrea Manfredini





3



5

Pagine precedenti:

- 1 Planimetria generale nel contesto urbano
- 2 Polo Oncoematologico, (non realizzato) 2009
- Dettaglio di facciata

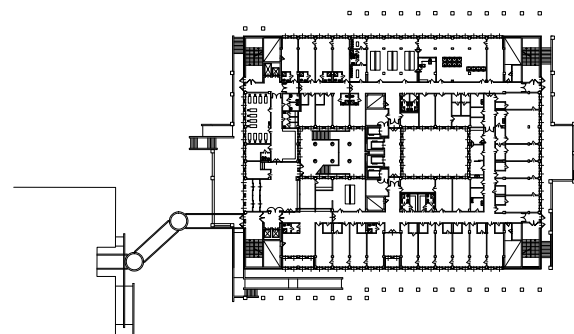
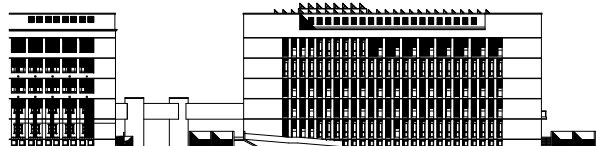
- 3 Polo Oncoematologico, (non realizzato) 2009
- 4 Polo Oncoematologico, (non realizzato) 2009
- Pianta e prospetti

- 5 Pianta generale dell'ampliamento e del complesso esistente
- (1 Arcispedale S.M. Nuova, 1945-1955; 2 Cappella, 1962; 3 Radioterapia e Medicina Nucleare, 1985; 4 Poliambulatori, 1987; 5 Ampliamento generale, 1992)

- 6 Polo Oncoematologico, (non realizzato) 2009
- Veduta Sud-Est

Pagine successive:

- 7 Ala Nord ampliamento
- Veduta Nord-Est
- 8 Ala Nord ampliamento
- Dettaglio logge tamponate
- 9 Ala Nord ampliamento
- Dettaglio loggia degenze



4

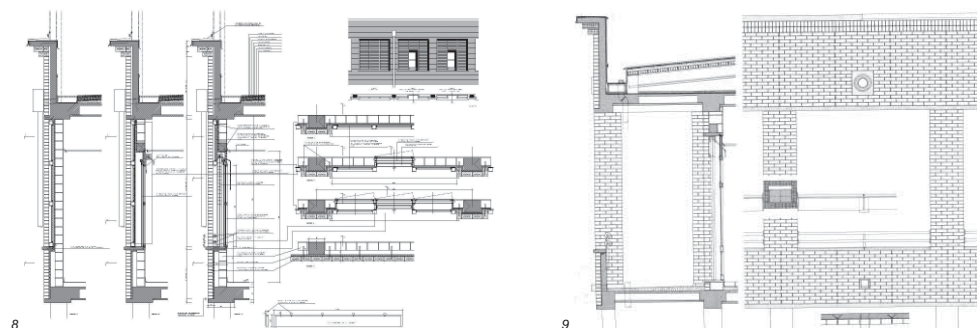


6

postazione progettuale iniziale che assegnava un ruolo e una valenza profondamente urbana al complesso, fissando un principio insediativo che proietta le assialità dell'organismo alla scala urbana e paesaggistica, rivelando il legame fisico e percettivo con l'asse storico di viale Umberto I e dunque con la matrice storica consolidata della città. L'espansione urbana che nel dopoguerra ha portato a un diffuso tessuto di edilizia residenziale isolata e piuttosto amorfa, ha raggiunto l'area dell'ospedale, inizialmente isolato, inglobandolo. Tuttavia il nuovo rapporto fra il complesso ospedaliero e questo tessuto dilagante, anziché attenuarlo, ne ha esaltato il valore, come oasi di vuoto e sistemazione a paesaggio nella densità e anche come salto di scala, e dunque permanenza nel tessuto più minuto, rinsaldando il suo ruolo di **elemento ordinatore dell'area urbana**, a dimostrazione della vocazione dei monumenti e dei valori collettivi nella città, anche contemporanea. L'asse di viale Umberto I, antica passeggiata fuori porta di Reggio Emilia, prosegue infatti nell'area dell'ospedale e si incrocia con l'altro asse ortogonale, ormai storicizzato, fissando gli orientamenti fondamentali del complesso e della sua area, e portando all'ingresso principale, con un sistema che il progetto ha sapientemente interpretato cercando una conferma e l'ulteriore compimento della regola nell'espansione del complesso. Per rinsaldare questo ruolo di elemento nodale, nella radura della sua area verde, sempre aperta alla città, una nuova quinta alberata attorno al complesso viene creata per sottolineare il suo margine costruito, ne rilega i corpi e si collega al viale alberato assiale che conduce all'ingresso dell'organismo e al verde più storicizzato di viale Umberto I, affidando in tal modo, ai filari alberati e naturali e alla continuità ambientale, la ricerca di un rapporto tra il nucleo antico della città e il complesso ospedaliero. Dal punto di vista edilizio l'ampliamento comprende un **corpo lineare parallelo all'impianto preesistente** e in particolare al corpo delle degenze esistente. Le giaciture proseguono l'impianto razionalista, ma sviluppano anche un'aggregazione per "trame", tipica della grande pianura e dei suoi principi insediativi, la stessa che fissa un'orditura ortogonale di percorsi interni, di accessi e di connessioni, che favoriscono la chiarezza delle mappe spaziali e l'orientamento di pazienti e visitatori, non meno della flessibilità e versatilità del complesso. Invece del corpo triplo costruito nell'immediato do-

poguerra, i Manfredini hanno scelto il più funzionale corpo quintuplo, che alloggia una fascia di spazi serventi nell'anima del piano. L'espressione volumetrica della massa costruita del corpo quintuplo viene attenuata, con l'arretramento della parte centrale del corpo quintuplo in testata, ricercando una armonia e una misura con la snella verticalità razionalista dei corpi preesistenti. La maglia strutturale in cemento armato, razionale e regolare, modulare, scandisce la misura del progetto e ne ordina gli spazi. Il **piano tipo** dell'ampliamento è idealmente divisibile in quattro sezioni, con i collegamenti verticali - distinti in relazione al tipo di utilizzo - disposti nelle tre zone di cerniera e alle estremità. **Anche l'aspetto architettonico** conferma la razionalità dell'approccio, con la ripetizione della maglia strutturale, e distributiva, con i paramenti esterni in mattoni sabbati a faccia vista. Le scelte di linguaggio traducono all'esterno l'individualità delle parti compositive del complesso, con le degenze differenziate dai servizi di degenza e dai nodi distributivi e dagli spazi tecnici e ancora dagli spazi di collegamento e infine da quelli di cura. Sembra di veder nominate le parti che ordinatamente e razionalmente compongono il nosocomio, sia in pianta, che in alzato. I piani si ripetono, le parti si ripetono. Una sapiente mano guida e traduce il progetto sanitario a una sintesi con quello architettonico. Diventa architettura civile e architettura urbana, nel dialogo con la città e i suoi spazi. In prossimità delle degenze la facciata si sdoppia, con un partito ritmato, che protegge la facciata vera e propria degli ambienti. Un ordine gigante all'esterno sorregge un triplice ordine di logge quadrate. Le scale si rivelano mediante bucaure più minute, a gruppi di quattro, rilegate nel disegno generale dalla trama delle logge. Le logge fasciano le zone destinate alle degenze, mentre studi, uffici, ambulatori e altri spazi si aprono verso l'esterno con finestre quadrate, ma sempre disposte secondo il disegno geometrico razionale e modulare dell'intera facciata. I volumi tecnici sono raccolti all'interno di un volume architettonico, posto in copertura, che si caratterizza come l'interpretazione di un attico secondo un principio di sovrapposizione volumetrica, che conferisce comunque un ordine all'insieme, e si sforza di governare le spesso contrastanti esigenze tecniche ed estetiche che caratterizzano le strutture ospedaliere. È interessante sottolineare la capacità

dell'organismo preesistente di adattarsi ai cambiamenti e di costituire il nucleo e l'elemento generatore sia dal punto di vista urbano e morfologico, che funzionale dell'intero complesso riformato e ampliato. La sua **flessibilità** consiste nella previdente impostazione planimetrica di un sistema di percorsi e moduli funzionali correlati al sistema di percorsi urbani all'esterno e alla razionale impostazione volumetrica urbana del complesso originario, che ha potuto accogliere e assorbire tutti cambiamenti e gli ampliamenti nel corso di oltre mezzo secolo dalla sua fondazione. È un'importante riflessione sul concetto di flessibilità, che viene attribuita a un complesso di scelte compositive iniziali, una semplicità e pacatezza lontane dagli isterismi di chi preferisce affidarsi alle tecnologie e alle loro esibizioni. L'elevato grado di coerenza formale e funzionale che caratterizza questa opera, ne ha rafforzato il ruolo di grande struttura urbana dai forti valori identitari per la comunità, ruolo rinforzato anche dalle scelte di linguaggio architettonico che, pur nella riconoscibilità della successione diacronica degli interventi, stabilisce una continuità figurativa, basata sulla razionalità dell'espressione, sulla corrispondenza tra forma e funzione, nella logica di una grande architettura urbana, di un desiderio di economia tecnica ed espressiva fatta di segni necessari, e in certo modo atemporali, appartenenti semmai alla lunga durata delle architetture civili, piuttosto che alle espressioni mutevoli e passeggera della contemporaneità.



Francesco Collotti e Serena Acciai

Isola, davanzale di mare

Francesco Collotti e Serena Acciai

“Sono felice. Era tanto che non potevo dirlo: e cos'è che mi dà questo intimo, previsto senso di gioia, di leggerezza? Niente. O quasi. Un silenzio meraviglioso è intorno a me: la camera del mio albergo in cui mi trovo da cinque minuti, dà su un grosso monte, verde verde, qualche casa modesta...”

Passo la lunga strada di sabbia e a Forio, ragazzaglia e sole, un bianco che acceca...

Pasolini Ischia 1959

Mediterraneo ritrovato

nei contrafforti che a Pirano proseguono la costa a sostenere con un ordine di archi colossali la platea da cui il Duomo si affaccia sul mare tra gli acquedotti romani che solcano la campagna misurandola

tra le Latomie di Siracusa dove la fatica dell'uomo si confonde col lavoro della natura in Calabria tra straordinari palazzi volti verso il mare

dove silenziose ombre meridiane disegnano architetture.

Monti naviganti: dai passi delle Alpi qualcuno sostiene di aver visto la laguna di Venezia brillare all'alba del sole da oriente. E ben lo sapevano i pittori che dalle Fondamenta Nove vedevano la neve.

O Schinkel, che a Palermo dipinge dall'altana del mio appartamento, il porticciolo e, da lungi, il Monte Pellegrino.

Paesaggio coltivato mediante l'architettura, ma anche dalla costante presenza di quelle rovine che paiono appena interrotte e quasi disponibili al proseguimento.

Il luogo: ancora un'antica idea di *messa in opera della natura* (Schinkel) prossima a quella di *seconda natura che opera a fini civili*, cara a Goethe.

Qui architettura d'isola, misurata come le case dei pescatori.

Necessaria, tra il mare e la terra.

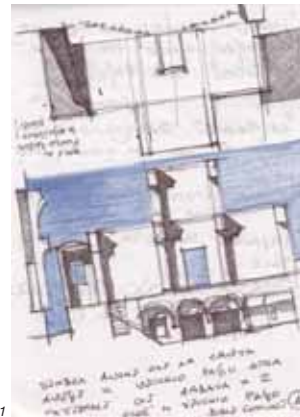
Architettura sospesa quella della cattedrale di Ischia, interrotta persino nel crollo che ne ha salvato una parte, ancora trasfigurabile col progetto e non disperatamente perduta. Pronta ad essere completata e abitata anziché abbandonata per sempre. Gradonata di muri a rincorrersi su per il pendio, erta, fino al basamento in attesa. Qui quiete nella salita, sostruzione scavata e promettente di spazi che non sono più. Basamento scavato, figura sospesa tra la grotta e sala ipostila di un palazzo antico. Fondazioni sul punto di disvelare un principio insediativo. Ma sulla grande platea scoperchiata i conti non tornano e altri tempi dell'edificio paiono sovrapporsi a mischiare le carte del rilievo con figure sghembe e fili non coincidenti. Tra le antiche navi/havate scoperchiate come durante battaglia di mare dal capriccio di un'artiglieria poco aggiustata, sequenza di archi che potrebbero annunciare un corpo di fabbrica voltato, imposte di archi e peducci interrogati col progetto a trasformar lacerti in voglie di muro, di cupola, di copertura.

La rovina non si fissa nell'ammirazione di un'epoca ormai intransigente: appartiene a una più generale idea di *costruire* strettamente imparentata con *ri-costruire* (conoscere del resto è per l'architetto indissolubile da *ri-conoscere*).

E ancora un'antica *coltivazione architettonica del paesaggio*.

Ci calma forse il pensiero di un pergolo e una pietra a far da panca, uno sguardo lontano e vicino davanzale di mare, odori e profumi che qui son spazi, erbe e piante che son muri di cielo.. il cielo, sì lui, il cielo coi suoi fili di rampicanti e felicità tersa a guardar l'isola di fronte.

Restano, a segnar le stagioni, i racconti di timo, limoni e lentisco.



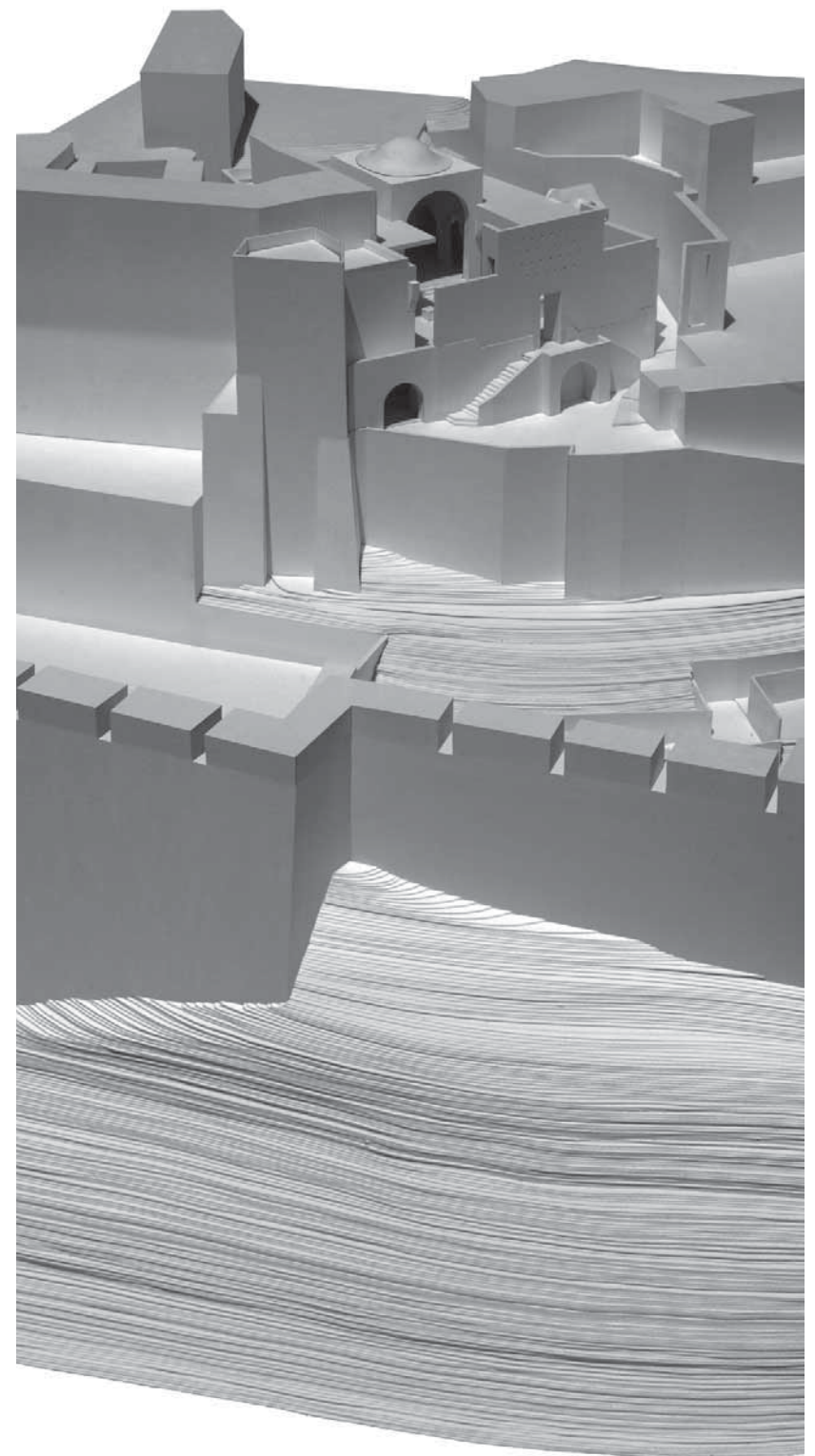
Concorso Internazionale di Idee per la Riconfigurazione Spaziale della Cattedrale del Castello Aragonese di Ischia

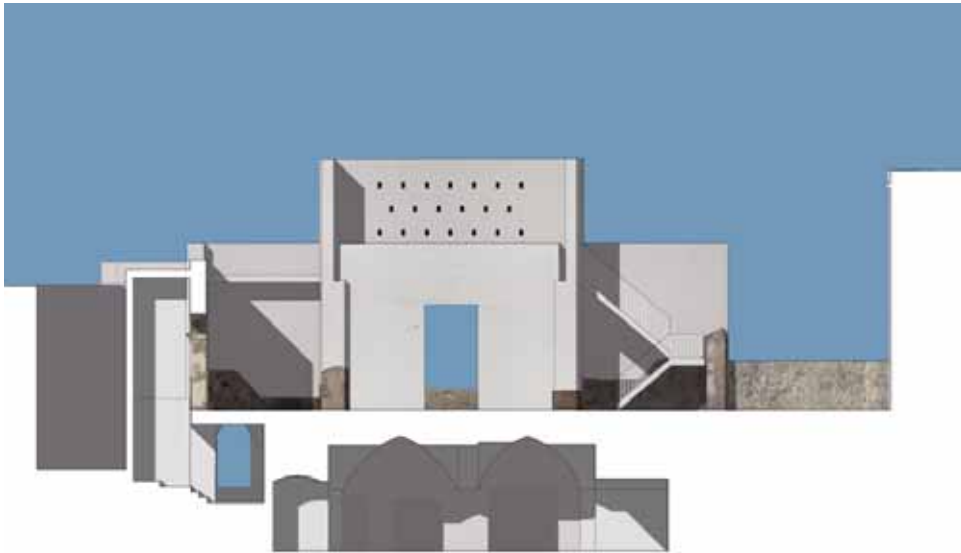
Ente promotore:
IsAM - Istituto per l'Architettura Mediterranea

2009

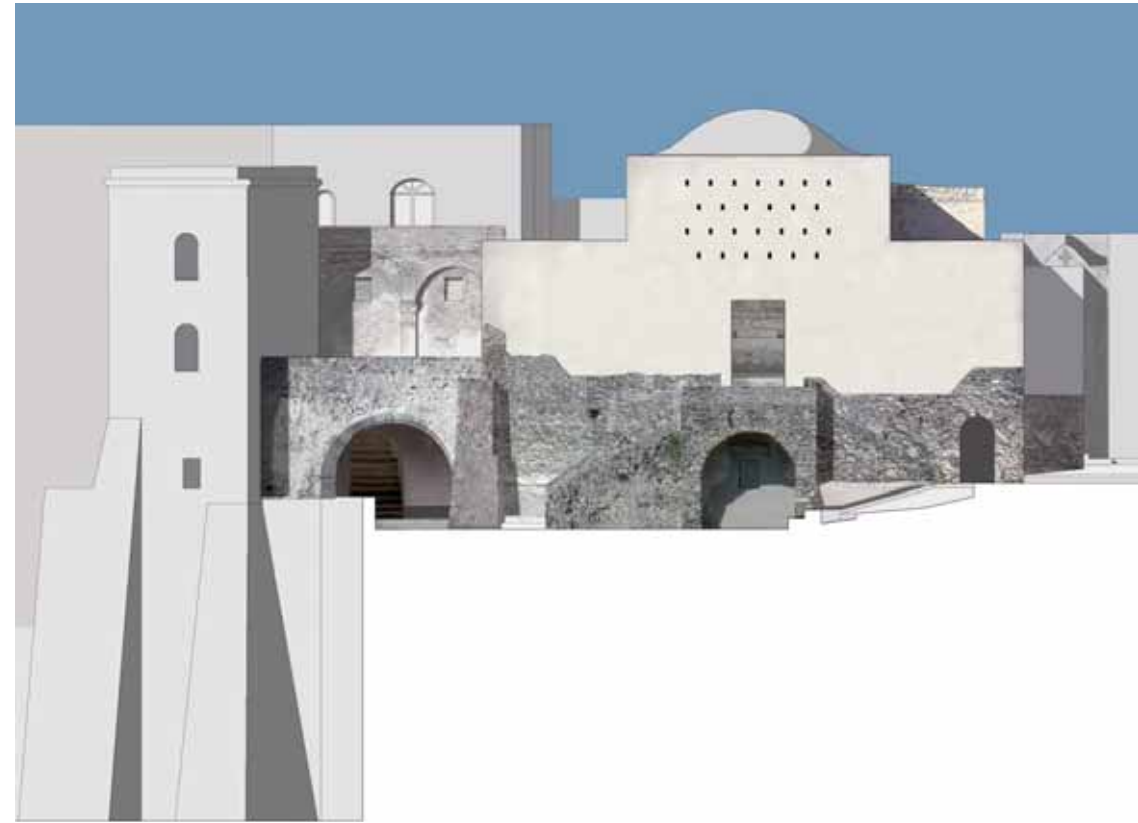
Progetto:
Francesco Collotti
(capogruppo)
Serena Acciai
Lisa Ariani
Renato Capozzi
Federica Visconti

con:
Nicolò Campanini
Ilaria Cornacchini
Tanja Foretic
Federico Gianni
Filippo Santoni
Giancarlo Zampirolo





3



4

Pagine precedenti:

1

Schizzo per la ricomposizione della facciata verso il mare

2

Vista del modello dal lato verso il mare

3

Sezione verticale su cripta e interno facciata

4

Pianta delle pavimentazioni alla quota della cattedrale

5

Facciata della cattedrale verso il mare

Pagine successive:

6

Vista del modello della cattedrale dalle terrazze a monte

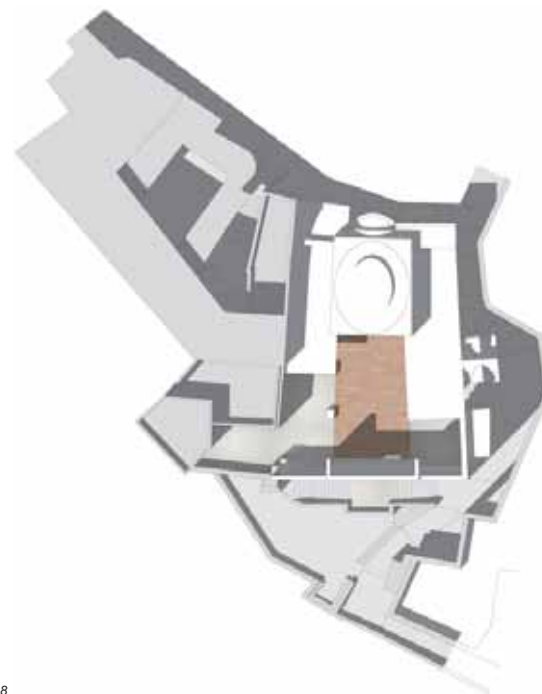
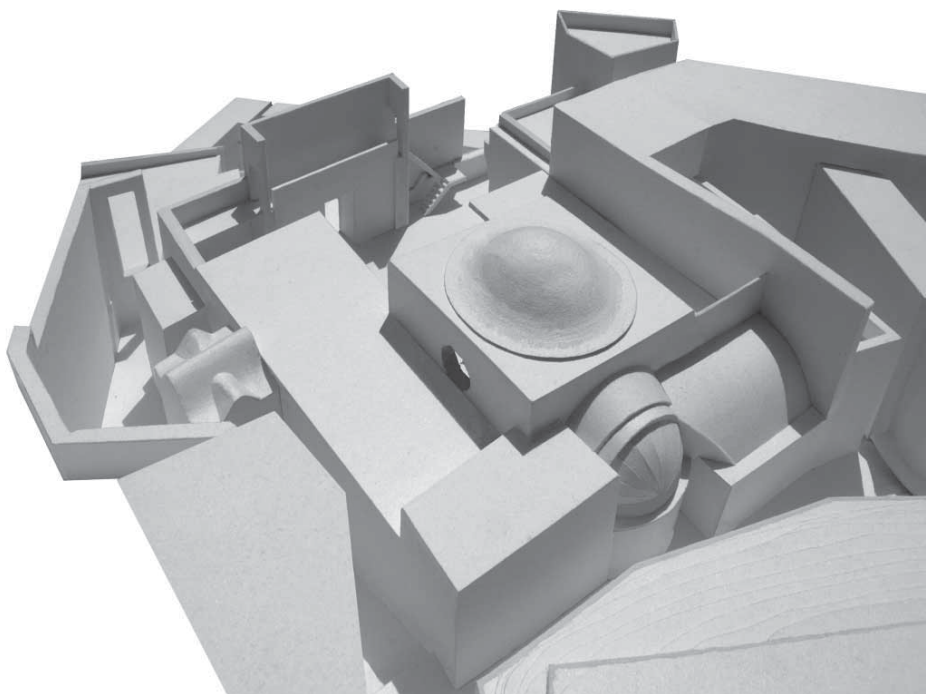
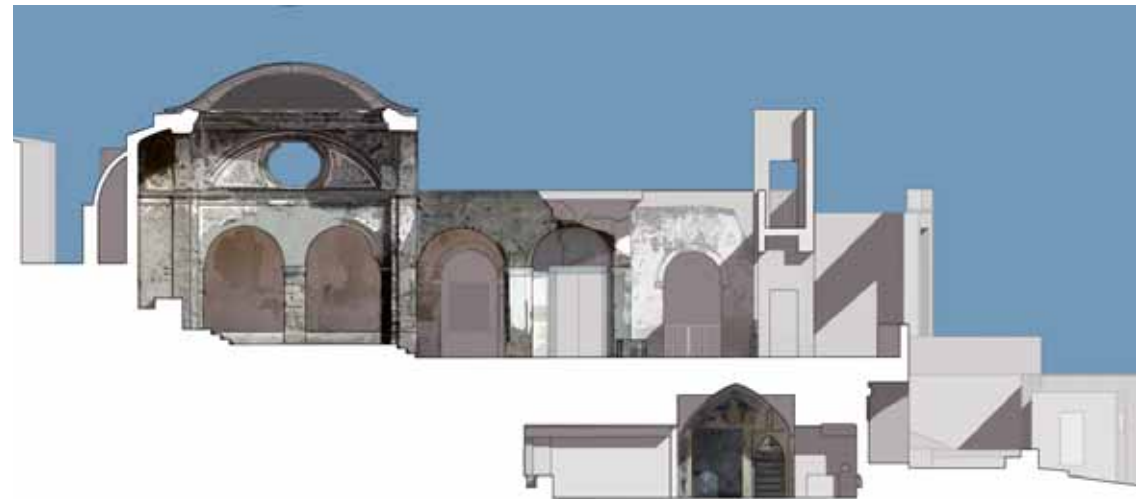
7

Sezione longitudinale sulla navata principale

8

Pianta delle coperture

Resta col progetto l'esigenza di deman-
dare ai luoghi la ragione della propria
costituzione e allora la facciata ricostru-
ita è qui anche muro abitato, quasi una
sostruzione antica che si presta a essere
scena (come in alcuni bozzetti di teatro
di D. Pikionis, 1937), e prende le mosse
là dove il racconto era stato interrotto. Il
nuovo e il vecchio si toccano ma resta-
no distinti per materiali e finitura, perché
l'evoluzione di questo manufatto nel
tempo è quello che ci interessa, è ciò
che oggi ancora genera progetto. E an-
cora per questa via, la cupola e le volte
in rovina vengono ricostruite, non una
copertura per intero ma dei frammenti
perché il cielo e il blu del mare sono par-
te integrante di quest'architettura.
Indagare i luoghi col disegno e il rilievo,
per ripristinare l'originario collegamen-
to tra i due livelli della fabbrica, poche
mosse quelle del progetto, ma capaci di
restituire la figura dell'oggi alla cattedrale
da tempo in attesa.



Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola

La Cathédrale Engloutie

Valentina Rossi

“La vista delle rovine ci fa fuggacemente intuire l'esistenza di un tempo che non è quello di cui parlano i manuali di storia o che i restauri cercano di richiamare in vita. È un tempo puro, non databile, assente da questo nostro mondo di immagini, di simulacri e di ricostruzioni, da questo nostro mondo violento le cui macerie non hanno più il tempo di diventare rovine. Un tempo perduto che solo l'arte può recuperare.”

Marc Augé, *Rovine e macerie*
Quando nel 2009 l'Istituto per l'Architettura Mediterranea bandì il concorso per la riconfigurazione della diroccata cattedrale dell'Assunta, presso il Castello Aragonese di Ischia, gli intenti erano precisi. Ai partecipanti si chiedeva una soluzione progettuale che proteggesse l'invaso spaziale della cattedrale dall'azione degli agenti atmosferici e della salsedine, senza però intaccarne il fascino di rudere aperto sul paesaggio circostante.

Della chiesa, bombardata dall'esercito inglese nel 1809, rimangono oggi i resti degli archi e dei pilastri che segnano le navate dell'edificio quasi completamente scoperto, l'abside con l'altare di pietra e ampi frammenti degli stucchi barocchi. Si tratta di uno spazio proteso sul mare, esposto alla luce abbagliante del sole mediterraneo, cui si accede emergendo dall'ombra di cunicoli scavati nella roccia. Qui, tra i muri delle costruzioni accumulate nel corso della storia, ancora aleggia l'eco di civiltà arcaiche che in tempi remoti colonizzarono l'isola.

Il progetto di Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola si inserisce con garbo e con rispetto in questa densa commistione di natura e architettura, di morfologia geologica e stratigrafia storica, aderendo alle rovine senza nasconderle, bensì

potenziandone la forza scenografica. L'intervento architettonico si concretizza in un volume astratto e rigoroso, innervato dalle orditure orizzontali e verticali degli elementi strutturali in legno. Le chiusure sono ridotte al minimo: i tavolati della copertura, che lasciano il posto al vetro in corrispondenza del presbiterio, e il brise-soleil, che costituisce una sorta di facciata “neutra” rivolta verso il mare. La funzione di salvaguardia delle spoglie della cattedrale viene così adempiuta garantendo al luogo l'integrità e la fascinazione della sua essenza. In sostanza la struttura inquadra una nitida messa in scena del *genius loci*. Osservata dal mare, essa è un involucro smaterializzato che si inserisce nel contesto lasciando intravedere le tracce dell'edificio sacro. Fruita all'interno, si presenta come una griglia tettonica che ricomponde l'ordine dello spazio, mantenendone la permeabilità visiva con l'aria e con l'acqua, gli elementi primordiali che, assieme alla roccia, plasmano il paesaggio.

La matrice compositiva c'era già: l'impianto originale della chiesa, definito da frammenti di pilastri e da lacerti di arcate. Occorreva pertanto lavorare su di un'assenza, sull'impronta di una presenza invisibile. La scelta progettuale è stata quindi quella di ricreare un volume retto da sostegni - i pilastri quadriformi - che inglobassero i resti di quelli originari. Espediente, questo, che ha riconfigurato con precisione la misura e la direzionalità delle navate distrutte. Era inoltre opportuno rimarcare lo scarto tra la sacralità senza tempo delle preesistenze e il carattere di provvisorietà di un'“intromissione” contemporanea, di chiara valenza tecnica. Da qui l'utilizzo del legno, materiale che non soltanto si stacca da un punto di vista sostanziale dalla pietra delle rovine, ma



1

Concorso Internazionale di Idee per la Riconfigurazione Spaziale della Cattedrale del Castello Aragonese di Ischia

Ente promotore:
IsAM - Istituto per l'Architettura Mediterranea

2009

Progetto:
Maria Grazia Eccheli
Riccardo Campagnola

con:
Michelangelo Pivetta
Luca Barontini
Alessio Bonvini
Eleonora Ceccoli
Alessandro Cossu



Pagine precedenti:

1

La rovina

2

Il senso del tempo

3

Modelli di studio

4

Dettaglio dell'involucro

5

*Quota chiesa: il disegno della pavimentazione
come lettura della cripta*

6

La struttura dell'involucro in legno e la rovina

Pagine successive:

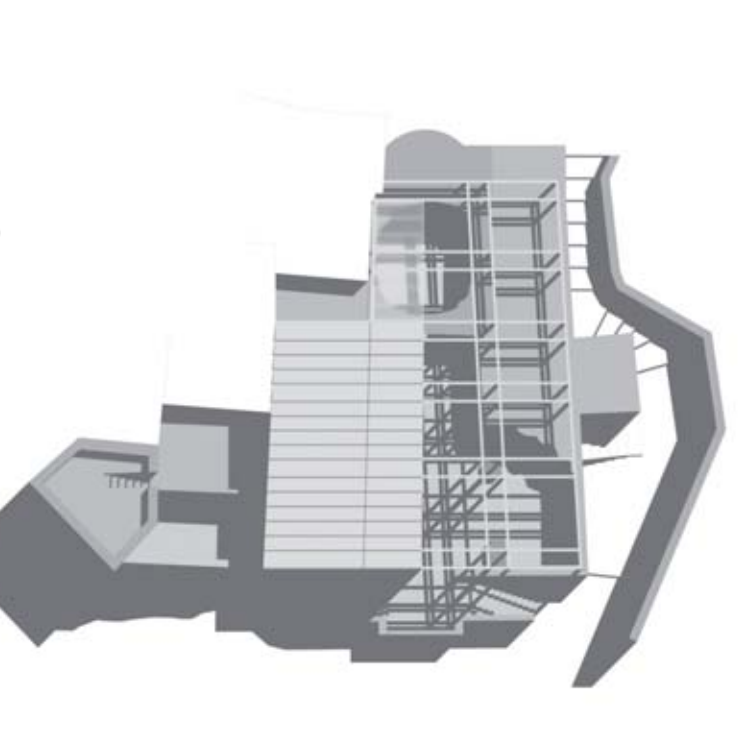
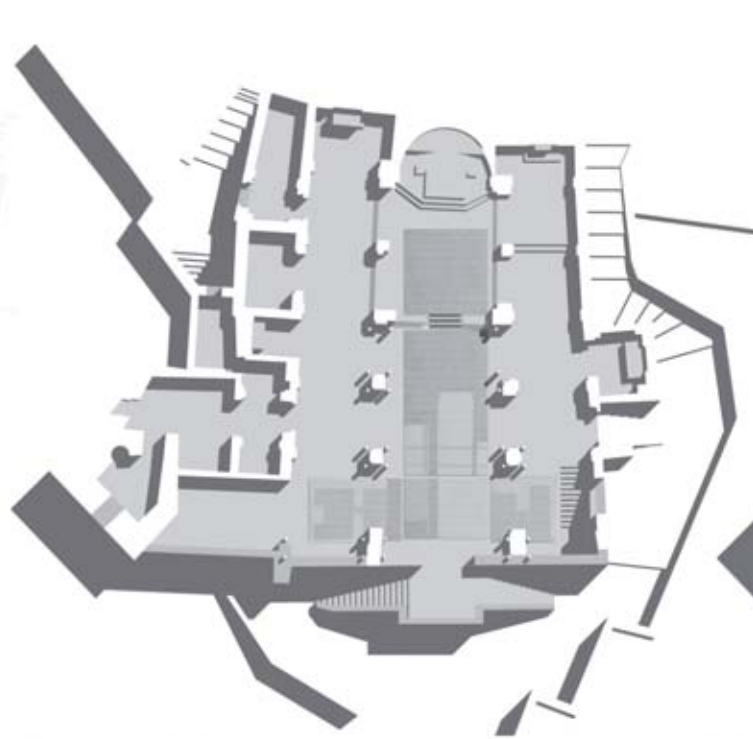
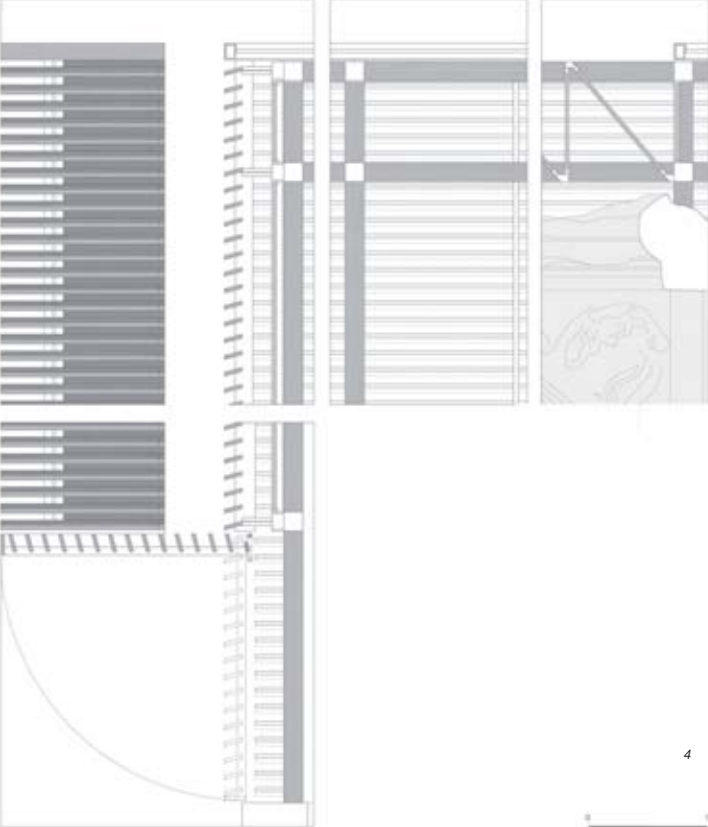
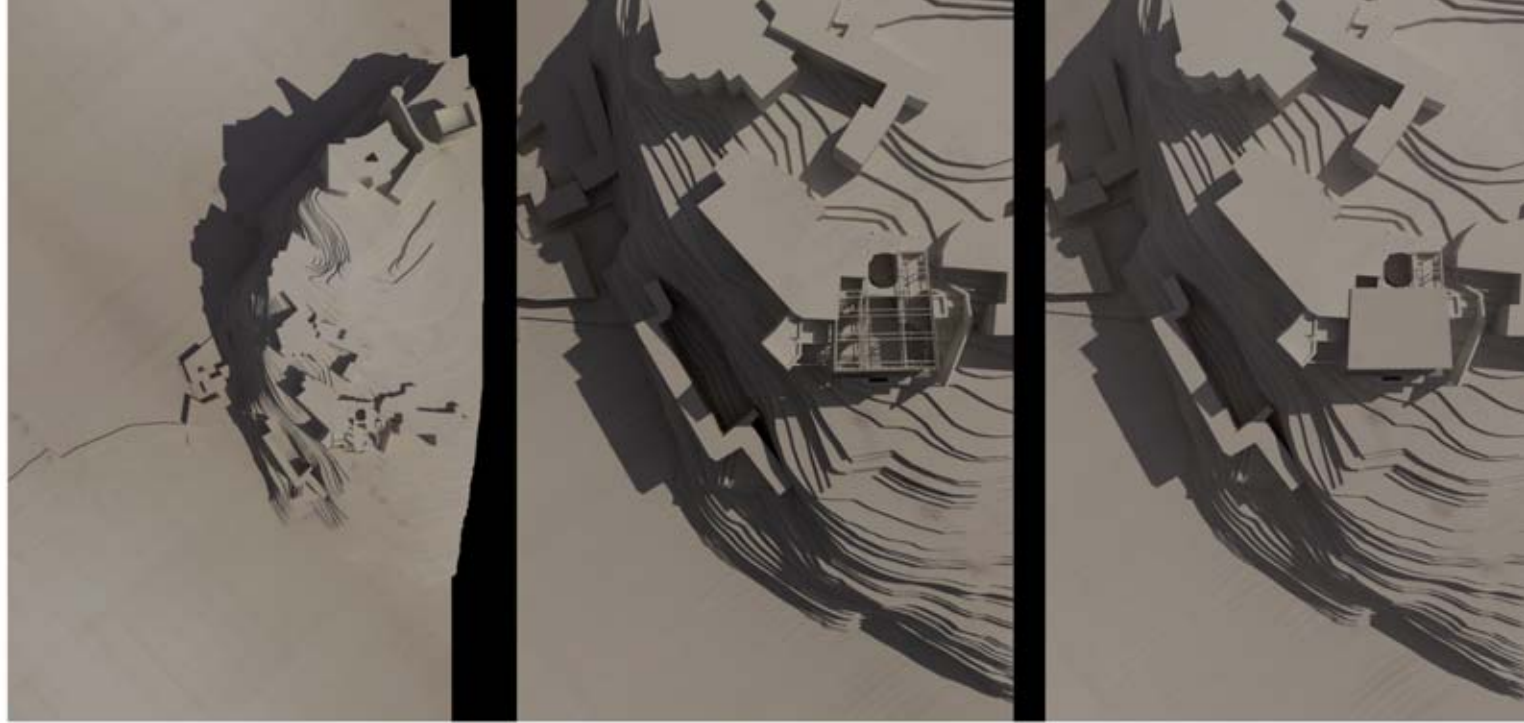
7

*Natura e rovine: i nuovi pilastri quadriformi in
legno come tracciati regolatori dei lacerti*

3

4 5

6





7

che è capace di richiamare immagini di flessibilità e leggerezza. Non è un caso che il risultato formale di questa intelaiatura lignea abbia finito con l'evocare negli stessi progettisti l'idea di un cantiere; di un cantiere approntato per un'opera che ancora attende di venire alla luce, o di un cantiere abbandonato e sospeso nello scorrere indefinito del tempo. Perché in fondo è a ciò che ci costringe l'intervenire sulle rovine di scenari scomparsi: a tentare di ricomporre l'infranto per ricondurlo ad una nuova dimensione di esistenza. Senza violenza, ma con la devozione e la gratitudine che si devono ad un dono che ci è giunto da lontano, tenacemente resistendo alle vicissitudini dei secoli.

Dalla relazione di progetto

Nella sua lunga esperienza storica, l'edificio della Cattedrale si è invernato in molte forme che oggi convivono, sincronicamente, nell'ultima sua forma "liberata", di rovina. Solo la rovina costituisce l'unico strumento di conoscenza del mutare delle sue forme. Dalla forma sconosciuta ma in un certo senso implicita nella cripta che, misteriosamente, esce dal perimetro dell'edificio; alla forma evocata dalle colonne marmoree racchiuse nella sostanza antifrastica ormai solo edilizia dei pilastri delle scoperte navate. Dalla forma riassunta in una decorazione che il tempo ha ormai ridotto a mero dato cronologico; a quella additata dalle diverse ed aleatorie virtualità dell'edificio e inverata nella (avara) iconografia storica dell'edificio.

Da ultimo, quella restituita dall'unica fotografia allegata al bando: sorprendentemente la più enigmatica ed incomprensibile di tutto l'apparato iconografico.

Ma tale pluralità di forme deve valere anche per il futuro, dato che l'inconoscibilità della forma della Cattedrale pare ovviamente legata alla (plausibile?)

eventualità di "future scoperte archeologiche", le quali si dice che potranno "suggerire... una lettura diversa degli attuali ruderi" e, quindi, "favorire soluzioni progettuali allo stato non immaginabili". Proprio su tale sorta di contraddizione pare basata, nel bando, la richiesta di una completa reversibilità del progetto. Di nuovo: l'inconoscibilità dell'ultima forma della Cattedrale - l'unica custode ormai della violenza della propria distruzione - costringe il progetto ad abdicare ad uno dei suoi caratteri più fondativi: quella vocazione alla durata capace di tessere innumerevoli ed imprevedibili nessi nei meandri di legittimazione e/o adeguatezza attraverso i quali cerca la propria legittimazione, il proprio accesso verso la sua possibile esistenza.

Le alternative non sembrano molte

La prima, e forse la più percorribile, è di abbandonare la possibilità di ricostruire l'inconoscibile e - alla prova dei fatti - aleatoria forma (interna) "originaria" della Cattedrale per inscrivere, invece, il progetto all'interno dell'originario ruolo compositivo di quella vera e propria "facciata dell'isola" di Castello in cui si identifica la sua identità: l'unico dato ancora co-gente per una sorta di diritto storico-naturale.

Con "facciata dell'isola" ci si riferisce ovviamente a quell'immenso *retablo* che, dal livello del mare alla sommità dell'isola, costruisce l'intero monte con la monocroma ma implacabile architettura che, quasi soltanto volumetrica, viene erosa e scavata dalle ombre di una luce mediterranea che è il principale segreto della sua forma. S'accennano in tal modo i caratteri paradossali di ogni architettura militare: quasi indecisa tra l'assurdo di una violenza alla natura e la poetica capacità di interpretarne e di prolungarne le sue estraniante valenze scenografiche (l'archetipo che unisce Palestrina alla Sagra di San Michele, a Mont Saint-Michel ecc).

Il progetto - che si propone di coniugare la propria reversibilità con le "soluzioni progettuali allo stato non immaginabili" - si limita a ricostruire i possibili tracciati regolatori di un edificio virtuale.

Un volume astratto, quindi, ottenuto seguendo le linee di forza suggerite dalla Cattedrale col ripeterne, schematicamente, gli elementari e necessari atti e gesti costruttivi, declinati ovviamente rispetto alle richieste funzionali del bando.

Il sostenere: viene interpretato da un pilastro quadriforme, ad evocazione e - in due casi - a sostitu-

zione dei pilastri che oggi sono gli unici interpreti della direzionalità di distrutte navate.

Il coprire: viene risolto da un tetto che, tuttavia, si rappresenta come tale solamente nello spazio interno del nuovo volume, a parafraresi di una travatura tridimensionale di sostegno.

Il proteggere: il *brise-soleil* continuo che, di inclinazione costante, affida il suo ruolo di protezione degli interni al mutare nell'arco della giornata del movimento del sole.

Ad esso compete un doppio compito: se visto dal mare, a creazione di un volume, fatto in realtà da una commistione di luce ed ombra; se visto dal suo interno, una completa osmosi del paesaggio, all'interno dell'edificio, confermando forse il suo essere l'unica soluzione per non distruggere l'indescrivibile rapporto attuale della rovina con il paesaggio.

All'interno, la nuova struttura istituirà con la rovina esistente un rapporto quasi di astratta sinopia con l'opera finita (disponibile in tal senso, anche a future variazioni: ad una finalmente decisiva definizione della navata centrale, ad esempio).

Il materiale è stato scelto con il criterio di invernare in un nuovo senso l'idea stessa del progetto. È parso, infatti, che l'intero progetto avrebbe dovuto:

- estraniarsi dalla rovina esistente anche mediante un materiale che traducesse, con la sua esibita alterità, le ragioni e ragioni formali della richiesta di reversibilità dell'opera;

- consentire la riduzione, quanto più possibile, delle sezioni di messa in opera del materiale, così da tendere ad una sorta di immagine araldica della costruzione;

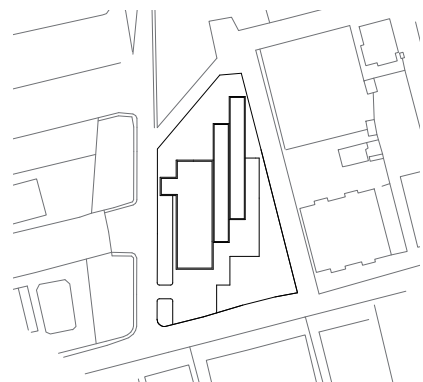
- ricercare, infine, nelle "costruzioni" già esistenti nell'isola una sorta di viatico e/o d'"introduzione", un accoglimento insomma nella regione formale dell'isola...

Tali richieste sembrano essere state esaurite dalla scelta del legno come materiale da costruzione. Il carattere mediterraneo del legno rinvenibile nell'isola a costruttiva amministrazione del "verde" nelle sue varie forme e specie

Ma non si era certo previsto come, con tale scelta, il risultato dell'intera opera si sarebbe avvicinato alla rappresentazione dell'impianto di un cantiere per un'opera ancora indecisa sulla forma dell'opera da costruire; o, forse e più realistica, di un cantiere abbandonato...

Riccardo Campagnola

Paolo Zermani



Le variazioni del tempo

Riccardo Butini

“Il tempio costituisce l'elemento di trasmissione della religiosità anche attraverso la rovina, la lenta dissoluzione dell'organismo architettonico di cui si appropria, da sempre, un'altra fede.”¹

“A Capo Colonna, sta l'unico relitto architettonico interessante anche per un profano che la civiltà greca abbia lasciato lungo il litorale calabro. È la splendida colonna dorica, unica nella solitudine, testimonia il Tempio di Hera Lacinia, che fu il più grande della costa tra Reggio e Taranto, ornato dagli affreschi di Zeusi, stipato da immensi tesori, ma saccheggiato da Annibale e dai romani, devastato dagli uomini e più tardi dai terremoti, finché anche le colonne vennero adoperate ai principi del Cinquecento nei lavori del porto. Il culto di Hera Lacinia si è prolungato in quello, ricco di ricordi pagani, della Madonna Nera, cui si chiede la fecondità.”²

Già alla metà del secolo scorso Guido Piovene, visitando la Calabria, ne rileva la sfortunata vicenda archeologica individuando le ragioni nel prolungato periodo di decadenza delle città greche, nelle numerose guerre e spoliazioni, nelle alluvioni che distrussero e dispersero gli edifici costruiti con enormi blocchi di roccia tenera privi di malta, e infine negli effetti più recenti della Riforma agraria. Le architetture classiche non ci sono più. Non ci sono più le loro rovine, cancellate dall'uomo e della natura. Il ricordo della civiltà classica sopravvive quindi, soprattutto oggi, nella percezione del mito (*mythos*) di quella che fu la Magna Grecia.

Chiamato al non semplice compito di progettare una nuova chiesa a Gioia Tauro, Paolo Zermani si confronta con la realtà contemporanea di una città

che conserva ben poche testimonianze dell'antica Metauro.

L'immagine di Gioia Tauro, decisamente trasformata negli ultimi cinquant'anni, è oggi caratterizzata dalla presenza del grande porto commerciale, uno dei maggiori del Mediterraneo, dove il continuo movimento delle imbarcazioni fa da contrappunto alla staticità dei numerosi containers stoccati sulla banchina, divenuti ormai inconsapevoli attori dello scenario urbano.

“Il mito resta, oltre le epoche, l'unico termine di raccordo possibile tra tempi diversi, qui come in tutta la Calabria.”³
Con questa frase, Zermani fissa ulteriormente i termini della propria riflessione progettuale.

All'interno del lotto irregolare, che sfugge alla maglia ortogonale cui si struttura il tessuto della città, l'architetto dispone tre blocchi parallelepipedi di pietra accostati, quasi parti di un colossale basamento.

La chiesa, elemento d'ordine dell'intero complesso parrocchiale, è orientata con l'abside a Est.

Uno slittamento dei corpi, compiuto nel senso della loro maggior lunghezza, ne stabilisce la gerarchia, rafforzata anche dalla variabilità dell'altezza.

Il blocco più grande avanza verso la via principale, si fa incontro a chi percorrendola si trova in prossimità del sagrato; squadrato e compatto il corpo che accoglie la chiesa è scavato in corrispondenza della facciata principale, dove l'ingresso all'aula è anticipato da un protiro sostenuto da due setti.

Al suo interno l'aula presenta un'architettura essenziale, semplice quanto icastica, spogliata di ogni superfluo accessorio, definita da pochi elementi

- 1
Planimetria
- 2
Vista zenitale del modello
- Pagine successive:
- 3
Vista del modello
- 4
Sezione
- 5
Pianta del piano terra
- 6
La facciata della chiesa
- 7
Il complesso parrocchiale visto da Sud-Ovest
- 8
Vista del modello

Chiesa di Gioia Tauro
(Reggio Calabria).

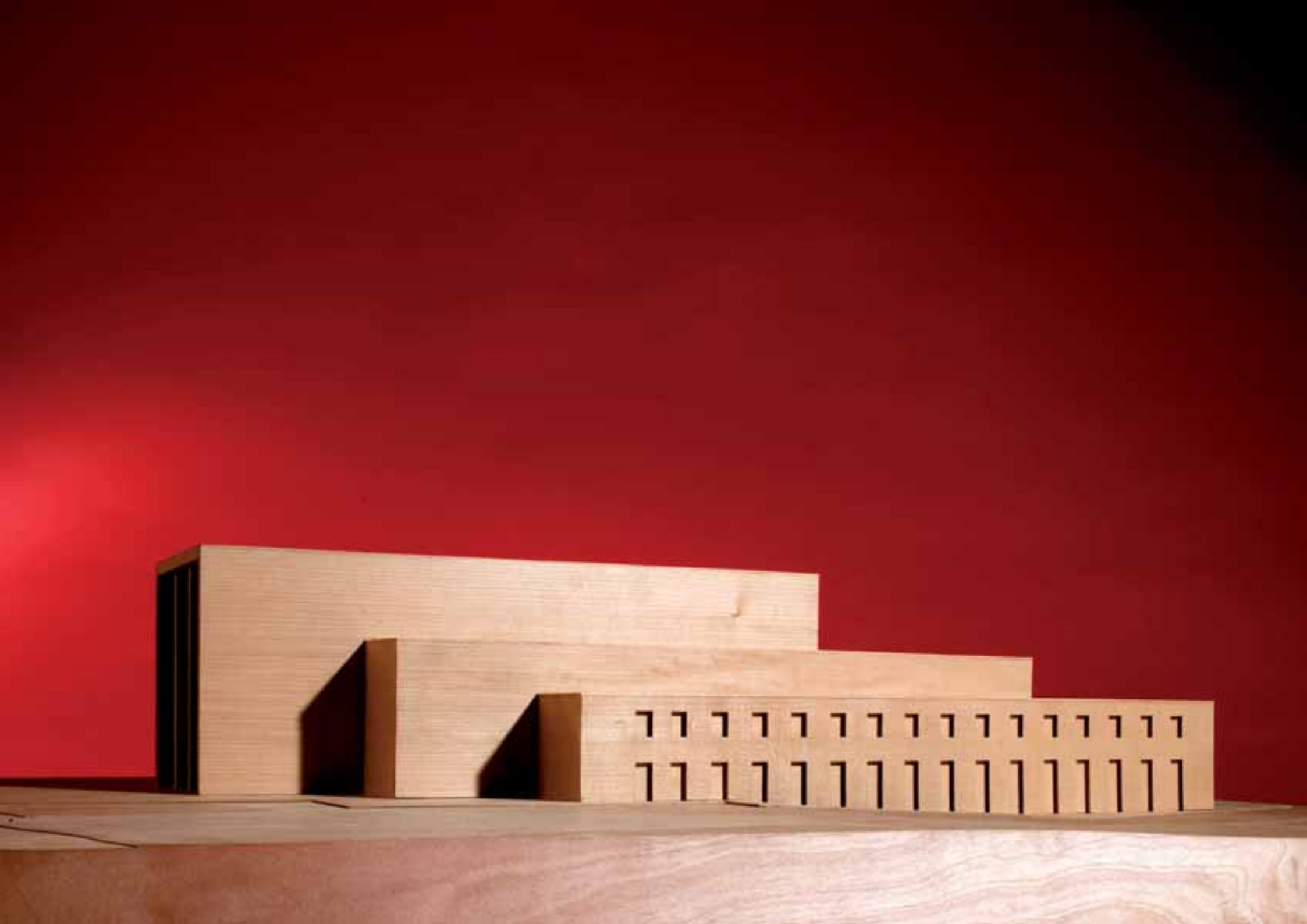
Progetto architettonico:
Paolo Zermani
Eugenio Tessori.

Progetto strutturale:
Paolo Martino.

2008-2010

Foto:
Mauro Davoi





che rendono lo spazio misurabile: le colonne libere, ritmicamente disposte lungo le pareti laterali; il cassettonato metallico del soffitto.

Le colonne si fermano laddove si compie una fusione tipologica tra chiesa e corpi accessori: in quel punto "lo spazio si incastra con un vuoto perpendicolare al percorso principale per definire un principio di transetto, che stabilisce la definizione più raccolta della zona presbiteriale, formando una croce latina inserita nella longitudinalità dell'ordine insediativo iniziale."⁴ L'aula è unicamente illuminata da un taglio verticale per tutta la sua altezza, posto sulla parete Est in luogo dell'abside, collocato a termine dell'asse liturgico della chiesa; il percorso processionale tende verso la Luce.

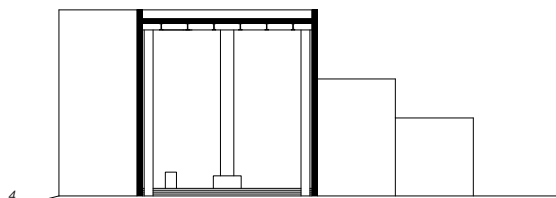
Il secondo corpo contiene le funzioni strettamente legate all'aula, che a questo si incastra con un braccio del transetto; vi trovano spazio il battistero, la chiesa feriale e la canonica.

Il terzo blocco, il più esterno, comunque collegato anch'esso all'aula, ospita gli spazi destinati al ministero pastorale, distribuiti linealmente su due piani.

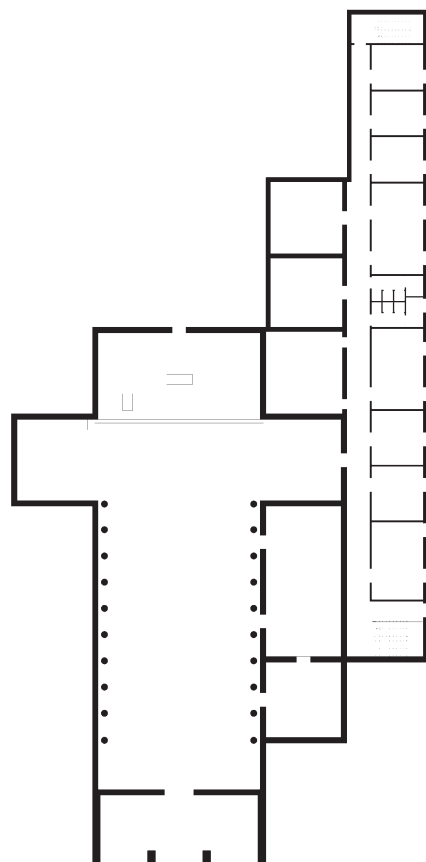
I prospetti sono semplici, con poche, misurate aperture. L'articolazione dei corpi, in pianta e in alzato, provoca un forte effetto chiaroscurale, con netti tagli d'ombra che esaltano la purezza geometrica delle masse.

Ma se il basamento ricostituito dai tre blocchi lapidei è in grado, secondo il mito, di sostenere il cielo proprio nel mito, più che nella rovina, questa volta, sembrano risiedere le misure necessarie all'atto di scomposizione e di ricomposizione degli elementi selezionati, capace di rivelare un rinnovamento tipologico.

Sul basamento sta, infatti, il mistero del tempio e delle sue trasformazioni, in attesa che, nel suo interno, la divinità sia infine svelata.



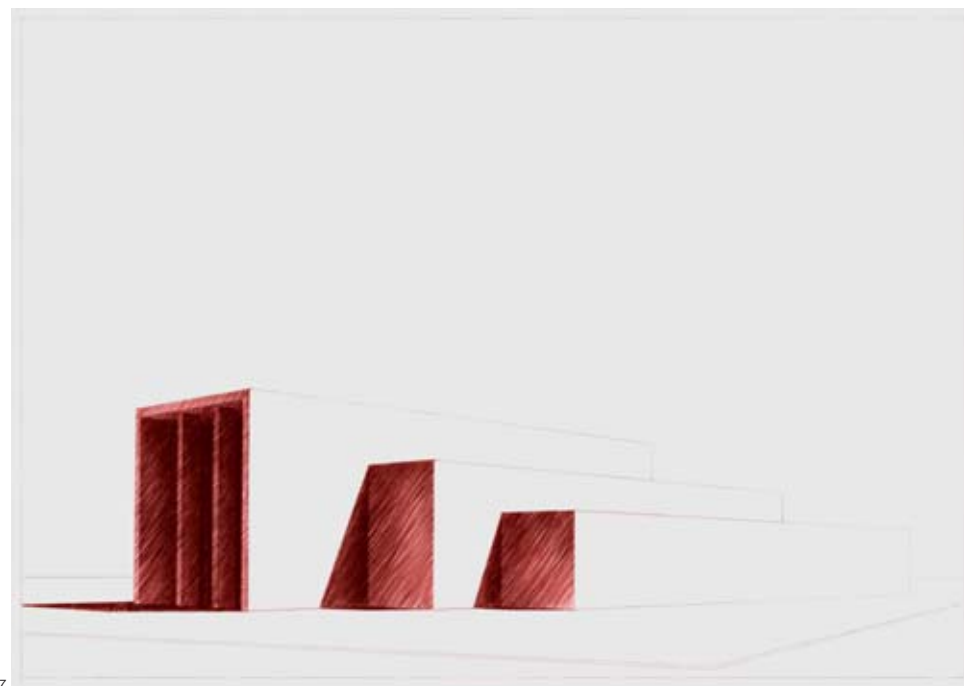
4



5



6



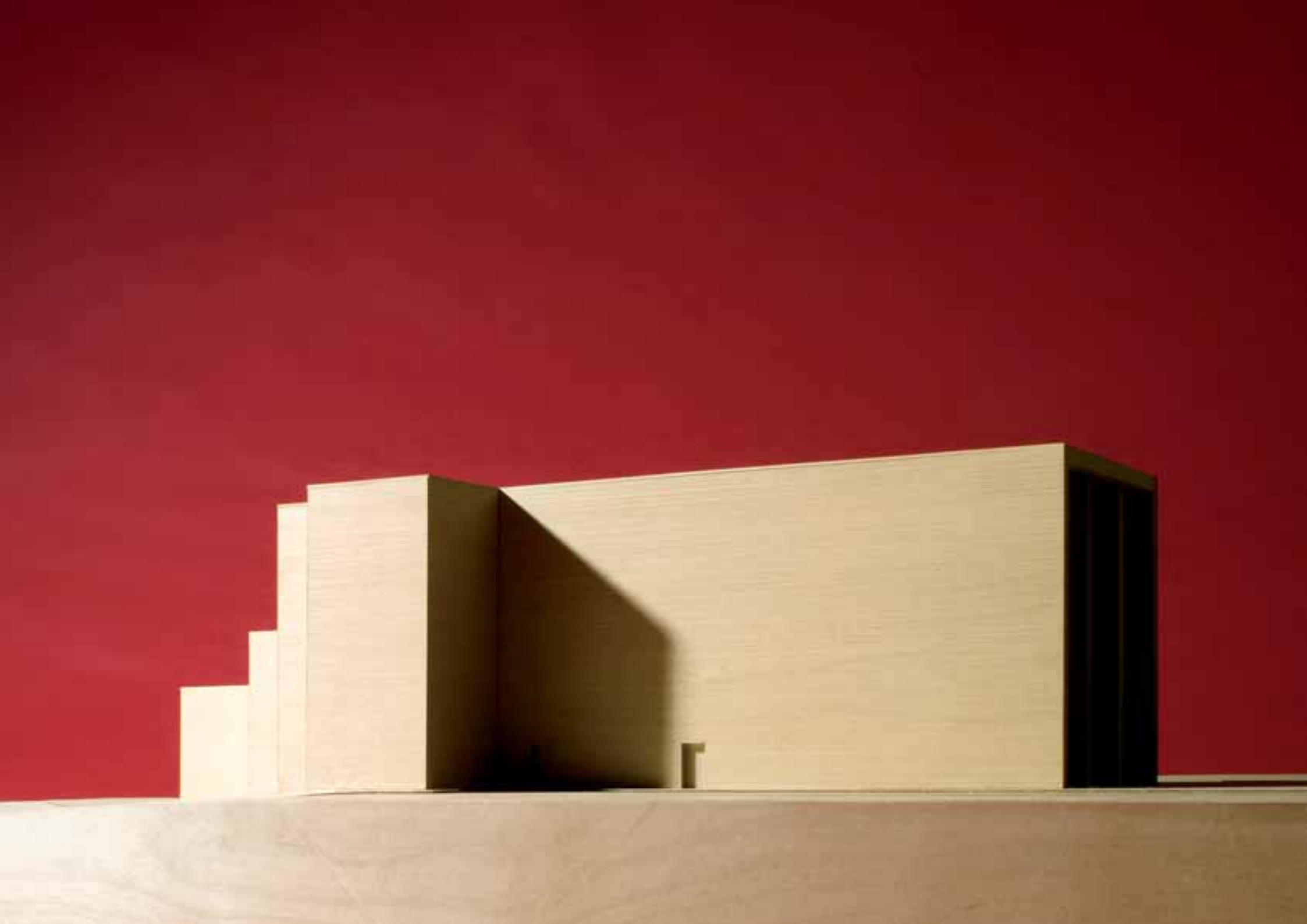
7

¹ P. Zermani, *Relazione di progetto*.

² G. Piovone, *Viaggio in Italia*, Milano 1957.

³ P. Zermani, *Relazione di progetto*.

⁴ *Ibidem*.



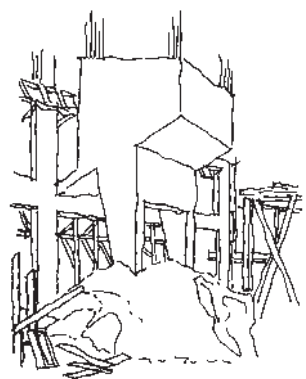
Franco Purini e Laura Thermes con Adriano Cornoldi

Costruire una chiesa

Franco Purini

Costruire è quasi sempre un'azione definitiva e irreversibile, che comporta l'alterazione di una condizione preesistente, che può essere naturale o artificiale. Costruendo si viola e spesso si distrugge del tutto un ordine precedente. Questo azzeramento richiede adeguate pratiche di *risarcimento*. Ciò con il quale il costruire entra in conflitto, ma che alla fine deve essere ricostruito, è l'*ordine cosmico*, di cui ogni architettura è una *rappresentazione*. In poche parole costruire implica l'alterazione di un ordine cosmico da parte di un altro modello cosmico. Questa ciclicità, espressa da immagini in successione, è di per sé *sacra*. Se costruire un qualsiasi edificio è nella sua essenza un'azione sacra, lo è tanto di più quando si tratta di erigere una chiesa, una sinagoga, una moschea, un tempio buddista. In questi casi la genetica sacralità del costruire si presenta, per così dire, all'ennesima potenza. La funzione di un edificio per il culto è tale, nella sua semplicità e nella sua assolutezza, da polarizzare ogni ambito dell'architettura, spingendola verso la rappresentazione del significato ultimo del costruire, del suo senso primario. Per costruire una chiesa occorre risolvere una serie di problemi relativi alla *tipologia*, all'*inserimento nella città*, alla *liturgia*, allo *spazio*, alla *luce*, al *rapporto con l'arte*. Tali tematiche sono tutte presenti nella Chiesa di San Giovanni Battista a Lecce. Essa è localizzata nel Quartiere Stadio, un insediamento di edilizia economica e popolare realizzato negli anni settanta, caratterizzato da manufatti disposti secondo un disegno poco strutturato, nel quale dominano vuoti urbani senza una forma precisa. Per questo la Chiesa di San Giovanni

Battista, è chiamata a svolgere il ruolo di *catalizzatore spaziale* e di *polo urbano*, proponendosi come il segno emergente di una comunità priva finora di elementi architettonici capaci di consentire ad essa di riconoscersi. Il complesso parrocchiale, che si affianca a una piccola chiesa preesistente, incorporandola, è costituito da una serie di volumi che si raccolgono a definire una corte interna, una *piazza* lastricata delimitata dal volume dell'aula e da quello delle opere, collegati da un percorso a quota superiore. Un bordo di questo vasto spazio è costruito da un *hortus conclusus*, un raccolto ambiente di meditazione che ospiterà essenze tipiche del Salento. Dal muro che delimita tale ambiente nasce l'alto volume del campanile che contrasta con la sua verticalità isolata la massa *cubica* dell'aula. L'invaso di questa è uno spazio primario, un grande quadrato di ventiquattro metri di lato con accanto un'ala rettangolare che accoglie la sacrestia e la cappella feriale. Sulla destra è situato il battistero illuminato da una finestra tridimensionale che articola plasticamente il muro. Dentro il quadrato è inserita una grande struttura formata da quattro pilastri che sostengono una travatura a circa dieci metri di altezza. I quattro pilastri - un segno trilitico elementare - creano nell'aula una sorta di *endonartece* che nello stesso tempo evoca anche lo schema della chiesa a tre navate. Essi sostengono anche il piano della copertura che è staccato dal perimetro, in modo tale che la luce penetri dai lati. L'ingresso è come un piccolo edificio autonomo ornato dalle porte di Mimmo Paladino, che fronteggia l'aula segnalando architettonicamente il passaggio tra esterno ed interno.



Complesso Parrocchiale
di San Giovanni Battista
Lecce

Progetto:
Franco Purini e Laura Thermes
con Adriano Cornoldi
1999-2000
Realizzazione:
2004-2006

Liturgista:
don Roberto Tagliaferri

Opere d'arte:
Armando Marrocco
Mimmo Paladino

Collaboratori:
Massimiliano De Meo
Carlo Meo Colombo
Luigi Paglialonga

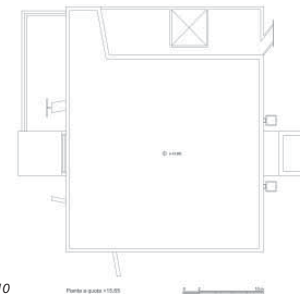
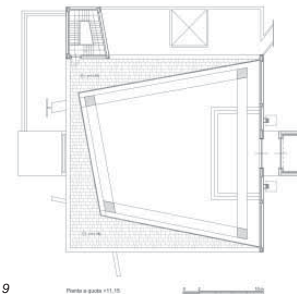
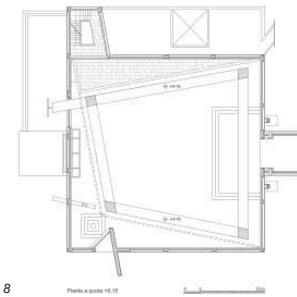
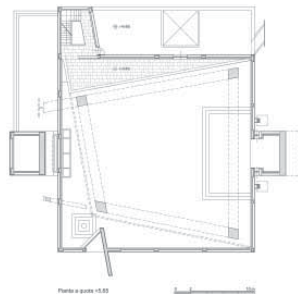
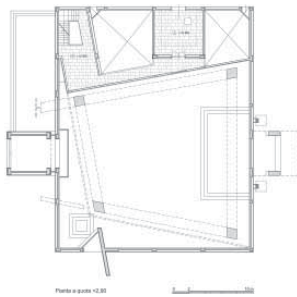
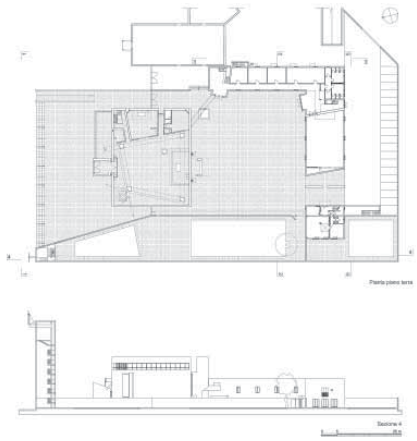
Direttore dei lavori:
Raffaele Parlangeoli

Committente:
Arcidiocesi di Lecce
Parroco:
Don Nicola Macculli

Impresa:
Fratelli Marullo - Calimera (Lecce)

Foto:
Moreno Maggi

Pagine precedenti:
 1
 Franco Purini
 Disegno sul cantiere del canon lumièrè in
 costruzione
 2
 Vista dal basso del nodo tra pilastro e travi
 3
 Pianta piano terra e profilo generale
 4
 Vista esterna del complesso
 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10
 Piante





11



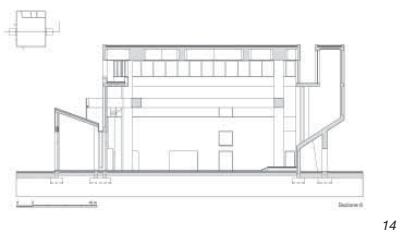
12



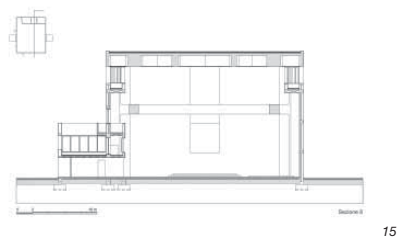
11
La corte interna dall'ingresso all'hortus conclusus

12
Il percorso dal sagrato alla corte interna. In alto la parete che segnala il battistero

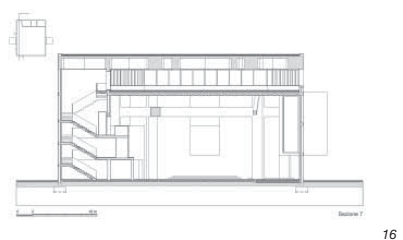
13
La facciata sul sagrato con il volume dell'ingresso



14



15



16



17

- 14 Sezione mediana
- 15 Sezione sull'ingresso secondario
- 16 Sezione sulla scala alla copertura
- 17 Vista dell'altare dal ballatoio superiore
- 18 Scorcio dell'aula dal ballatoio superiore.
- 19 In evidenza due dei quattro grandi pilastri
- Il pilastro segna il coronamento del ciborio

Pagine successive:
20 - 21
Le scale alla copertura viste dal basso





21

Purezza delle forme matematiche

Un podio che, cosciente d'innalzarsi sulle contraddizioni del contemporaneo, ripete misure di epifanica compostezza all'interno di un quartiere che pare non conservare memoria alcuna di quel paesaggio mediterraneo solcato da filari d'aranceti e d'ulivi e pervaso dal calore delle pietre di Lecce.

Un podio che, geometrico o augurale templum di un infinito silenzio, si vorrebbe estraneo all'esagerato innervarsi di strade e di rumori di una generica periferia e della sua "dolce mediocrità" che - racchiusa in un perpetuo presente, senza passato e senza futuro - pone problemi quasi irrisolvibili alla nobiltà del costruire. A chi ama, infatti, la bellezza ed aspira ad attingere agli aspetti più decisivi e profondi dell'architettura, l'esigentissimo Rudolf Schwarz ricorda che "Il territorio dell'artista è il mondo nella sua piena interezza... Egli deve spiegarlo per grandi forme e lavorare all'immagine

cangiante del mondo. Questo mondo assistito con scrupolo è ciò che egli di tanto in tanto deve offrire a Dio".

Un locus solus. Su di esso si dispongono forme matematiche che, avvolte di luce, drammatizzano le loro ombre in una messa-in-scena del sacro. Le immagini dei volumi-personaggi sono nitide e forti e la loro dispositio è chiaramente tesa al disvelamento del carattere della composizione.

Ad esempio: posta in fregio ad uno dei vertici della spianata quale punto di una sua chiara identificazione, la torre campanaria esibisce la propria sezione, a riproposizione del Piranesiano stilema - più e più volte indagato nei progetti di Purini e Thernes, - di ridurre a frammento, se non a lacerto, l'integrità della forma classica, pur lasciandola ancora riconoscibile.

Al centro del podio, l'enigma: un bianco parallelepipedo interpreta con l'inconoscibilità una sorta di rifiuto d'incarnazione. Una astrattezza che pur volendo essere nel proprio tempo, rivela una saldezza

oltre il tempo: rammemorare "la gravosa pesantezza della terra ... e con la purezza della sua forma matematica ... onorare Dio che opera con la geometria"... Il Dio che ha pensato le forme e i movimenti degli atomi e delle stelle e i movimenti matematici dello spirito umano", per usare le parole con cui W. Pehnt descrive la chiesa per Aquisgrana di Rudolf Schwarz.

Il parallelepipedo della chiesa, scarnificato laddove l'altezza interna non è necessaria, divide la funzione del sagrato da quella della corte. Bassi edifici, lunghi muri completano il centro parrocchiale di San Giovanni Battista e concorrono, con insolita compostezza, a proteggere lo spazio dedicato alla quotidiana e assoluta vita degli "oratori".

Tutte le figure appaiono quasi bianche vestali, a conferma del pensiero di Franco Purini che "Solo l'intonaco... soprattutto quando è candido come la neve, è divino, perché magnifica la concettualità della costruzione, portandola a livelli di spiritualità assoluta".

D'altronde, non annotava l'Alberti, nel libro settimo del suo *De re aedificatoria*, a proposito dell'insegnamento di Platone sulla costruzione dei templi, "...quanto a me, mi pare evidente che i sommi dei gradiscono assai la purezza e la semplicità del colore allo stesso modo che quella della vita"?

Impreziosito dal rivestimento di pietra gialla locale, un protiro, metastorica soglia tra l'esterno e l'interno: tra il sagrato e lo spazio della comunità, tra l'umano e il divino.

L'aula liturgica, vive di un ermetico rigorismo: solamente quattro pilastri ne inverano la pianta quadrata. Ma, subito, un inconoscibile sistema disloca i pilastri secondo una figura trapezoidale alla cui sghemba geometria è affidato il compito di segnare lo spazio della "comunità". Nella dis-continua spazialità di risulta, tra tale struttura ed il perimetro della chiesa, si declinano le ormai enigmatiche, mutevoli e contingenti necessità di una odierna liturgia alla ricerca di una,

già secolare, fissità. In effetti, è proprio l'oscura geometria del quadriportico interno, nella sua dissonanza con la geometria perimetrale dell'edificio, a rivelarsi quale possibile, e forse ultima, sineddoche della forma di ciborio.

La compresenza tra la sicurezza geometrica del perimetro e la deformazione dell'interno, sembra ripetere il gesto con cui il cristianesimo dei primi secoli capovolgeva intenzionalmente, nel reimpiegarli, gli elementi dell'architettura classica, a figura di una indiscernibile discontinuità e continuità ad un tempo.

In questo caso, la costruzione trilitica diviene inestricabilmente sia rudere - un che di totalmente perso - sia memoria - e ad un tempo un che di forse ancora possibile: l'estrema valenza di ogni nostalgia... La massima astrazione viene usata quale principium individuationis dei temi di una liturgia che non sa più riconoscersi nella sua tradizione (l'endonartece, l'abside, la cappella feriale, il luogo del battesimo, il luogo della riconciliazione...).

La luce, sapientemente direzionata, avvolge segni e geometrie con il preciso obiettivo di additare una possibile unità architettonica per quanto è ormai infranto. Una enorme lastra di muro si stacca dalla parete - forse a metafora di una altra porta, che la liturgia ha cancellato - per dirigere i raggi di sole sul fonte battesimale. Altra luce radente piove dalla piccola abside - ridotta negli schizzi di Purini a macerie, a melanconica area di abbandono - per avvolgere in poetiche dissolvenze l'area del presbitero.

Infine: anche le pareti si staccano dalla copertura, dando origine ad una luce interstiziale che concorre a smaterializzare l'intero spazio interno, togliendone ogni carattere reale e rendendolo permeabile. A leggere Guardini "... questo non è vuoto: è silenzio! E nel silenzio c'è Dio...".

Maria Grazia Eccheli

Roberto Collovà

Gela "Una via tre piazze"

Roberto Collovà

Nel 1992 ho affrontato questo concorso certo che il disegno delle pavimentazioni, della vegetazione e dell'illuminazione del Centro storico dovesse avere un rapporto diretto con l'individuazione di alcune operazioni urbane che lo mettessero in una relazione fondata con la città circostante.

Questo pregiudizio ha permesso di riformulare le domande iniziali del bando per trovare una misura del *disegno* adeguata a ciascuna situazione e non correre il rischio di una arbitrarietà senza ragione. Un buon punto di partenza credo, per arrivare ad un disegno *ordinario* delle tipologie di pavimentazione ricorrenti e ad un disegno di volta in volta specifico per ciascuna delle tre piazze e a partire dall'operazione urbana che l'avrebbe caratterizzata.

La Piazza Salandra

Una situazione generale di degrado, senza una proposta di programma.

Questa piazza ha su un fianco una specie di ferita: un attraversamento degradato, risultato del crollo di parte del convento, la cui corte è ricomposta da un brutto edificio scolastico.

Al muro finestrato della scuola si contrappone il lungo muro del teatro che si conclude con una sezione archeologica, impronta di una cappella.

Quel taglio è un accesso alla piazza, un passaggio speciale per il Centro storico, soprattutto se collegato ad altri sistemi di gradonate e rampe costruiti negli anni passati e che raggiungono a valle la circunvallazione.

Curiosamente questi accidenti rendono il posto un vero luogo possibile, al di là del suo stato: qui abbiamo *disegnato* di più per costruire un luogo mai esistito; c'è

una fontana, il muro come un palinsesto, due pareti di gelsomini e nove lastre di lamiera graffiata e verniciata dei colori fondamentali a schermare le finestre della scuola. Il passaggio si conclude con una terrazza-bastione, come un frammento delle mura scomparse, ricostruito in pietra lavica, sul quale crescerà un carrubo.

La Piazza Umberto I

Questa piazza ha per sé, la necessità di articolarsi in parti che rispondano a diverse situazioni sociali e di occupazione dello spazio e ne dissolvano l'artificiosa centralità. La più importante consiste nel ripristino dell'antico Pomerio di fianco alla chiesa madre. L'obiettivo di frammentare la piazza è in sintonia con l'altra rilevante trasformazione che riguarda il suo ruolo urbano rispetto al Corso: una sorta di rotazione di novanta gradi. La piazza principale della città ha perso infatti la sua centralità ed ha incominciato a diventare uno dei luoghi importanti di un asse perpendicolare al Corso, che attraversa la città dall'entroterra fino alla costa.

Ho sostenuto questa tendenza, non del tutto manifesta, proponendo un edificio *alto* (una torre per uffici o per abitazioni, fuori concorso) lungo questo nuovo asse, proprio nel punto in cui il centro storico si affaccia con un salto sulla città interna e la periferia. Esso si contrappone all'altro salto verso il mare del moderno Municipio Tribunale, dell'architetto siciliano Salvatore Cardella.

Nel tempo, all'incarico si è aggiunta la p.zza S. Francesco che conferma la rotazione dell'asse principale attraverso una piazza-cavea, estensione all'esterno del vestibolo del Palazzo Comunale.

Progetto delle sistemazioni urbane nel
Centro storico di Gela
Concorso "Una via tre piazze"
1° premio
1993

primo stralcio
2006-2011

Progetto:
Roberto Collovà

Sicurezza ed assistenza D.L.:
Francesco Nicita

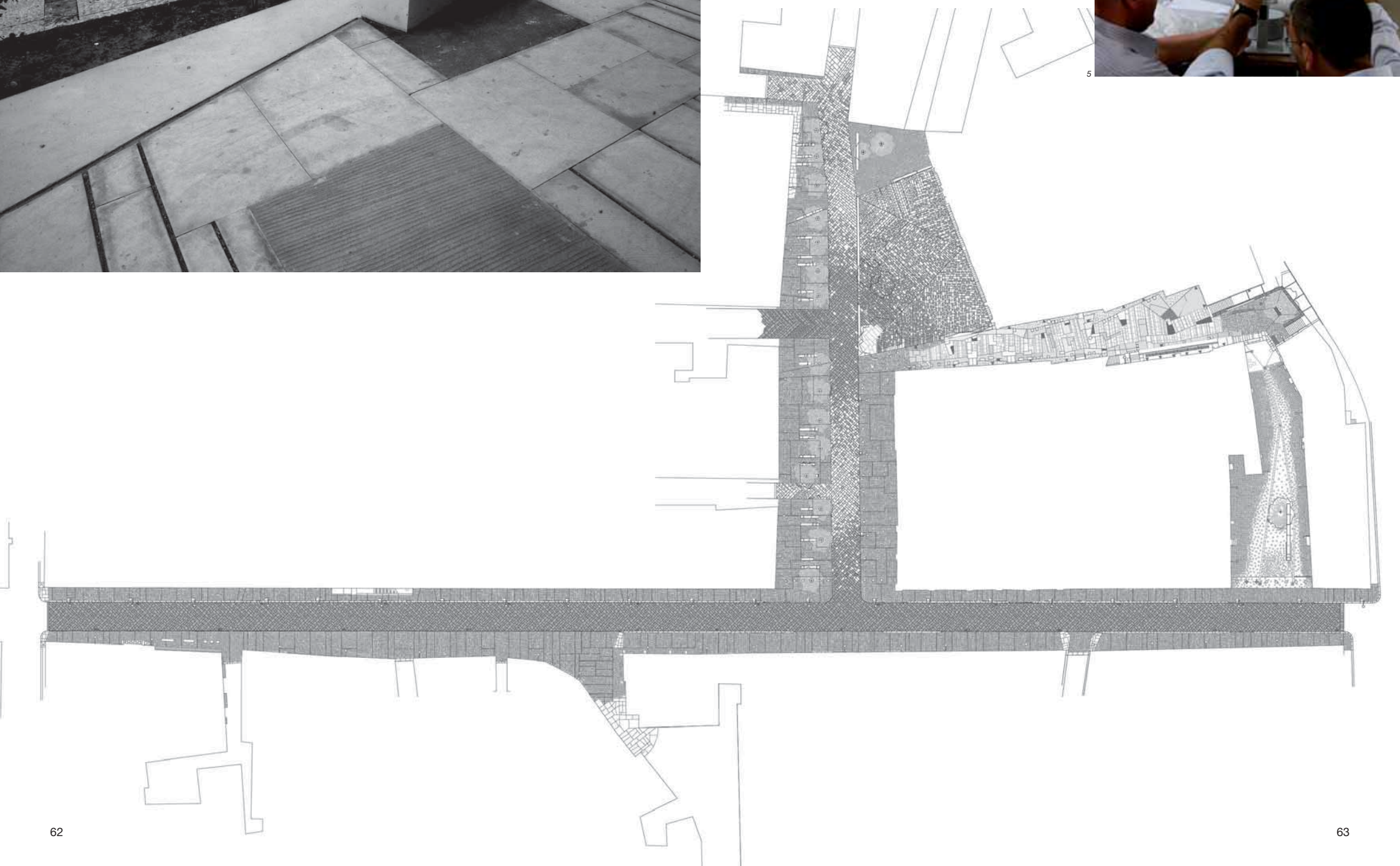
Collaboratori:
Antonio Molica Bisci
Raffaella De Simone
Maria Di Gregorio
Marco Enia
Simona Perrotta
Silvia Urbano

Committente:
Comune di Gela

Impresa:
Società consortile a.r.l. Piazza Salandra C.V.E.
Corpi illuminanti:
design Roberto Collovà
produzione O-Luce - Milano

Foto:
Roberto Collovà





Pagine precedenti:
 1 Passaggio - bastione
 studi della pavimentazione
 2 Passaggio - bastione
 3 Passaggio - bastione
 dettaglio
 4

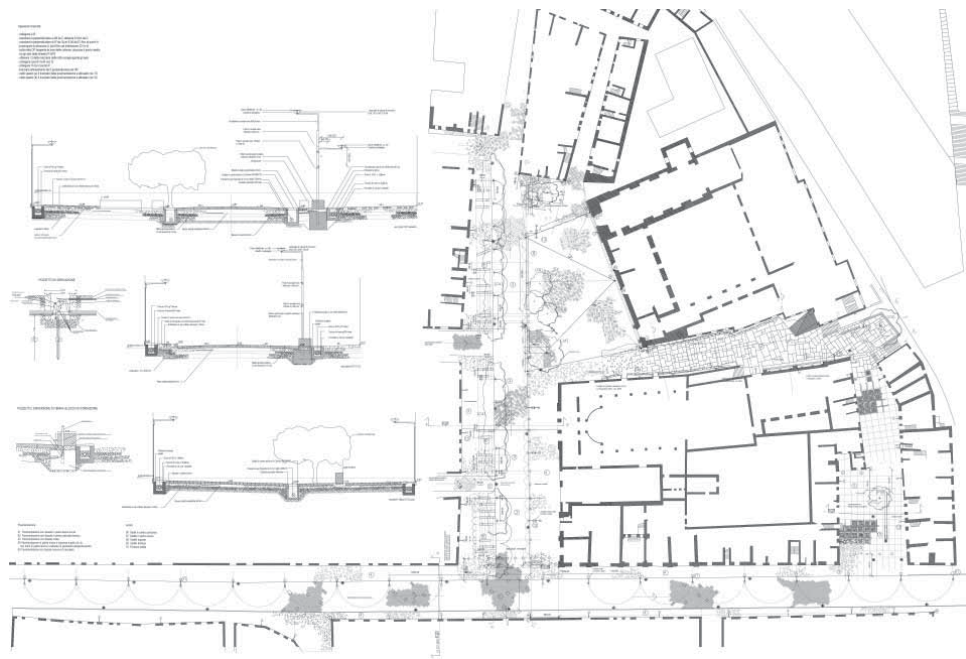
Corso Vittorio Emanuele, piazza Salandra,
 passaggio-bastione, vico S.Lucia
 planimetria delle pavimentazioni
 5 Lampada Fico d'India

6
 Piazza Salandra, sagrato chiesa S. Agostino
 7 Tipologie delle pavimentazioni e sezioni tipo
 delle strade e degli spazi pubblici
 8 Piazza Salandra, il sagrato (cantiere)

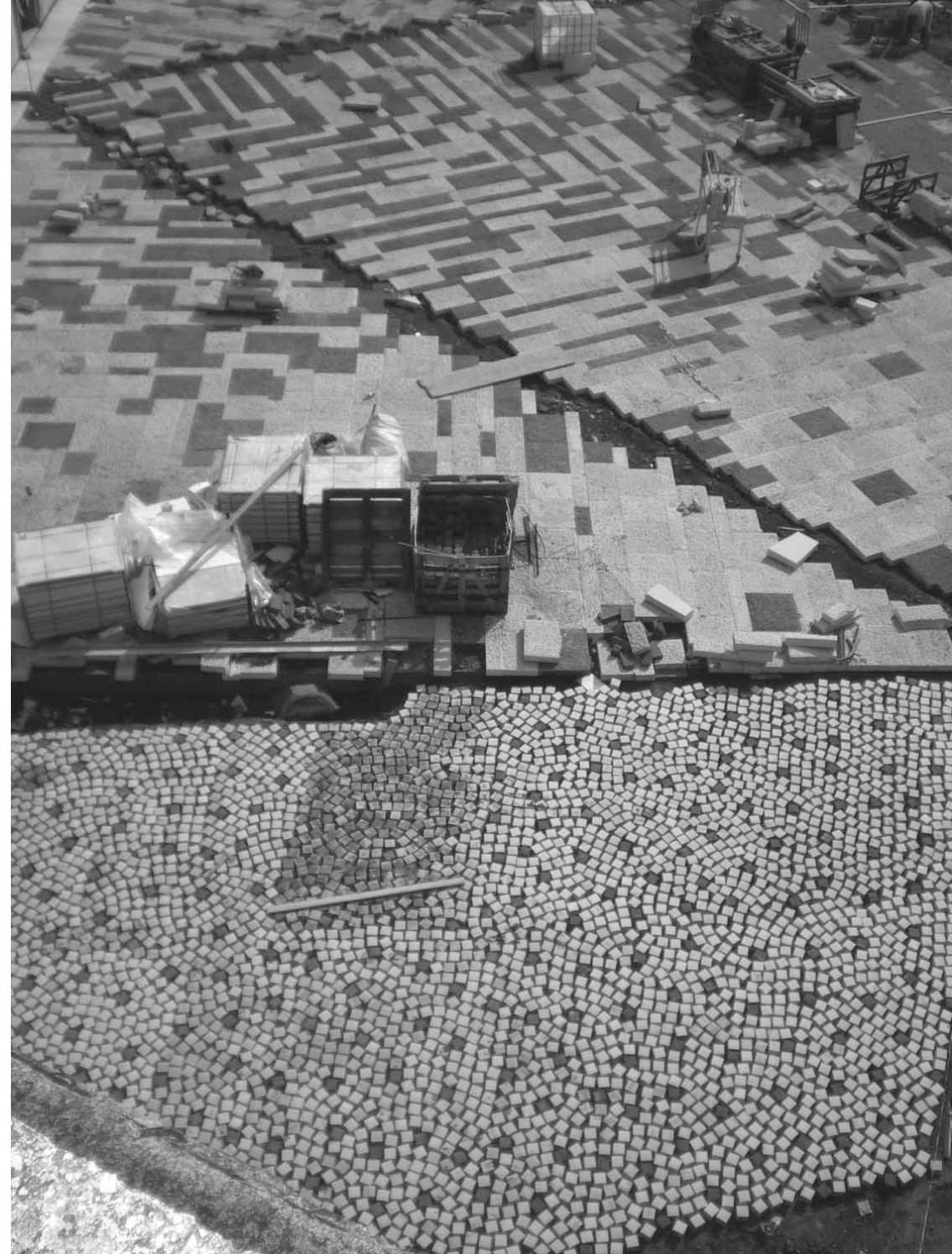
Pagine seguenti:
 9 Piazza Salandra, dettaglio pavimentazione
 10 Piazza Salandra, dettaglio pavimentazione
 11 Piazza Roma (concorso)
 12 Piazza Umberto (concorso)
 13 Passaggio - bastione (concorso)
 14 Progetto esecutivo generale delle
 pavimentazioni, vegetazione, illuminazione
 ed arredi
 15 Piazza Roma, piante e sezioni
 (progetto di massima)
 16 Piazza Roma, modello
 17 Piazza Roma, sezioni accesso, sala pubblica,
 negozi



6

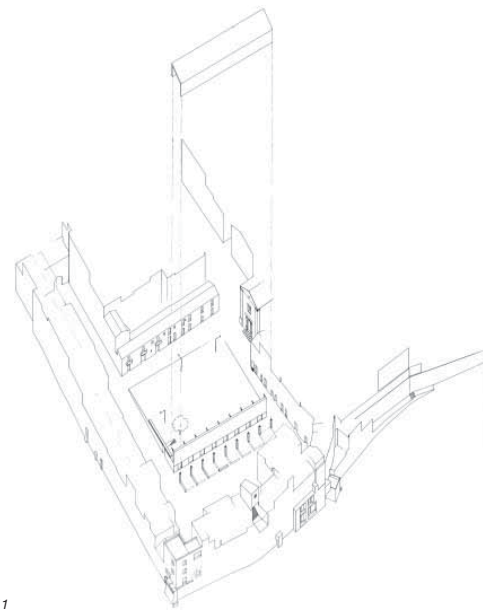


7

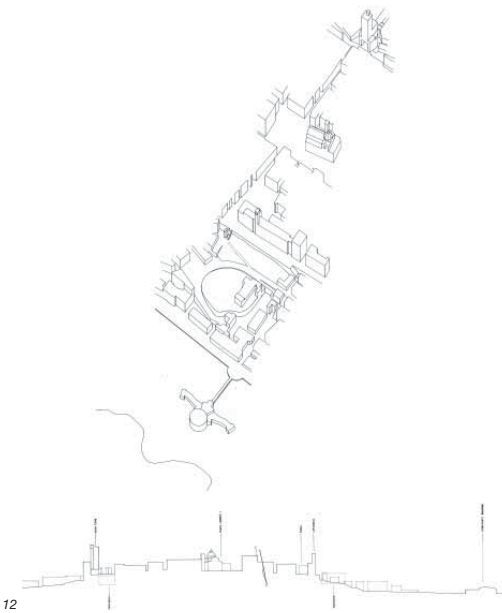




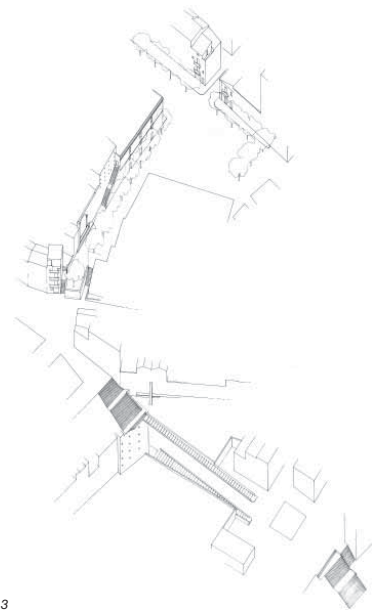
9 11



12

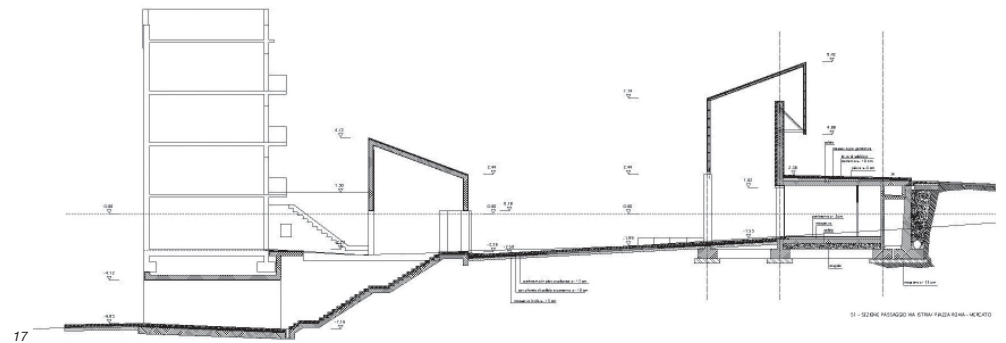
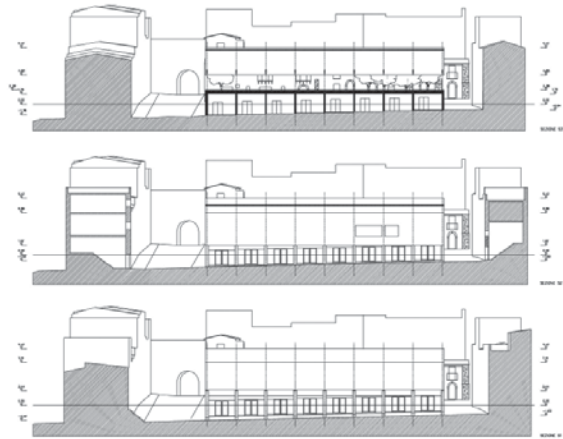


13



10 14





La Piazza Roma (mercato)
L'indicazione di programma, la più consistente delle tre piazze, parla di mercato, ma resta vaga e non fa riferimento preciso ad articolazioni funzionali, dimensioni, area servita,...

Il *mercato* è già potenzialmente nei piani terra delle abitazioni, come nella tradizione italiana.

La struttura resistente non sono le case ma le mura su cui sono impiantate; le case possono essere considerate dunque la parte variabile.

Il progetto integra questa struttura che delimita la piazza attuale in forte pendio, con un gruppo di botteghe-negozi (li-

beria, giornalaio, fioraio, panificio, caffè, barbiere, circolo...) di piccola dimensione, che estendono il loro spazio all'esterno come sotto una grande tenda.

Questo *edificio lineare* infatti funziona come un muro che combina il dislivello con una grande copertura leggera e definisce in basso la Piazza del Mercato, e in alto una Piazza in terra battuta con un giardino di aranci amari. Di fronte alle botteghe, nella parte bassa della piazza, una piccola costruzione della scala di una casa ad un livello, fa da porta per il nuovo passaggio attraverso le mura verso la passeggiata esterna sul mare.

Luce a sud Carlo Scarpa in Sicilia

Carmelo Provenzani

Venendo dal mare, dalla vecchia cala della Kalsa, si attraversa piazza Marina col superbo palazzo feudale dei Chiaramonte. Si accede poi ad una via stretta e ombrosa, una delle arterie più nobili della Palermo settecentesca, via Alloro, ed è qui che, tra decadenze di guerra e abitazioni occasionali, appare Palazzo Abatellis.

"Città di luce e acqua, aerea e fuggente, riflessione e inganno, fatamorgana e sogno, ricordo e nostalgia":¹ Palermo esiste in queste suggestioni, e nelle stratificazioni secolari del suo tessuto si inserisce il palagio gotico-catalano di Matteo Carnilivari, completato sul finire del '400 con un impianto di fabbrica definito già nel 1561 da Tommaso Fazello, "super egregiis exquadrato et ornato lapide constructis aedibus".² Negli anni immediatamente successivi subisce profonde alterazioni a seguito della sua trasformazione in convento. Danneggiato dai bombardamenti del 1943, viene consolidato e parzialmente ricostruito.

In questo clima di fermento Carlo Scarpa viene invitato in Sicilia quasi a rifondare la sua maturazione: l'isola e la sua capitale, per ragioni culturali, rappresentano una tappa fondamentale che si pone come punto di passaggio obbligato di questo percorso evolutivo.

Fu difatti nel 1952 che Roberto Calandra, collaboratore in questa avventura siciliana, visitando la mostra su Toulouse-Lautrec nell'Ala napoleonica delle Procuratie Nuove di Venezia rimane colpito dall'allestimento: "(...) era una bella giornata d'autunno e c'era un po' di vento che entrava dalle finestre aperte e agitava i veli bianchi e rossi dell'allestimento. E io pensai: guarda Scarpa! Fa qui una certa cosa, adatta a Toulouse-Lautrec,

mentre ne aveva apprestata un'altra tutta diversa, appropriata alle rigide tavole di Giovanni Bellini".³ Da qui Scarpa inizia una relazione umana e professionale che guida il maestro a lavorare per la mostra su *Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento in Sicilia* presso Palazzo Zanca a Messina.

Il successo di questo allestimento rappresenta l'antefatto che spiega l'incarico palermitano del 1953 con cui gli sarà richiesta la metamorfosi della dimora storica degli Abatellis in pinacoteca: la Galleria Nazionale della Sicilia.

L'architetto veneziano, definito da Tafuri "(...) un maestro d'età bizantina casualmente vissuto nel XX secolo, e che conseguentemente usa scritture attuali per far parlare verità antiche",⁴ qui più che altrove potenzia sia la vitalità della permanenza architettonica sia quella del sedime storico di antichissima data.

Varcato il portale di fattura catalana, si lascia alle spalle il chiasso della strada per immergersi in una dimensione fatta di calma e di raccoglimento dove i temi principali sono enunciati già dalla corte. Densa di studio e di ricerca, infatti, si presenta come una sala il cui soffitto è il blu del cielo e il pavimento è il verde dell'erba, un'aia domestica che traccia le geometrie di un giardino astratto.

La percezione dello spazio è al contempo aperto e chiuso e la vibrazione che si avverte è determinata dalla luce del sole che "(...) è l'autentico sovrano della Sicilia, il sole violento e sfacciato"⁵ che invade questa terra marcandone bagliori ed ombre.

Rispetto alla natura marcatamente plastica delle modulazioni parietali dell'architettura rinascimentale siciliana (vengono in mente gli stucchi dei Serpotta nell'ora-

Foto Carmelo Provenzani

¹
Le geometrie astratte della corte di Palazzo Abatellis colta in una netta luce mattutina

Pagine successive:

² - ³

Le modanature della finestra e gli elementi del portico quattrocentesco inseriti nelle trame di intonaco disegnate da Scarpa

⁴
La Cappella e la luce che dirompe dall'alto illuminando il "Trionfo della Morte" e la dimensione umana colta nel suo vibrato

⁵
Sovrapposizione di piani visivi: il loggiato in avanti e le finestre catalane sullo sfondo

⁶
Il salone delle Croci colto nei bagliori della luce esterna che invade lo spazio e filtra, mediante i tessuti delle tende, le geometrie della trifora

⁷
Le stanze delle sculture, un gioco di sguardi e di rimandi tra i personaggi che le abitano: Eleonora D'Aragona del Laurana e le Madonne dei Gagini





2

torio di Casa Professa a Palermo), gli elementi introdotti da Scarpa sono spinti verso un'astrazione e una riduzione del linguaggio, prescindono dall'illuminazione naturale prediligendo il disegno piano e la differenziazione cromatica.

Nella preesistenza, invece, le superfici murarie in pietra viva, le modanature e la decorazione delle finestre appaiono sempre connaturate tra loro evidenziandone la plasticità col diverso grado di reazione alla luce solare.

La sistemazione della corte, dunque, enuncia chiaramente questo principio attraverso varie soluzioni: ad intonaci lisci, riquadrati attorno alle aperture, delle quali viene lasciata visibile la pietra viva, vengono date tinte con lievi gradazioni dello stesso colore, accordando con il timbro naturale della pietra e l'intensità della luce, un accorgimento vibratile "(...) per non offendere l'occhio con la monotonia cromatica delle superfici".⁶ Le superfici intonacate delle tre facciate del cortile sono solcate da sottilissime

fughe che creano una griglia geometrica appena percettibile, omogenea e levigata: di nuovo l'astrazione del disegno bidimensionale si confronta con le ruvide pietre delle murature.

Straordinaria è l'armonia simbiotica che si stabilisce col carattere dell'architettura esistente: le cinque arcate ribassate del portico e quelle a tutto sesto del loggiato superiore, che determinano il quarto lato del cortile, diventano un originale ornamento ed un pretesto per l'ingegno personale di Scarpa. Non per nulla, in un'intervista pubblicata dal *Giornale di Sicilia* nel 1967, Walter Gropius disse di aver visto a Palermo "(...) la migliore ambientazione di museo che mi sia capitato di incontrare in tutta la vita. Palazzo Abatellis è un capolavoro".

Venendo in Sicilia, Scarpa scopre l'essenza di un mondo orientale diverso da quello veneziano. "(...) Vide la Zisa con gli scivoli d'acqua, i marmi e le superfici velate dell'acqua. Elementi e soggetti che lui non conosceva, (...) andò a

Piazza Armerina dove da poco erano appena venuti fuori i mosaici della Villa del Casale, a Gela a vedere le mura. E fu così che conobbe la civiltà greco tardo antica e arabo normanna e si innamorò di certe cose: tra queste l'acqua".⁷

La bellezza di certi marmi resi vivi e brillanti dal flusso dell'acqua sono la nuova lezione che successivamente il *maestro bizantino* avrà modo di sperimentare nel cortile della Fondazione Querini Stampalia piuttosto che alla Tomba Brion.

A Palazzo Abatellis l'acqua è colta nella sua accezione più intima, diversa dai riflessi e dai giochi di luce della Laguna Veneta e più legata alla cultura dei "paradisi" arabi volti alla ricerca della frescura, nel caldo torrido della Sicilia. Qui l'acqua è condotta, dalle pendenze delle bianche fasce di pietra del cortile, fino ad una vasca ribassata che accentua, con lieve depressione del pavimento, l'asse visivo tra il portico, dove è collocato il *vaso di Malaga*, e lo scalone di pietra di Carini, sotto il loggiato.



3

La suggestione continua e la commistione araba rivive ancora nei caratteri fatimidi delle lastre di marmo che Scarpa inserisce come piani di seduta in due panche in calcestruzzo, sotto il portico dell'atrio d'accesso. Sono due parti di una epigrafe araba del Mille che, sistemate a terra come lunghe sedute per la contemplazione e la meditazione del visitatore, cantano le lodi di Allah e celano una segreta introduzione che sembra dire: "(T'appressa), bacia il canto di questo (edificio) dopo averlo abbracciato e contempla le belle cose che racchiude".⁸

Dalla solarità dell'atrio si entra nelle sale e all'interno si snoda un percorso in cui Scarpa fa un uso raffinatissimo della spazialità esistente ed un meticoloso controllo dei flussi di luce.

Un binomio di spazio e di luce dunque, fondato sul gioco di rapporti in cui a grandi spazi è associata una luminosità diffusa, mentre ad ambienti piccoli corrispondono fasci puntuali. Una concatenazione che dà vita a una sequenza di spazi compressi e dilatati.

La penombra della piccola sala di ingresso è il preludio alla grande abside della cappella che accoglie *Il Trionfo della Morte*. Qui, la luce zenitale, bianca e diafana, annulla lo spazio dilatandone i margini. "Luce dall'alto, luce buona", così annota il maestro tra i suoi schizzi preparatori per la collocazione del noto affresco quattrocentesco, giunto alla Galleria Siciliana da Palazzo Sclafani, e qui posto con insistenza da Scarpa "(...) in uno sconfinato spazio, desolato di terrifiche legioni, d'infinite masse, bruegheliane".⁹ Sconfinatezza colta dalla sensibilità di Vincenzo Consolo, ottenuta sapientemente da fenditure nelle pareti laterali della cappella, rievocando giochi dal sapore neoplastico e denotando "la lotta impari di Scarpa contro il corpo di un edificio radicato e forte già di un'esistenza antica (...) un'agguerrita contesa fra un'idea e una sordida presenza di materia".¹⁰

Subito dopo, i vani successivi alla cappella costruiscono una cerniera architettonica, in cui alla compressione spaziale corrisponde una riduzione della luminosità. Lo sguardo di *Eleonora d'Aragona* del Laurana, stagliandosi con chiarezza su uno sfondo verde, traccia una prospettiva visuale che rimanda ad altre sale, alle madonne di Antonello Gagini. Un itinerario sentimentale, più che cronologico, fatto di giochi di sguardi, di rimandi come riflessi di specchi colpiti dal filo immateriale della luce.

Anche al piano superiore le pause ombrose, scandite dagli ambienti compressi, anticipano il grande salone delle croci e qui il ruolo della luce è affidato alle trifore i cui infissi sono collocati su un piano distinto, scanditi in quarti perché possono lasciar "vedere anche all'interno l'ornamento delle trifore". Un atteggiamento di rispetto e di elogio della preesistenza autentica che prende le distanze da altre scelte che Scarpa farà qualche anno dopo al Museo di Castelvecchio.

L'esposizione occupa un ideale involucro del tutto separato rispetto ai confini materiali delle pareti del palazzo rifiutando la coincidenza biunivoca fra massa costruita e spazio fisico.

Si introduce così una serrata dialettica tra involucro ed invaso in cui anche lo sguardo magnetico dell'*Annunziata* di Antonello da Messina, posta in posizione ruotata rispetto alla stanza che l'accoglie, sembra aderire a questo modus operandi.

L'esplosione della doppia altezza sul *Trionfo della Morte*, a conclusione del percorso, è la summa del sapiente dialogo fra trascendenza ed immanenza. Dal vuoto di un piano sospeso, demarcato da un lungo cordone marinaro, si riosserva l'abside inondata di luce; la dimensione divina scende fino alla statura umana e la morte terrena, vestita come "un cavallo verdastro, il cui cavaliere aveva nome Morte; l'Inferno lo seguiva; gli fu data potestà di portare lo sterminio",¹¹ domina l'illusorismo di una quadratura che è reale.

¹ Vincenzo Consolo, *L'olivo e l'olivastro*, Mondadori Editori, Milano, 1994.

² Tommaso Fazzello, *De Rebus Siculis Decades Duae*, Palermo, 1562.

³ Roberto Longhi, *Frammento siciliano* in *Paragone* n.47, 1953.

⁴ Manfredo Tafuri, *Storia dell'Architettura Italiana 1944-85*, Torino, 1986.

⁵ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano, 1959.

⁶ Giorgio Vigni, *Ricordo di un lavoro con Scarpa. La sistemazione della Galleria Nazionale della Sicilia a Palermo*, in *Bollettino d'arte*, XL, 1954.

⁷ Antonino Marino, *Intervista a Roberto Calandra in Un museo di Carlo Scarpa per Messina*, Officina Edizioni, Roma, 2003.

⁸ Sergio Polano, *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis, La Galleria della Sicilia, Palermo 1953-54*, Electa, Milano, 1989.

⁹ Vincenzo Consolo, *Lo Spasimo di Palermo*, Mondadori Editori, Milano, 1998.

¹⁰ Paolo Morello, *Il disegno delle pietre*, in Sergio Polano, *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis, Palermo 1953-54*, Electa, Milano, 1989.

¹¹ Giovanni Evangelista, *Apocalisse*, a cura di Cesare Angelini, Einaudi, Torino, 1980.





Appunti sul rapporto tra Bernard Rudofsky e il Mediterraneo

ovvero, come un'attrazione fisica e istintiva può contenere i germi di un percorso intellettuale e creativo dei più fertili del Novecento

Andrea Bocco Guarneri

Mi è stato chiesto di scrivere un articolo su Rudofsky per questa rivista, in un numero tematico sul Mediterraneo. Su Rudofsky e anche sulla sua "mediterraneità" ho già scritto altrove, e non vorrei troppo ripetermi.¹ D'altra parte, non posso dare per scontata la conoscenza di Rudofsky, personaggio straordinario della cultura architettonica del Novecento ancora misconosciutissimo. E l'occasione mi permette di ritornare su di lui, per mettere in fila qualche considerazione in modo libero, senza aggravare il testo di troppi riferimenti. Ho pensato allora di proporre un elenco: l'elenco dei temi che a parer mio Rudofsky ha saputo trarre dalla sua relazione con il Mediterraneo e a trasformare in elementi, oltre che di definizione esistenziale, di ossatura della sua riflessione sull'architettura (e molto altro, come vedremo). Con particolare attenzione per quel che, oggi, c'è ancora da imparare da lui.

Dal primo viaggio in Asia minore nel 1925 all'estate prima della sua morte, Rudofsky resta quasi sempre vicino al Mediterraneo: biograficamente, i passaggi chiave sono il viaggio del 1929 che tra l'altro lo porta a Santorini, a cui dedica la tesi di dottorato; il trasferimento da Vienna a Capri (poi Napoli e Procida) nel 1932, al termine degli studi; l'incontro a Ischia con Berta nel 1934, presto divenuta sua moglie, e la progettazione di una casa a Procida per lei;² la partnership professionale con Cosenza che porta tra l'altro alla realizzazione di casa Oro nel 1936-37;³ la collaborazione con Ponti nel 1937-38 intorno al concetto di "casa all'italiana";⁴ il ritorno ai viaggi, in particolare in Italia, a partire dal 1948; la costruzione di una casa per sé e Berta a Nerja, in Andalusia, nel 1969-71, dove trascorre tutte le estati da allora in avanti. La relazione con que-

sto mare, da cui si sente attratto prima di tutto fisicamente, è però completa nell'esperienza di vita, nella comprensione dei modi concreti delle cose e delle loro ragioni, nonché nell'esplorazione, nelle biblioteche europee e americane, di una vasta letteratura. Rudofsky resta vicino al Mediterraneo anche quando ne è fisicamente separato. (Nello stesso modo, comincia a conoscere il Giappone, che è per lui l'altro grande centro di civiltà e fonte di insegnamenti, ben prima di visitarlo.)

Il primo e forse più ovvio, ma non meno importante, tema che Rudofsky coltiva soprattutto, anche se non esclusivamente, abbeverandosi alle rive del Mediterraneo, è quello della casa "senza architettura". O popolare, contadina, anonima, "spontanea"... Le definizioni poco gli interessano, la sua ricerca non è rigorosa dal punto di vista scientifico. Ma intanto, pur non essendo certo il primo a disegnarle, fotografarle, scrivere di case vernacolari, risulta, soprattutto grazie all'imprevisto successo della sua mostra del 1964,⁵ uno degli autori che più hanno influenzato sia il cambiamento di attribuzione di valore nei loro confronti, sia l'innesto della pluralità (diversità culturale come ricchezza in se) e dei valori locali nella cultura architettonica dopo la *tabula rasa* modernista.

Non è certo questa la sede per ripercorrere il pluridecennale lavoro di Rudofsky sull'"architettura senza architetti". Ora m'importa solo richiamare come abbia saputo metterne in evidenza le sue qualità ecologiche (accettazione delle condizioni date e loro ingegnoso sfruttamento in modo sostenibile), umane (vivibilità, scala, valori comunitari, aderenza ai bisogni della società), e politiche (autonomia nell'individuare e provvedere a quanto necessario, senza dipendere



1
Comignoli di Apanomeria, Santorini
foto Bernard Rudofsky, 1929
The Bernard Rudofsky Estate, Vienna
© Bernard Rudofsky by SIAE 2011

2
Pyrgos, Santorini, 1929
acquarello, matita e tempera su carta
55,1x74,6 cm
Getty Research Institute, Los Angeles (920004)
The Bernard Rudofsky Estate, Vienna
© Bernard Rudofsky by SIAE 2011

da esperti o autorità; etica umanistica, antagonista delle mode create artificialmente col fine di aumentare i consumi; opposizione al formalismo degli architetti professionisti), nonché il suo valore didattico ('catalogo' di opzioni e opportunità per sviluppare la curiosità, l'accettazione della diversità e il senso critico, in chiave anti-conformista).

Nella casa Oro, nei progetti non realizzati con Ponti, nelle case brasiliane e infine in quella di Nerja, Rudofsky dimostra di saper sublimare anche alcuni elementi formali dell'architettura vernacolare mediterranea, e di saperli integrare in un linguaggio architettonico modernista. Non solo: dell'architettura contadina ha anche imparato la delicatezza nel rapporto con il suolo su cui poggia, sempre rispettato ed esaltato nelle sue irregolarità: e anche questo si vede molto bene sia alla Oro che a Nerja. Mi pare ancora importante richiamare che l'esperienza del viaggio e la competenza nel viaggiare (o addirittura nel vivere altrove) si sono formate, in Rudofsky, soprattutto nel contatto con il Mediterraneo, e da qui i reiterati inviti al viaggio come esperienza esistenziale e come metodo di conoscenza, rivolti a lettori dei suoi libri, uditori delle sue conferenze, studenti di suoi corsi universitari.

L'anticonformismo cosmopolita, fondato su comparazioni libere nel tempo e nello spazio, e pertanto sganciate da preoccupazioni di coerenza sociale o culturale con il contesto, è altro elemento del percorso intellettuale rudofskiano che molto deve al confronto con il Mediterraneo; in particolare con l'antichità greco-romana e con le tradizioni popolari.

La sua ricerca è orientata a identificare gli usi domestici quotidiani, nella loro concretezza e quand'è il caso anche nella loro trivialità, senza pudori, al fine di ricostituire su basi oneste una qualità dell'abitare "moderna". (Fintantoché Rudofsky ha usato questo aggettivo, gli ha attribuito il senso di sincero, e di libero da comportamenti rigidi e irrazionali, propri della società precedente alla prima guerra mondiale.)

I comportamenti domestici sono per definizione privati, e debbono poter essere frutto di scelta individuale; la casa deve saperne proteggere l'intimità. Rudofsky ama la casa ad atrio della tradizione mediterranea per molte sue qualità, tra cui la sua introversione; nella sua espressione più pura, è priva di "facciata". In una serie di disegni della seconda metà degli anni Trenta, di cui uno pubblicato sia su *Domus* che come copertina di *Interiors*, Rudofsky mostra esplicitamente



3



3
Luigi Cosenza e Bernard Rudofsky
Villa Oro, Napoli, 1935-37
Archivio Luigi Cosenza
Tratto da *Domus* 120/1937, © Editoriale
Domus S.p.A. Rozzano, Milano,
per gentile concessione dell'editore

4
Luigi Cosenza e Bernard Rudofsky
Villa a Positano, 1936 ca.
fotomontaggio del modello
Archivio Luigi Cosenza
Tratto da *Domus* 109/1937, © Editoriale
Domus S.p.A. Rozzano, Milano,
per gentile concessione dell'editore

ed efficacemente che l'essenza di casa consiste in una stanza all'aperto, dai contorni netti, separata dal mondo sociale all'intorno, arredata quanto occorre – quindi luogo senz'altro artificiale, e tuttavia accogliente elementi naturali al suo interno, e aperta verso il cielo.

Non di meno, Rudofsky è un attento osservatore della vita sociale e i caratteri dell'architettura dello spazio pubblico, italiano in particolare, e ne promuove accuratamente le qualità negli Stati Uniti.⁶

A Rudofsky interessa vivere una vita piena, in cui i piaceri intellettuali e quelli corporei si bilanciano. In cui si fondono la sobrietà spartana e l'edonismo sibaritico.⁷ La luce della ragione che splende sul Mediterraneo, ma anche il sole a cui abbronzare il corpo nudo. L'acqua della saggezza, e quella in cui prendere lunghi bagni. La casa deve, al contempo, favorire l'elevazione spirituale e fornire molteplici occasioni di sensualità. (Un esempio di progetto per vivere una simile vita, per lo meno in vacanza elitaria, è costituito dall'irrealizzata villa Campanella, a Positano).⁸ Nei suoi progetti di architettura, nei suoi libri e mostre l'esistenza umana è considerata nella sua interezza psichica e fisica; valori sensoriali, psicologici, umanistici ed etici sono sempre congiunti.

Sulle rive del Mediterraneo nasce quella *natural philosophy of architecture* che Rudofsky proporrà quale strumento intellettuale e pratico di riforma.⁹

La riforma e la ricerca dell'esotico condotta con curiosità antropologica non si fermano certo all'architettura e ai modi di abitare. Prestissimo Rudofsky comprende, anche grazie all'ambiente culturale della Lebensreform incontrato a Vienna e a Berlino, che architettura, abbigliamento, alimentazione non sono che facce della stessa questione, che è l'arte del vivere, materia nella quale eccelle e di cui condivide la passione con un vasto pubblico.¹⁰ Come per la casa a Procida, è facile rimanere ingannati: gli abiti che le donne indossano nei suoi disegni potrebbero sembrare frutto di un'ennesima ondata di neoclassicismo. Ma questa è solo la superficie. La fortuna dei suoi *Bernardo Sandals*, successo nel mondo della moda americano per due decenni, si fonda non solo sull'eleganza del disegno, ma soprattutto sulla profonda convinzione nella necessità di rispettare l'integrità del corpo umano fornendogli calzature che corrispondano all'anatomia.

Dati l'epoca e il paese puritano in cui Rudofsky vive dalla guerra in avanti, molto più in sordina rimangono altri progetti d'abbigliamento: *play clothes* anticipatori



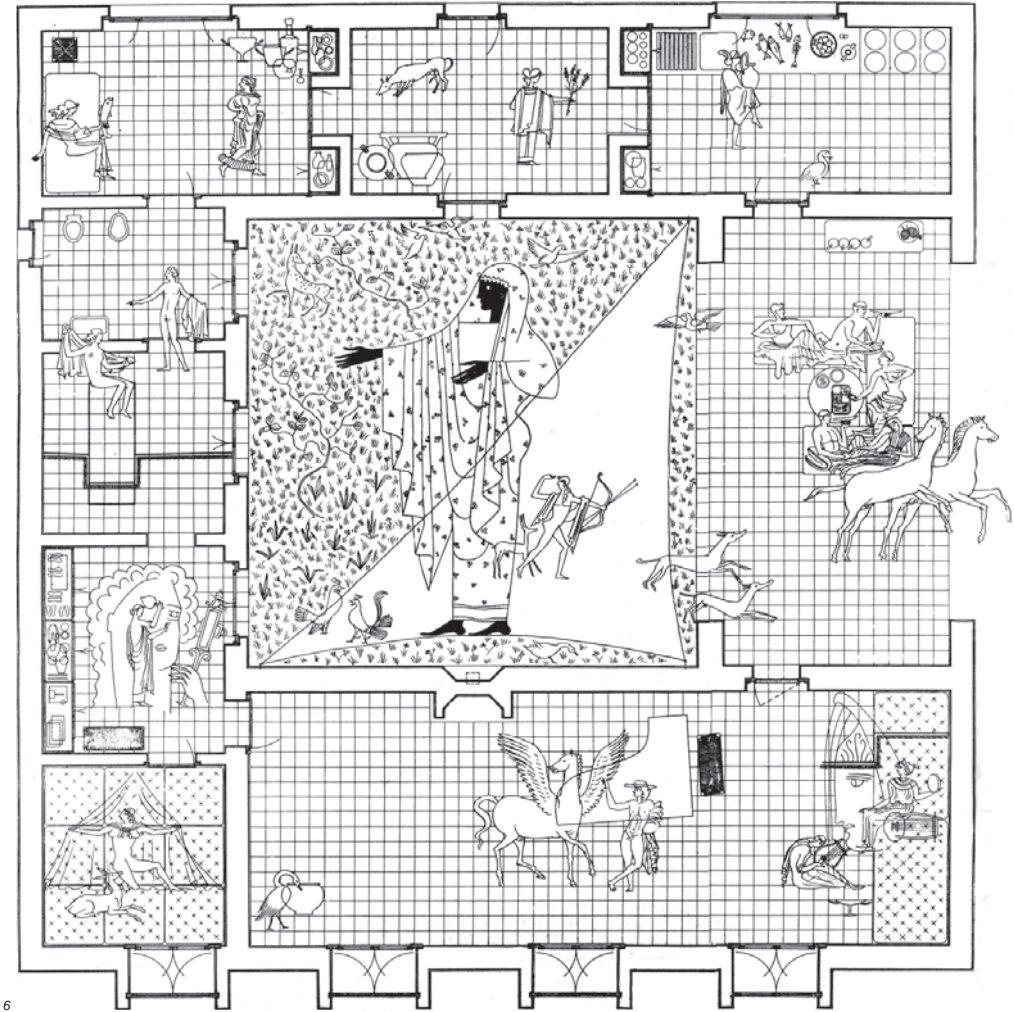
5



7



8



6



9

5
Bernard Rudofsky
Schizzo concettuale della casa a corte
matita e inchiostro su carta, 20,9x21,4 cm
The Bernard Rudofsky Estate, Vienna
© Bernard Rudofsky by SIAE 2011

6
Bernard Rudofsky
Pianta della casa a Procida, 1938
The Bernard Rudofsky Estate, Vienna
© Bernard Rudofsky by SIAE 2011

7 - 8
Bernard Rudofsky
Suole di Bernardo sandals
Schizzo di Bernardo sandals, fine anni 1940
The Bernard Rudofsky Estate, Vienna
© Bernard Rudofsky by SIAE 2011

9
Bernard Rudofsky
Illustrazione articolo su abbigliamento, ca. 1932
("Gehüllt in Iana di Capri", *Der Welt-Spiegel*)
The Bernard Rudofsky Estate, Vienna
© Bernard Rudofsky by SIAE 2011

di molto successivi capi, fatti per esaltare le forme del corpo senza coprirlo, adatti per il gioco erotico. In ultimo, il clima mediterraneo gli ha fatto comprendere quanto aveva appreso dalle sue letture antropologiche: che l'abbigliamento non nasce dalla necessità di proteggersi, ma dal puro gioco. E lo stesso vale in architettura: Rudofsky lo dimostra nel suo capolavoro mediterraneo tanto lontano dal mare amato, il giardino di Costantino Nivola ad Amagansett, NY.¹¹

¹ Tra le mie opere sull'argomento: "Design anonimo e design spontaneo, Bernard Rudofsky, lo scandalo del buon senso", *Abitare*, 317, aprile 1993, p. 228-232; "La didattica della curiosità. Il progetto espositivo di Bernard Rudofsky", *Progex*, 10, maggio 1994, p. 26-33; "Bernard Rudofsky - zum Wohle der Zivilisation", in: Matthias Boeckl (a cura di), *Visionäre und Vertriebene. Österreichische Spuren in der modernen amerikanischen Architektur*, Berlin: Ernst und Sohn, 1995, p. 170-187; *Bernard Rudofsky. A Humane Designer*, Wien-New York: Springer Verlag, 2003; "The Art of Dwelling. Domestic Well-being, Mediterranean Spirit, and Architectural Design", in *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage*, Basel: Birkhäuser, 2007, p. 126-169; "Bernard Rudofsky and the Sublimation of the Vernacular", in: Jean-François Lejeune; Michelangelo Sabatino (a cura di), *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities*, London: Routledge, 2010, p. 275-293.

² Attilio Podestà, "Una casa a Procida dell'arch. Bernhard Rudofsky", *Casabella*, X, 117, settembre 1937, p. 12-17; Bernardo Rudofsky, "Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere", *Domus*, 123, marzo 1938, p. 6-15.

³ Gio Ponti, "Casa a Posillipo", *Domus*, 120, dicembre 1937, p. 6-15; Cherubino Gambardella, *Casa sul golfo. Abitare lungo la costa napoletana 1930-1945*, Napoli: Electa Napoli, 1993; Pasquale Belli, Benedetto Gravagnuolo, *Napoli. Architettura e urbanistica del Novecento*, Roma-Bari: Laterza, 1994.

⁴ Gio Ponti, "Albergo di San Michele o 'Nel bosco' all'Isola di Capri", *Architettura*, XIX, giugno 1940, p. 273-286; [Gio Ponti], "Un nuovo tipo d'albergo progettato da Ponti e Rudofsky per le coste e le isole del Tirreno e che può essere ideale per la Dalmazia", *Lo Stile nella casa e nell'arredamento*, agosto 1941, 8, p. 16-22; [Gio Ponti], "Caratteri di alberghi ideali per gli innamorati della vita isolana, per gli innamorati della Dalmazia", *Lo Stile nella casa e nell'arredamento*, agosto 1941, 8, p. 34-35; "Stile di alcune case al mare", *Lo Stile nella casa e nell'arredamento*, agosto 1941, 8, p. 42-43.

⁵ Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects. A short introduction to non-pedigreed architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1964 (ed. it.: Napoli: Soc. Edit. Napoletana, 1977).

⁶ Bernard Rudofsky, *Streets for People. A primer for Americans*, Garden City, NY: Doubleday & Co, 1969 (ed. it.: Bari: Laterza, 1981).

⁷ Bernard Rudofsky, *Sparta-Sybaris: Keine neue Bauweise, eine neue Lebensweise tut not*, Salzburg: Residenz/VM, 1987.

⁸ "Una villa per Positano e per... altri lidi", *Domus*, n° 109, gennaio 1937, p. 11-17.

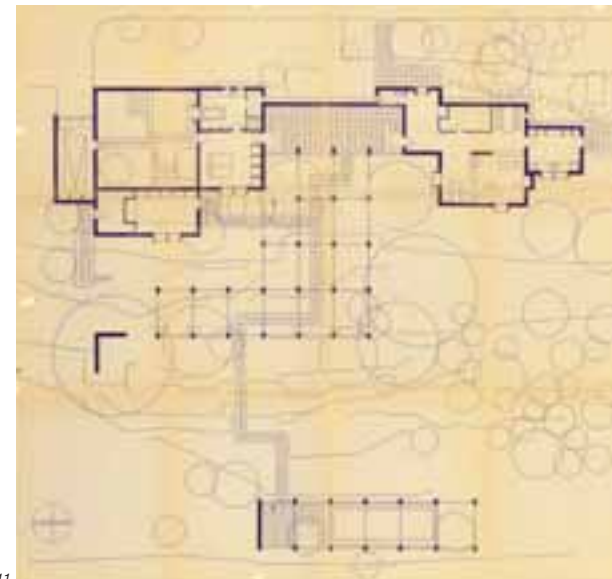
⁹ Bernard Rudofsky, *The Prodigious Builders: Notes toward a natural history of architecture with special regard to those species that are traditionally neglected or downright ignored*, New York-London: Harcourt Brace Jovanovich, 1977 (ed. it.: Bari: Laterza, 1979).

¹⁰ Bernard Rudofsky, *Behind the Picture Window*, New York: Oxford University Press, 1955; *Now I Lay Me down to Eat. Notes and footnotes on the lost art of living*, Garden City, N.Y.: Anchor Press-Doubleday, 1980. In particolare sull'abbigliamento: *Are Clothes Modern?: An essay on contemporary apparel*, Chicago: P. Theobald, 1947; *The Unfashionable Human Body*, Garden City, N.Y.: Doubleday, 1971.

¹¹ Bernard Rudofsky, "Giardino, stanza all'aperto. A proposito della 'casa giardino a Long Island' N.Y.", *Domus*, 272, luglio-agosto 1952, p. 1-5 + 70-71; Bernard Rudofsky, "The bread of architecture", *Arts and Architecture*, LXIX, October 1952, p. 27-29 + 45; Bernard Rudofsky, "The bread of architecture", *Kokusai Kentiku*, XX, 2, February 1953, p. 2-5; Bernard Rudofsky, "House-garden in Long Island, N.Y.", *Kokusai Kentiku*, XX, 2, February 1953, p. 6-11.



10



11

10
Bernard Rudofsky
La Casa, Nerja, Spagna, 1969-71
Veduta da ovest
foto Bernard Rudofsky
The Bernard Rudofsky Estate, Vienna
© Bernard Rudofsky by SIAE 2011
11
Bernard Rudofsky
La Casa, Nerja, Spagna, 1969-71
Pianta
The Bernard Rudofsky Estate, Vienna
© Bernard Rudofsky by SIAE 2011

Inalveato firmamento

Alberto Pireddu

Medina d'Algeri e cuore fortificato di numerose città dell'*Islam*, la *Casbah* è da sempre un luogo nel quale la storia si confonde col mito.

Alta sulla città degli europei, bianca e splendente nell'immaginario del *nostro* Oriente, essa ha affascinato nel tempo intellettuali ed artisti, che ne hanno decantato l'antica bellezza, denunciato le contraddizioni,¹ alimentato il mistero: è la donna di Delacroix e Picasso,² l'*inconnue* di Lucienne Favre,³ la terra "straniera" di Albert Camus, il teatro nel quale si consuma *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo.

Ma oltre il mito -figlio spesso di un Orientalismo legato all'ideologia del Colonialismo"- la *Casbah* è stata, per chi ha saputo osservare e discernere l'essenza delle cose, un modello architettonico e urbanistico.

Le Corbusier la descrive come un'immensa scalinata di pietra, una sequenza di terrazze poste a quote differenti, da cui ammirare lo spettacolo della Natura (il mare, i monti d'Atlantide) e riconquistare lo spazio del sole:

"La *Casbah* di Algeri ha costruito il sito, ha dato il nome di Algeri la Bianca a questa splendente apparizione che accoglie, all'alba, le navi che arrivano in porto. Inscritta nel sito, è irrefutabile. È in consonanza con la natura, poiché da ogni casa, dalla terrazza -e queste terrazze sommate formano come una magica scalinata discendente verso il mare- si vedono lo spazio, il mare. Al tramonto del sole, tutte le donne, tutti i bambini, ricoprono la città di un miscuglio di colori".⁵

Quasi un'unica grande "casa di fronte al mondo",⁶ la cui forma compatta e cristallina è il punto di arrivo di una lunga

evoluzione, cui parteciparono il tempo, il clima e diverse generazioni di persone, in una perfetta aderenza tra la vita e l'architettura.⁷

Ed infatti la bellezza di una forma deriva sempre, come ricorda Hassan Fathy, dall'insieme delle forze (tecniche e sociali) che, nel produrla, trovano un accordo:⁸ nella *Casbah* la pianta e la sezione si adattano alla morfologia del sito e, contemporaneamente, soddisfano i bisogni materiali e spirituali dell'uomo, il riparo ed il comfort, il sole e le viste sconfinite.

Questo equilibrio -che si ripete in differenti luoghi del *Maghreb*, da Marrakech a Tetuan, da Fez a Tunisi, fino all'oasi del *M'Zab*, nell'estremo sud dell'Algeria, con le città di Ghardaïa e Beni-Isguen- trasforma la *Casbah* in un archetipo, funzionale e poetico ad un tempo,⁹ indissolubilmente legato all'immagine di ogni città islamica.

Ovunque regnano le stesse, semplici, regole: le strade, sicuro riparo dalla pioggia, dal vento e dal torrido sole d'estate, rispettano la larghezza minima di sette cubiti stabilita nella *Sunna*, e tutto nasce dalla reiterazione di un'unica tipologia abitativa, la *Dâr* (la casa-patio), che custodisce nei suoi spazi "il segreto delle dimensioni umane".¹⁰

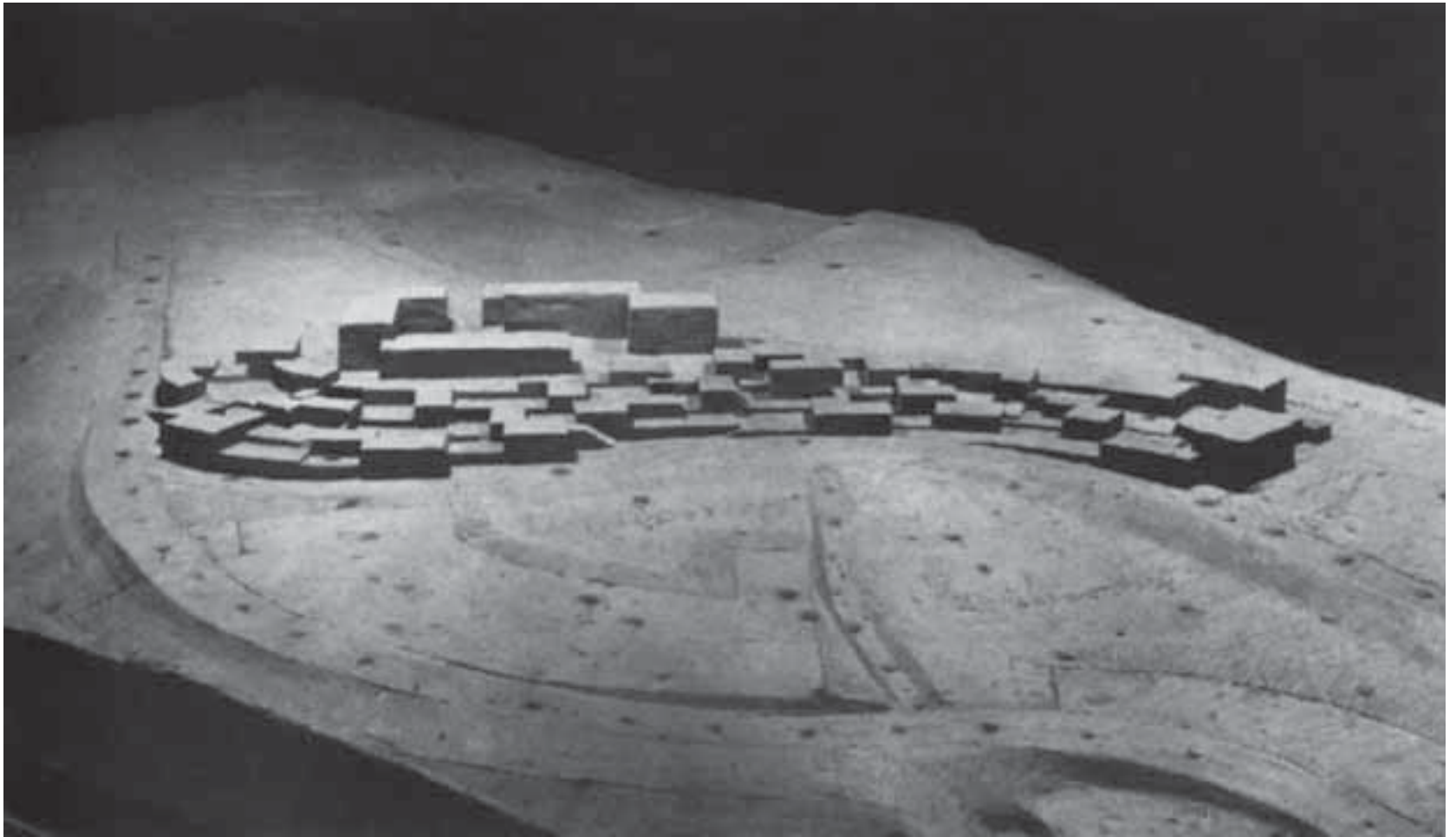
"La misura della casa araba -scrive Le Corbusier- è nei dei passi delle gambe, nell'altezza delle spalle. I patii e le camere (sono) commisurati alla calma misura dei passi, e tutte le altezze sono quelle che richiede una testa portata sulle spalle: colonne all'altezza delle spalle e, sopra, passaggio della testa".¹¹

Chiusa verso l'esterno da mura impenetrabili, che proteggono la vita privata della famiglia, questa casa rispecchia il carattere austero dei suoi abitanti nel

1
Le Corbusier
Veduta dall'alto del Quartiere ebraico di Tetuan
© FLC, By SIAE 2011

Pagine successive:
2
Ludwig Mies van der Rohe
Piano generale dell'insediamento abitativo di Weissenhof per la mostra "Die Wohnung", Stoccarda, 1925-27.
Plastico in gesso (perduto), schema preliminare
3
Le Corbusier
La Cité de Résidence en amphithéâtre
© FLC, By SIAE 2011





2



rifiuto di ogni ostentazione, nella ricerca di un'aspra nudità che è insieme una lezione morale e l'affermazione di un sogno collettivo.

Al suo interno la composizione di pochi elementi fondamentali genera un'infinità varietà di soluzioni:¹² la *sqiffa*, lo spazio d'ingresso che rende invisibile alla strada il centro della casa, ovvero il patio o *west ed-dar*, intorno al quale si distribuiscono, generalmente, quattro appartamenti; il *k'bou*, una nicchia destinata all'intimità della conversazione, leggermente sopraelevata e spesso coperta da una cupola (*kouba*); la terrazza, il luogo delle donne e dei bambini. Il patio è il cuore della casa, la grande stanza aperta verso il cielo, teatro della vita familiare.

Fathy lo definisce come "una parte del microcosmo che riproduce l'ordine dello stesso Universo"¹³ mentre per Jorge Luis Borges esso è la cattura di una porzione di infinito:

"Patio, cielo incauzado.
El patio es el declive
por el cual se derrama el cielo en la casa".¹⁴

Qui il giorno è invisibile nel puro bianco,¹⁵ la sera rivela i differenti colori del cielo, la notte si illumina stelle. E l'uomo misura il tempo e il suo fluire, diviene il centro del proprio mondo e si pone in relazione con Dio.¹⁶ La *Casbah* è per Le Corbusier l'oggetto di una "recherche patiente".

È l'intoccabile "memoria",¹⁷ cui sovrapporre la "macchina in perfetto divenire" del *Plan Obus*, e l'irriducibile custode di una "esistenza originaria, di tipo cosmico",¹⁸ in cui riconoscere quei fondamentali elementi che fanno di una città una *Ville Radieuse*:

"O documento suggestivo! Arabi, non ci siete dunque che voi che sappiate vivere nella freschezza, nella quiete, nel fascino delle proporzioni e nel sapore dell'architettura umana?"¹⁹

Ma anche la fonte di ispirazione per numerosi progetti: il *Lotissement Durand*, ad Algeri, con le sue terrazze a gradoni rivolte verso il mare; il progetto di urbanizzazione ad anfiteatro della città di Nemours (l'attuale Ghazaouet), che lo stesso Le Corbusier definisce come "una nuova *Casbah* d'Algeri, una *Casbah* dei tempi moderni, in acciaio e cemento",²⁰ la *Cité de contemplation* ai piedi della *Sainte-Baume* -la grotta nel Sud della Francia dove, secondo la leggenda, avrebbe vissuto Maria Maddalena- che, con i suoi giardini, la vita sui tetti, la semplicità dei mezzi costruttivi adoperati, declina la lezione dell'antica città araba; le case *Roq* et *Rob* a Roquebrune-Cap-Martin, pensate per essere adagiate sui pendii della Costa Azzurra in totale armonia con il paesaggio; fino all'Ospedale di Venezia, dove il patio è il *carré de ciel* che illumina gli spazi della convalescenza.

L'Algeria e l'*Islam* sono parte integrante di quel Mediterraneo che cattura l'interesse di Le Corbusier sin dai tempi del *Voyage d'Orient*:

"Sono un Mediterraneo fortissimamente. Mediterraneo, regno di forme sotto la luce. Luce e spazio (il mare è movimento, orizzonte senza fine)".²¹

Luogo d'elezione di un'architettura eterna, tenera ed umana, la cui forza plastica è intrisa di poesia e le cui misure sono al servizio dell'uomo.

All'universo mediterraneo guarda anche -memore della lezione di Schinkel- Mies van der Rohe, da sempre interessato agli aspetti costruttivi e compositivi delle grandi epoche del passato.

La casa-patio è uno dei temi principali della sua ricerca: l'introversione e la presenza di un'unica apertura zenitale traducono, nell'opera miesiana, l'aspirazione ad una ricchezza spirituale dell'individuo, ad un'intensità di vita interiore che, sola, può generare un'intensità di forma.²²

La storia dell'architettura ricorda come, durante il Nazismo, questo interesse di Mies per il Mediterraneo sia stato aspramente criticato dai sostenitori di un più rassicurante ed appropriato "stile Norimberga".²³

Un celebre fotomontaggio rappresenta il *Weissenhof* di Stoccarda come una Medina africana popolata di donne col velo, cammelli e mercanti, con lo scopo

di dimostrare il carattere esterofilo del Razionalismo tedesco.²⁴

Gli anonimi autori del *collage* confondono, ovviamente, la *gestalt* con l'*eidos*, l'apparenza con la sostanza: il modello del primo progetto di insediamento per l'esposizione *Die Wohnung* rivelava già chiaramente quanto l'architettura magrebina e l'archetipo della *casbah* avessero realmente ispirato l'architetto.

Come la bianca al-Jazā'ir, la moderna *Siedlung* di Mies van der Rohe rappresenta un'utilizzazione riuscita del territorio: le strade seguono l'andamento naturale della collina e gli edifici sono disposti in maniera tale che da tutte le abitazioni si possano osservare la valle ed il paesaggio circostante. Mentre il tetto piano, intorno al quale si concentrano gli attacchi di Paul Schultze-Naumburg e degli altri architetti conservatori, è solo un aspetto formale, la necessaria conseguenza di un adattamento alle esigenze di un mondo mutato.²⁵

Il *Weissenhof* è, per citare ancora una volta Camus, la sua "casa di fronte al mondo".

di una tipica donna algerina, affascinante e sensuale, una donna di cui innamorarsi perdutamente.

³ Lucienne Favre, *Tout l'inconnu de la casbah d'Alger*, Algeri: éd Baconnier frères, 1933.

⁴ Cfr.: Edward W. Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris: Le Seuil, 1980.

⁵ Le Corbusier, *Le folklore est l'expression fleurie des traditions*, in "Casabella" n. 531/532, 1987.

⁶ "La Maison devant le Monde" è il nome dato da Albert Camus ad una casa da lui abitata in Rue Des Armandiers ad Algeri, da cui si poteva godere di un vasto panorama che spaziava dalla baia ai monti della Cabilla. Cfr.: Albert Camus, *La Mort Heureuse* (Les Cahiers Albert Camus, n° 1), Paris: Gallimard, 1971.

⁷ Cfr. La definizione di standard attribuita a Le Corbusier e contenuta in Alex Gerber, *L'Algérie de Le Corbusier: les voyages de 1931*, Lausanne: These EPFL, no 1077 (1992), p. 284.

⁸ Hassan Fathy, *De l'implicite en architecture (Aphorismes)*, in André Réverau, *Le M'Zab. Une leçon d'architecture*, Arles: Sindbad Actes Sud, 2003, pp. 9-14: 10.

⁹ "La Casbah d'Algeri (...) è un'entità architettonica e urbanistica ammirevole. È la città più standardizzata e la più funzionale che si possa sognare; è anche la città più poetica per chi la sappia guardare". Cfr.: Le Corbusier, *Ceuvre Complete. 1929-1934*, Zurich: Les éditions d'architecture, 1965, vol. II, p. 172.

¹⁰ Le Corbusier, *Le folklore est l'expression fleurie des traditions*, cit.

¹¹ Le Corbusier, *Louange à l'Algérie*, in "Le Journal Général des Travaux Publics et du Bâtiment", n. 392 del 25 05 1931. Articolo citato in: Alex Gerber, *Le Corbusier et le mirage de l'Orient. L'influence supposée de l'Algérie sur son œuvre architecturale*, in "Revue du monde musulman et de la Méditerranée", n. 73-74, 1994, pp. 363-378.

¹² "È la stessa regola che regna. Ma che diversità; lo standard, solido appoggio dell'immaginazione". Cfr.: Le Corbusier, *La ville radieuse: éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*, Boulogne: Ed. de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1935, p. 232.

¹³ Hassan Fathy, *Costruire con la gente - Storia di un villaggio d'Egitto: Gourna*, Milano: Jaca Book, 1986, p. 105.

¹⁴ "Patio, inavalete firmamento./ È il patio la pendenza/ per cui straripa fino in casa il cielo". Jorge Luis Borges, *Un Patio*, in Jorge Luis Borges, *Carme presunto e altre poesie*, (traduzione a cura di Umberto Cianciolo), Torino: Einaudi, 1961.

¹⁵ Su questo tema cfr.: Jorge Luis Borges, *Manuscri-*

to hallado en un libro de Joseph Conrad, in Jorge Luis Borges, *Luna de enfrente*, Buenos Aires, 1295.

¹⁶ In una prima versione della poesia *Un Patio*, Borges aveva scritto che il patio è il declivio attraverso il quale "Dio guarda le anime".

¹⁷ Manfred Tafuri, *Macchina e memoria: la città nell'opera di Le Corbusier*, in AA. VV., *Le Corbusier. Enciclopedia*, Milano: Electa, 1988, pp. 126-138.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Le Corbusier, *La ville radieuse: éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*, cit., p. 232.

²⁰ *Ibidem*, p. 315.

²¹ Le Corbusier, *Le Corbusier et la Méditerranée*, Marsiglia: Editions Parenthèses, Musées de Marseilles, 1987, p. 7.

²² Ludwig Mies van der Rohe, *Sulla forma in architettura*, in Ludwig Mies van der Rohe, *Gli scritti e le parole*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2010, p. 41.

²³ George Nelson, *Gli architetti europei oggi*, in Ludwig Mies van der Rohe, *Gli scritti e le parole*, cit., pp. 87-90: 89.

²⁴ Al centro della discussione è, ovviamente, l'utilizzo del tetto piano, intorno al quale si sviluppa una lunga e confusa polemica: "a chi si oppone si rinfaccia di essere reazionari, a chi aderisce si rinfaccia un atteggiamento esterofilo". Cfr.: Ludwig Mies van der Rohe, *Sulla forma in architettura*, in Ludwig Mies van der Rohe, *Gli scritti e le parole*, cit., p. 41.

²⁵ Ludwig Mies van der Rohe, *La battaglia per il tetto piano*, in Ludwig Mies van der Rohe, *Gli scritti e le parole*, cit., pp. 43-44: 43.



Eileen Gray e la maison en bord de mer

Gisella Bassanini

La "maison en bord de mer" (o E.1027¹ di Eileen Gray è innanzi tutto un grande gesto d'amore. Per l'architettura, che "amava sopra ogni cosa" (come lei stessa ha avuto modo di affermare); per se stessa (tanto da decidere quasi cinquantenne di concedersi al desiderio di realizzare la sua prima opera di architettura); per un uomo (Jean Badovici direttore della prestigiosa rivista *l'Architecture Vivante* al quale farà dono di questa casa dopo che la loro frequentazione, sentimentale e in parte anche professionale, avrà termine); per il Mediterraneo (in particolare la zona compresa tra il promontorio di Saint-Tropez, nel sud della Francia, e la frontiera italiana).

È attorno a questo intreccio di sentimenti, luoghi, incontri e separazioni, che ha origine e si sviluppa la storia di questo edificio, per molti aspetti ancora da raccontare. Una storia fatta di eventi straordinari e di ordinaria quotidianità. Colpi di scena e personaggi (Le Corbusier per citare il più famoso) che irrompono nella vicenda lasciando segni indelebili del loro passaggio: sul corpo dell'edificio e anche nell'anima di chi lo ha creato.

La genialità gentile di Eileen Gray

Artista, artigiana, designer, architetta, Eileen Gray è una autentica pioniera capace di intrecciare intelligentemente la propria sensibilità di donna con le storie e i protagonisti più importanti del Movimento Moderno in architettura, con i quali mantiene un rapporto che è al tempo stesso di vicinanza e di voluta distanza. Nasce nel 1878 nel sud-est dell'Irlanda, da una famiglia aristocratica, e nei primi anni del 1900 si trasferisce a Parigi, città dove vivrà fino al 1976, anno della sua morte. Prima di questa

lunga avventura in terra francese (sua terra adottiva), Gray viene educata privatamente tra le mura domestiche. A molte donne del suo tempo (siamo ancora sotto il regno della Regina Vittoria, va ricordato) viene infatti data una formazione nell'attesa di essere maritate. Ed è anche in questo che la biografia di Eileen Gray risulta anomala, controcorrente rispetto alla mentalità del tempo e al ruolo che alle donne veniva tradizionalmente attribuito, tanto più se esponenti, come lei è, della buona società. Rifiuta ogni legame che possa impedirle di vivere in piena libertà il suo desiderio di indipendenza, non accetta alcuna proposta di matrimonio e chiede alla famiglia di poter continuare i propri studi a Londra prima, a Parigi poi. Così accadrà.

Nel 1902 arriva nella capitale francese, ritenuta dagli artisti e intellettuali del periodo una terra promessa: centro culturale e artistico d'Europa. Gray è una giovane donna dal carattere timido e solitario con una spiccata e poliedrica curiosità. Ama viaggiare. Ed è a seguito di un viaggio nel nord Africa (1904-1905) e successivamente nel sud della Francia che scopre il suo amore per il paesaggio mediterraneo. Qui, venti anni più tardi, realizzerà due sue opere di architettura: la *Maison en bord de mer* (1926-1929) e Tempe à Pailla (1932-34).

A orientarla nel suo percorso professionale e artistico è il "senso della vita": unica vera fonte di ispirazione per lei. "Le formule non sono niente: la vita è tutto. E la vita è cuore e spirito al tempo stesso" afferma in un suo dialogo con Jean Badovici pubblicato nel 1929.²

Tra gli schizzi e i disegni che ho avuto modo di consultare nel 1992 all'*Archive of Art & Design*, V&A Museum, alcuni



sono stati realizzati durante i suoi lunghi viaggi e rappresentano camere d'albergo, cabine di battelli, dettagli costruttivi di stanze per cucinare. L'interesse è rivolto al progetto di spazi dalle piccole dimensioni in cui architettura e arredamento si integrano attraverso lo sviluppo di forme semplici e l'utilizzo di tecniche e materiali nuovi.

L'incontro con Jean Badovici

Nel 1924, incontra Jean Badovici e due anni più tardi è per lui (e in parte anche con lui) che costruirà E.1027: la sua prima opera di architettura (1926-1929).³ Il luogo scelto si trova nel sud della Francia, in Costa Azzurra, tra Mentone e Nizza, vicino al centro abitato di Roquebrune Cap-Martin. Ci si arriva a piedi, camminando lungo un sentiero tra le rocce. Il paesaggio tutto intorno è selvaggio e silente. Gray è profondamente affascinata dalla bellezza dell'ambiente circostante: dalle montagne che si rispecchiano nel mare, dal rumore delle onde e del vento, dagli odori intensi e mutevoli della macchia mediterranea. Ha sempre sentito un forte collegamento con la natura: "non devo mai dimenticare - scriverà quasi sessantenne - la forza vitale che la natura ci può dare". Del mare la affascina: "la speciale grandezza, la sua virtù di dare forza, che risiede nella monotonia dell'infinito ripetersi delle onde".

Decide di lasciare Parigi e si trasferisce nelle vicinanze di Roquebrune per poter avere un contatto diretto con il luogo: conoscerlo, farne esperienza, lasciarsi ispirare. Studia attentamente la conformazione del terreno, la traiettoria del sole, la direzione dei venti, al fine di stabilire l'orientamento migliore da dare all'edificio. La natura del paesaggio, la particolarità dell'ambiente circostante, la disposizione del terreno, la vicinanza del mare costituiscono per lei dati di realtà ineludibili. Una realtà che diviene vincolo ricercato: punto di partenza, scaturigine e guida dell'intera azione progettuale.

Per tre anni lavora esclusivamente alla realizzazione di questo edificio seguendo tutte le fasi: dall'esecuzione dei disegni alla direzione dei lavori, fino alla creazione e realizzazione di ogni elemento di arredo (molti dei quali sono rimasti dei prototipi).

Come una barca a vela in attesa di salpare

Entrare in una casa è come salire a bordo di una barca a vela, afferma Gray. Non è un dunque caso che E.1027 appaia da

subito come un'imbarcazione in attesa di salpare per chissà quali porti. Una presenza dal carattere marino come il paesaggio che la circonda. Il dialogo che si instaura con il mare è intenso. Elementi tipici dello stile marittimo si ritrovano qua e là nell'edificio: dalla tela Olona usata per la ringhiera, alle sedie a sdraio; dal pennone collocato sul tetto al lucernario che chiude il vano scala. Anche alcuni tappeti realizzati appositamente ricordano il mare, le sue tinte, la linea dell'orizzonte. Le pareti e i pavimenti a seconda delle stanze, o di una particolare zona di queste, hanno colori differenti: rosso, bianco, nero, quelli più usati.

Un'altra particolarità del modo di creare, organizzare, giocare con lo spazio, tipico di Gray, è quella di scrivere con uno stampo delle frasi su alcune pareti interne lasciate volutamente bianche e sgombrare: "entrate lentamente" nell'ingresso, "vietato ridere" sullo spigolo dell'*epine-paravent*, "invito a viaggiare" sulla grande carta marina appesa nel *living room*. Più che un fatto grafico queste frasi hanno lo scopo di creare un'atmosfera. A volte raccomandano ironicamente un comportamento da tenere, altre, somigliano a delle istruzioni per l'uso della casa e delle sue polifunzionali attrezzature (come la scritta "cuscini" che si trova accanto al divano/letto dell'alcova). Istruzioni rivolte probabilmente agli ospiti che utilizzano la casa in assenza dei padroni.

Non solo vi è uno stretto legame tra l'edificio e il suo ambiente ma esiste una forte relazione tra l'interno e l'esterno della casa, che emerge con chiarezza osservando il tipo di serramenti, la disposizione delle stanze, il design di alcuni elementi d'arredo, la distribuzione e dimensione delle terrazze. Per esempio: la zona d'ingresso alla casa è priva della tradizionale porta d'entrata e la cucina è divisa in due (c'è la cucina d'estate e quella d'inverno). Spazi difficili da definire. Sono da ritenersi un prolungamento dell'esterno verso l'interno oppure il fluire dell'interno verso l'esterno?

Il collegamento tra il dentro e il fuori avviene senza sforzo, non ci sono barriere da superare né soglie da varcare. Le pareti curve dell'ingresso principale conducono dall'esterno all'interno con naturalezza mentre la scritta "entrate lentamente", così come il pavimento che in questo punto è diventato di colore nero, avvertono che si è già nella casa.

Anche le parti che circondano la casa sono trattate con la stessa attenzione e lo stesso rigore progettuale usati per risolvere l'interno. Nel giardino antistante



Tutte le fotografie di Eileen Gray e quella di Berenice Abbot sono state tratte da: P. Adam, *Eileen Gray, architect/designer. A biography*, Published by Harry N. Abrams, Inc. New York, 1987

Pagine precedenti:

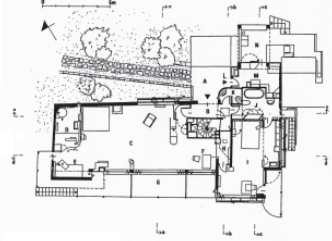
1
Eileen Gray fotografata da Berenice Abbot, Parigi, 1926

2
E.1027 vista del terrazzo principale, facciata sud (fotografia di E. Gray, 1929 ca)

3
E.1027 vista dal mare (fotografia di E. Gray, 1929 ca)

4
E.1027 facciata ovest, vista dell'ingresso dal giardino (fotografia di E. Gray, 1929 ca)

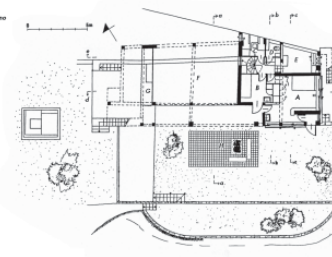
- A: Ingresso principale
- B: Zona guardaroba
- C: Living room
- D: Angolo/bedroom
- E: Alloggio
- F: Zona pranzo
- G: Terrazza
- H: Sala
- I: Camera da letto/studio
- J: WC
- K: Sala da bagno
- L: Entrata di servizio
- M: Cucina d'inverno
- N: Cucina d'estate



EILEEN GRAY - Progetto E.1027 (1926-1929)
PIANTA DEL PIANO PENSORALE (piano primo) - collabora di G. Bassanini

5

- A: Camera degli ospiti
- B: Camera del domestico
- C: Locale caldaie
- D: WC
- E: Laboratorio
- F: Terrazzo ad uso del piano
- G: Magazzino
- H: Giardino



EILEEN GRAY - Progetto E.1027 (1926-1929)
PIANTA DEL PIANO TERRA - collabora di G. Bassanini

6

5 - 6
Eileen Gray progetto E.1027 (1926-1929)
Pianta piano terra e piano primo
(ridisegnate da G. Bassanini)
7
Particolare del tetto piano e del lucernario
(fotografia di G. Bassanini, 1994)
8
Facciata sud della casa
(fotografia di G. Bassanini, 1994)
9
Pagine successive:
10
Murales di Le Corbusier
(fotografia di G. Bassanini, 1994)
11
Vista del living room
(fotografia di E. Gray, 1929 ca)



7



la casa, per esempio, si trova una "vasca per prendere il sole" dotata di un lettino inclinato in pietra, di una seduta per la conversazione che si estende lungo due dei quattro lati, un tavolo "pour les cocktails" e, infine, di una zona per le sabbie. In questo salotto all'aperto non sono previste zone d'acqua (stagni o fontane) per contenere la presenza di zanzare.

"Noi abbiamo cercato, in questa casa così piccola, di esprimere congiuntamente due formule di vita: la formula 'camping', che risponde a un bisogno di esteriorità estemporanea, e la formula normale che tende a predisporre per l'individuo un centro indipendente e isolato dove egli possa sviluppare le sue potenzialità profonde. Si può prevedere che il bisogno di mobilità e di vita movimentata avrà una fine; che si attenuerà nella misura in cui spariranno le influenze della guerra e che sarà rimpiazzato dal bisogno di una cultura interiore e di una vita raffinata. È proprio degli artisti anticipare questo inevitabile cambiamento, di indirizzarne il senso e facilitarne lo sviluppo", scrivono Gray e Badovici nel testo già citato.

Non vi sono spazi considerati meno importanti di altri e non esiste una rigida separazione tra gli spazi della socialità e quelli dell'intimità. Il disimpegno è anche un bar; l'ingresso è anche una zona guardaroba; la camera da letto è anche uno studio. Il living room accoglie dentro di sé un angolo per la doccia e un'alcova. In questa grande stanza si può dormire o conversare, mangiare o ascoltare musica. Non esiste una sala destinata specificatamente al consumo dei pasti, al suo posto vi è un tavolo che si può spostare a piacere e che di volta in volta definisce "la zona del pranzo".

Per Gray varcare una porta significa avvicinarsi senza alcun sforzo ad una sorpresa, a qualcosa di misterioso, e non semplicemente passare da uno spazio all'altro. La sensazione che bisogna provare stando in una casa è quella di sentirsi protetti e allo stesso tempo liberi nel movimento.

I controversi murali

Nel 1931 si interrompe il rapporto con Jean Badovici al quale Gray lascia la casa di Roquebrune e tutto ciò che contiene. Oramai appartiene al passato. Lei stessa racconterà all'amico e biografo Peter Adam molti anni più tardi come abbia sempre desiderato separarsi dalle sue opere un istante dopo averle concluse. "Mi piace fare le cose ma odio il possesso" afferma. Lasciare Roque-

brune vuole dire anche allontanarsi dal mondo di Badovici, dalle sue abituali frequentazioni, tra queste Le Corbusier e la moglie Yvonne Gallis.

Con le Corbusier Gray ha sempre intrattenuto un rapporto amichevole e al contempo distaccato e critico. Nel 1938 Le Corbusier, dopo un soggiorno estivo trascorso a E.1027, chiede a Badovici, divenuto nel frattempo l'unico proprietario, di poter dipingere alcune pareti della casa. Poco si sa dell'accordo tra i due, ma bene si conosce l'effetto che questo intervento produce sulla casa e sui rapporti tra Le Corbusier, Badovici e Gray, quest'ultima all'oscuro di tutto.

Per ospitare i suoi murali Le Corbusier modifica alcune parti: chiude la zona d'ingresso alla casa, cancella o ingloba nei murali alcune scritte. Nel 1948 afferma come i muri da lui scelti per l'intervento siano "i più piatti, i più spenti e insignificanti".

La presenza di questi murali ha fatto sì che diversi critici ritenessero (fino alla riedizione dell'*Architecture Vivante* avvenuta nel 1975) si trattasse di una casa sconosciuta di Le Corbusier.

Jean Badovici, ma soprattutto Gray, valutano negativamente il modo in cui Le Corbusier è intervenuto sull'edificio, diversi scambi epistolari lo attestano. L'autore dei murali non accetta né critiche, né rimostranze. Ben convinto del valore artistico del suo gesto.

Nel 1956 Jean Badovici muore e la casa passa alla sorella, una monaca rumena, sua erede. È in questa circostanza che avviene un nuovo contatto tra Le Corbusier e Gray, oramai distanti l'una dall'altro.

Acquisito un piccolo terreno a pochi metri dalla *Maison en bord de mer*, nel 1952, Le Corbusier costruisce come si sa "le cabanon" che frequenterà sempre più assiduamente dal 1957, anno della morte della moglie. Interessato alla casa progettata da Gray (nel frattempo messa in vendita) convince l'amica svizzera Madame Schelbert ad acquistarla. Quattro sono le persone che si presentano all'asta, tra questi vi è anche l'armatore Onassis, ma è la signora svizzera a spuntarla su tutti.

Gray tenta di riprendersi almeno i mobili, sapendo che la nuova proprietaria è intenzionata a disfarsene perché non interessata. Ma è sempre Le Corbusier a convincere l'amica dell'insensatezza dell'intenzione e a mantenere tutto come l'ha trovato.

E così, Madame Schelbert assecondando le richieste dell'amico, avrà cura della casa fino alla propria morte, quando pas-

serà in eredità al suo medico personale che nel corso degli anni trasferirà l'arredamento portandolo, pare, nella propria residenza in Svizzera.

Il 27 agosto 1965 anche Le Corbusier scompare durante una nuotata proprio nel braccio di mare che fronteggia E.1027 e le cabanon, lì accanto.

Che strana storia questa casa. Una storia, ma soprattutto un destino, sui quali Gray negli ultimi anni della sua vita non intenderà ritornare.

¹ E.1027: E = prima lettera di Eileen; 10 = "J" decima lettera dell'alfabeto ... Jean; 2 = "B" seconda lettera dell'alfabeto ... Badovici; 7 = "G" settima lettera dell'alfabeto... Gray

² Si tratta dello scritto "De l'éclectisme au doute". Il titolo scelto si ispira probabilmente allo scritto sull'arte di Baudelaire *De l'éclectisme et du doute*. Qui i due autori si interrogano vicendevolmente sui destini dell'arte e dell'architettura moderna.

³ Nella relazione descrittiva che accompagna il progetto E.1027 (pubblicata nel numero monografico di *L'Architecture Vivante* sempre nel 1929) vengono affermati i principi che ispirano e sostanziano questo progetto a cui Jean Badovici ha in parte collaborato. La relazione redatta dai due autori non illustra semplicemente l'opera né enuncia i presupposti e i intenti. Va detto che i due firmano questa opera nonostante la progettista principale dell'intera opera sia Gray, come i documenti attestano.

Bibliografia

- P. Adam, *Eileen Gray, architect/designer. A biography*, Published by Harry N. Abrams, Inc. New York, 1987.
- G. Bassanini, *Dialogo con Eileen Gray: la grammatica della soggettività*, Tesi di Dottorato, (1995) VI ciclo, Politecnico di Milano, Politecnico di Torino, Università degli Studi di Genova, Università degli Studi di Napoli, 1991-1994.
- G. Bassanini, R. Gotti, a cura di, "Le architettrici", *Parametro*, numero monografico 257 maggio-giugno 2005.
- G. Bassanini, *Per amore della città. Donne, partecipazione, progetto*, FrancoAngeli, Milano, 2008.
- C. Constant, *Eileen Gray*, Phaidon, London, 2000.
- P. Nicolin, a cura di, *Entrez lentement*, catalogo della mostra realizzata dalla Fondazione Cosmit Eventi, 13 aprile-7 maggio 2005, Editoriale Lotus, Milano.
- E. Gray, J. Badovici, "E.1027. Maison en bord de mer" in *Architecture Vivante*, autunno-inverno, édition Albert Morancé, Parigi, 1929. In questo numero sono anche raccolti lo scritto "De l'éclectisme au doute" e la relazione descrittiva.
- S. Hecker, C.F. Muller, *Eileen Gray*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1993.
- B. Loye, *Eileen Gray. Architecture design*, Anaph, J.P., Vignier, Paris, 1984.



La Colonna d'Eracle Torre FIAT a Marina di Massa di Vittorio Bonadé Bottino

Michelangelo Pivetta



"Nec plus ultra."

"Da nord e da est, la sua cima svetta oltre il mare delle pinete, torre d'osservazione sul paesaggio marittimo del litorale e del suo entroterra più prossimo, oltre quella Colonna vi è l'infinito incognito del mare. Da sud e da ovest, l'immagine richiama il fusto di una colonna scanalata, dove i chiaroscuri degli intagli si ripropongono per mezzo di un teso sistema parastatico di lisce semicolonne; straordinario punto di riferimento geografico per i naviganti, inedito faro di terra.

Baluardo del pensiero moderno e dell'umano agire.¹

Alcune grandi architetture nel tempo acquisiscono significati ulteriori rispetto a ciò che furono i propri iniziali obiettivi. Alcune di queste, una piccola parte, sono in grado di rappresentare in modo univoco il valore assoluto di talune azioni nell'ambito di una precisa epoca storica, nonostante questa sia ancora lungi dall'essere definitivamente inquadrata e *rielaborata* dalla società e dalla propria storiografia. Tutto ciò a maggior ragione ove queste opere non siano il prodotto di alcuni di quei *maestri* che la critica, nonostante tutto, ha voluto considerare e proporre alla storia. Tra queste opere vi è un *bianco monolite* che da generazioni segna potentemente il litorale dell'alta Toscana, nella fascia di terra compressa tra le Alpi Apuane e il Mar Tirreno, al margine di quella *stanza paesaggistica* dove già la storia ha depositato architetture straordinarie. Da ovunque si avvicini, qualsiasi sia il percorso scelto per raggiungere questa terra ritagliata dal mare e dai monti apuani, il *monolite* presenta la propria assolutezza icastica, manifesto di una sorta di traguardo definitivo dell'arte del costruire, esempio della capacità acquisita d'im-

perniare in un singolo edificio i tratti di ciò che oggi qualcuno definirebbe, con linguaggio contemporaneo, un *landmark*. La Torre Fiat rappresenta molto più di un *landmark*, essa raffigura con la propria immagine ed essenza architettonica una sorta di *status quo*, un punto di non ritorno dopo il quale si dovrebbe andare solo oltre, ma dal quale invece, forse, si è solo tornati indietro.

Una questione di forma, la spirale

La torre cava rappresenta un'invenzione in grado di assecondare, attraverso l'ampio volume interno, il rispetto della necessità normativa di garantire il volume minimo di 25 mc d'aria per ciascun ospite. L'*escamotage* genera, come già sperimentato dal Bonadé a Sestriere, l'interessante formulazione di un alzata potentemente *tecnico*, formalmente compiuto e vicino a certe correnti futuriste/costruttiviste che in quegli anni moltiplicavano la propria presenza in tutti i campi delle arti. Qui sembra apparire tutta l'influenza che prodotti cinematografici come *Metropolis* e architetture come il *Chrysler Building* e tutti i coetanei o ancor prima il *Monumento alla Terza Internazionale* di Tatlin, produssero nel mondo intellettuale, proponendo immagini ricorrenti di un modo *diverso* d'incedere lungo i percorsi dell'architettura. La considerazione di un mondo dove la tecnica avrebbe permesso ogni soluzione, un mondo svincolato dalla gravità e dalle rigidità dei materiali costruttivi.

Forme aeronautiche, simili alle carlinghe di quei *velivoli*, per dirlti d'annunzianamente, che l'epoca poneva come massima espressione dell'evoluzione umana, strutture crudamente messe in mostra come estetica di un nuovo modo di pensare e agire. Sono certamente da considerare

¹ La Torre d'Eracle vista da occidente
foto Federici, Archivio Verve S.p.A.

² Ombre della moderna colonna
foto di Michelangelo Pivetta



anche altri riferimenti, altre architetture a noi e al Bonadé Bottino più vicine, in cui tipologicamente il tema della rampa elicoidale è stato ampiamente sviluppato e forse anche a questi il progettista guardò nell'atto di concepire tale soluzione: tra molti meritano senza dubbio essere ricordati il Cisternone cinquecentesco di Torino di cui il Bonadé era certamente a conoscenza e il simile Pozzo di San Patrizio d'Antonio da Sangallo. In un'intervista l'architetto ingegnere torinese affermò anche come l'idea originaria avesse avuto origine da una conversazione con lo stesso Giovanni Agnelli ma non è mai stato chiarito a fondo l'equilibrio raggiunto tra necessità funzionale, invenzione e riferimento.

La costruzione, alcune note

La realizzazione della Torre in calcestruzzo armato radica le proprie origini nella ricerca effettuata dal Bonadé Bottino nella veste di *assistente calcolatore* al Direttore Lavori del Lingotto e negli influssi che al tempo filtravano dalla Francia dove le straordinarie opere di Auguste Perret avevano già trovato la giusta consacrazione critica soprattutto dopo la grande Esposizione di Torino del 1911. L'utilizzo del noto sistema *Hennebique*, sorta di precompressione *ante litteram*, garantiva la rapida realizzazione di grandi strutture caratterizzate da flessibilità progettuale, resistenza al fuoco e una durabilità che, al tempo, era ritenuta pressoché infinita. La realizzazione dell'intera struttura avvenne in soli cento giorni, allo stesso modo delle già concluse Torri del Sestriere, per la quale lo stesso Bonadé vinse 500 Lire dell'epoca da una scommessa con Giovanni Agnelli, il quale sostenne sarebbe stato impossibile realizzare l'edificio in soli quattro mesi.

Considerando anche solo le quattordici spire che formano la rampa continua che in sezione rappresenta lo sviluppo verticale dell'opera, basterebbe per render conto quale sia il suo valore in un periodo in cui casseri e impalcature erano realizzate in legno e la maggior parte dei carichi era elevata al piano a braccia.

Le camerate seguono lo sviluppo della rampa in origine illuminata zenitalmente da una copertura in vetrocemento e il mobilio che le arreda, indifferente all'inclinazione del piano, compone gli spazi in modo tale che ogni ospite ne abbia a disposizione una porzione ben definita pur all'interno della promiscuità propria di questo tipo di strutture, dove lo scopo educativo/ricreativo era assecondato, quand'anche sviluppato, dall'architettura stessa.

Le fondazioni dell'edificio dimostrano

la maestria del Bonadé nell'utilizzo del materiale secondo le proprie caratteristiche. La distribuzione dei carichi verticali dal perimetro verso il centro, attraverso l'uso di puntoni in cemento armato, ha permesso un migliore assetto di fondazione, definendo minori sezioni dei plinti e soprattutto una quota d'imposta, e quindi di scavo, più alta. L'intera struttura poggia su semplice sabbia compattata, probabilmente precedentemente mescolata con cemento al fine di aumentare la resistenza a compressione.

La modernità

Gli anni Trenta sono l'età della maturità del pensiero architettonico in Italia ma nel mondo occidentale nel suo complesso. Il consolidamento delle nuove conoscenze tecniche, l'affermarsi di un'inedita influenza mediatica dell'arte all'interno del vasto comparto culturale della società, sono stati lo stimolo per il quale opere come Torre Fiat hanno avuto modo di essere edificate.

Il corso degli eventi che ha permesso tutto ciò sembra da tempo annichilito all'interno di un recinto apparentemente insuperabile e costituito da miopi considerazioni nel campo di un'idealistica tutela del paesaggio, da necessità normative nazionali e, ove non bastassero, anche sovranazionali oltre che da un esponenziale impoverimento culturale della società contemporanea e del suo *sapere tecnico*.

Tali simboli della modernità vivono ormai la propria esistenza come musealizzazione, in una sorta di *condanna dell'icona*, una dannazione lungi dal riflettere altro che non la tautologia stessa della propria presenza, posta quasi al limite dell'essere fine a sé stessa, quand'anche ingombrato spesso insormontabile.

Triste pensare che oggi anche vi fossero committenti abbienti e illuminati, anche fossero superati i problemi tecnici e normativi, anche fosse possibile travalicare qualsiasi impedimento amministrativo, Torre Fiat in quel luogo, in quel modo, non si realizzerebbe.

Agli architetti di oggi, sorta di *figli di un dio minore*, non resta che guardare a Torre Fiat come una contemporanea *Colonna d'Eracle* e, al pari dei naviganti del mondo classico, ritenere che oltre essa nulla di tale oggi può essere.

Ringrazio Francesco Ferraro direttore della Colonia per la gentile collaborazione

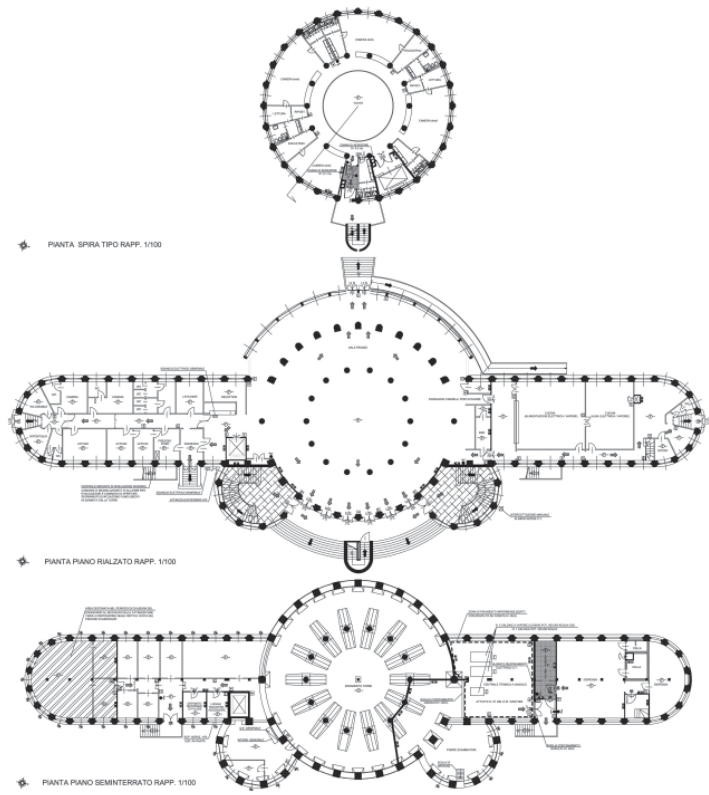
¹ Dagli appunti di viaggio del maggio 2009, il primo incontro con la Torre.



³ Bimbe della colonia lungo la rampa (foto anni '50 Archivio Verve S.p.A.)



4



PIANTA SPIRA TIPO RAPP. 1/100

PIANTA PIANO RIALZATO RAPP. 1/100

PIANTA PIANO SEMINTERRATO RAPP. 1/100

6



7



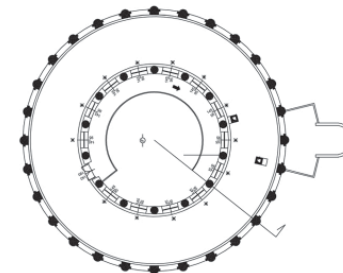
8



9



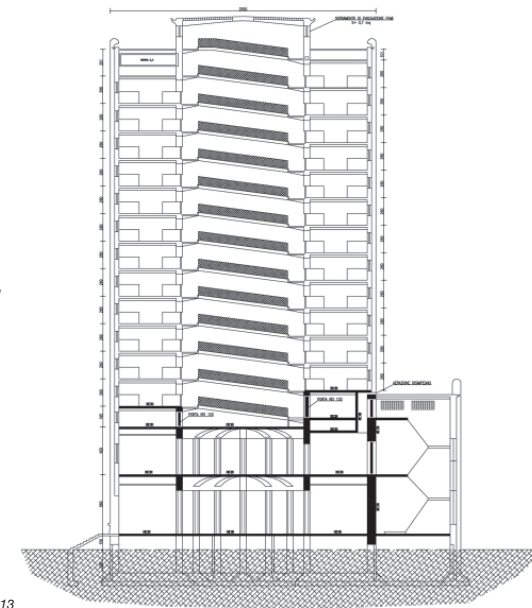
10



11



13



Pagine precedenti:
 4 - 5
 La rampa vista dall'alto e dal basso
 foto Federici, Archivio Verve S.p.A.
 6
 Piano interrato, piano rialzato, piano tipo torre
 disegni Archivio Verve S.p.A.
 7 - 8
 Finestre sul mare
 9 - 10
 La cavità della Torre
 11
 La stanza del convivio
 12
 La stanza segreta: fondazioni e sabbia
 fotografie di Michelangelo Pivetta
 13
 La Torre: pianta del tetto terrazza e sezione
 disegni Archivio Verve S.p.A.

Il mare in una stanza

Piero Bottoni

Progetto per Villa Ludolf a Marina di Massa, 1941

Andrea Volpe

"Questa villa vuol riprendere, dallo spirito delle costruzioni latine, l'equilibrio delle masse, dall'uso di vita all'aperto di quei popoli mediterranei, le logge, gli atri e le terrazze. [...] Non sbarrerà il paesaggio ma ne sarà attraversata, il mare o il monte saranno veduti attraverso il suo atrio, a terreno, come in una cornice..."¹

Così Piero Bottoni descrive il progetto per una Villa Latina, presentato al concorso bandito dalla IV^o Esposizione internazionale delle arti decorative ed industriali di Monza per "Una villa moderna per l'abitazione di una famiglia".² La proposta trova la sua principale ragione d'essere nell'esplicita volontà di radicamento nel luogo, tanto da custodirlo simbolicamente all'interno della grande sala/vestibolo posta al pian terreno. La villa diviene così "soglia tra il mare e la pineta, la quale nei disegni di Bottoni, subito si innalza nelle colline dell'entroterra, come appunto a Bonassola dove la villa è idealmente ambientata [...]. Ed è proprio dall'idea di soglia che l'intero organismo trae la sua ratio costruttiva e il suo modo di disporsi nel contesto. La soglia che al piano terra si dilata nella profondità di un palcoscenico con due opposti fondali, nei due piani superiori si fa linea ideale di fusione fra i due corpi, su cui sono disposti i locali di soggiorno e le camere da letto che si prolungano nel lungo terrazzo, e il corpo verso terra su cui si addensano gli abbondanti servizi e le camere dei ragazzi".³

Dodici anni più tardi, pochi chilometri più a sud della località ligure allora scelta come immaginario sito per quel progetto-manifesto, Bottoni disegnerà un'altra casa che, seppur diversa per scelta tipologica, organizzazione degli spazi interni e carattere da Villa Latina,

ne riprenderà sostanzialmente i modi di relazione col paesaggio; nel caso di Villa Ludolf quello della riviera apuana ai Ronchi di Massa.

Questi due progetti, se posti a paragone, ben descrivono a partire dal comune tema dell'abitare -là idealmente borghese, qui specificatamente nobiliare⁴- non solo la fase dell'esordio e quella della maturità professionale dell'architetto milanese ma la sua straordinaria capacità di lavorare -fin da subito e con continuità- su tematiche ben più ampie e profonde di quelle allora oggetto del coevo dibattito architettonico. Bottoni si distingue infatti dagli altri protagonisti del Razionalismo italiano per una felice predisposizione al dialogo con la tradizione, con la storia dell'architettura, con i diversi caratteri dei luoghi. Un'attitudine che lo porterà a rifiutare con decisione ogni manierismo, compreso quello dell'architettura del Moderno. Tale condizione di non organicità rispetto ai principali gruppi di architetti razionalisti fu resa esplicita in modo molto chiaro fin dal 1928, quando alla 1^o Mostra di architettura razionale egli sarà invitato ad esporre solamente gli studi sul cromatismo architettonico (in una sala denominata -non a caso- degli «Isolati»⁵) dopo il rifiuto da parte del comitato organizzatore del progetto per l'ingresso monumentale alla Fiera di Milano, considerato ancora troppo vicino ai caratteri del Novecento milanese; retaggio generalmente fatto risalire all'influenza di Piero Portaluppi di cui Bottoni fu allievo al Regio Politecnico.⁶ "Occorre che la dimora odierna anche ispirandosi alla passata abbia il segno, l'impronta, il colore dei tempi in cui viviamo [...]. Non dunque nella nuova de-



1
Piero Bottoni e Mario Pucci
Progetto della Villa Ludolf, 1941
Fotomontaggio del modello
Tratto da Domus 189/1943, © Editoriale
Domus S.p.A. Rozzano, Milano,
per gentile concessione dell'editore

2
Piero Bottoni
Progetto di "Villa Latina"
IV Esposizione internazionale delle arti
decorative e industriali moderne di
Monza, concorso 1929-30
Veduta prospettica del patio
(positivo b/n 237x267 mm)

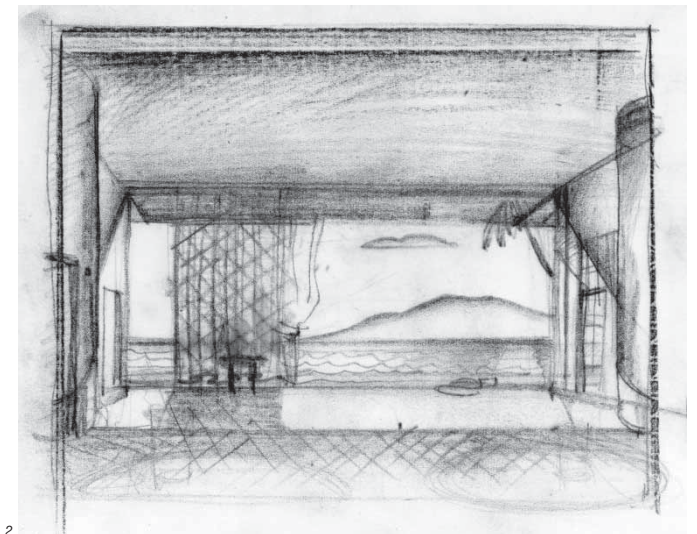
Pagine successive:
3
Piero Bottoni e Mario Pucci
Progetto della Villa Ludolf, 1941
Planimetria, piante e sezioni scala 1:100, 1:200
(china su lucido 512x1335 mm)

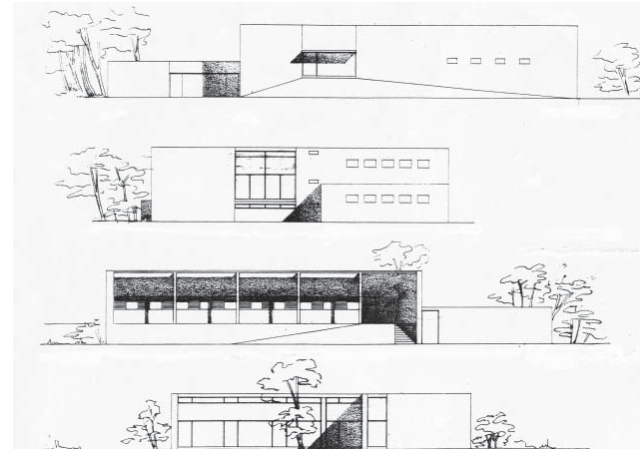
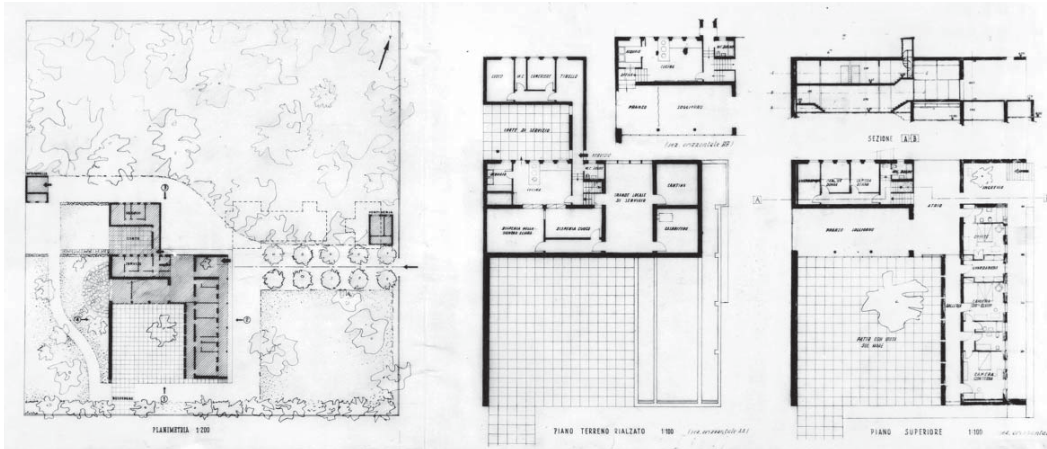
4
Piero Bottoni e Mario Pucci
Progetto della Villa Ludolf, 1941
Prospetti scala 1:100
(china su lucido 470x539 mm)

5
Piero Bottoni e Mario Pucci
Progetto della Villa Ludolf, 1941
Vista del plastico da Sud-Est
(positivo b/n 85x62 mm)

6
Piero Bottoni e Mario Pucci
Progetto della Villa Ludolf, 1941
Vista del plastico da Nord-Ovest
(positivo b/n 85x62 mm)

7
Piero Bottoni e Mario Pucci
Progetto della Villa Ludolf, 1941
Veduta prospettica
(matite colorate su eliografia 400x750 mm)





sono rivivere le forme esatte dell'antica edilizia [...] ma lo spirito soltanto".⁷ Parole che potrebbero descrivere perfettamente e senza alcuna contraddizione uno dei vertici dell'opera di Bottoni, Villa Muggia. Un'architettura dove le ragioni del nuovo traggono origine e senso dalla presenza del casino di caccia settecentesco, concepito come un altro spazio di soglia. Non solo fra gli interni della nuova ala e l'esterno del parco, ma quale lirico elemento di unione fra eredità del passato, peculiarità dell'ambiente naturale ed istanze dell'architettura razionale.

Appropriatezza, misura, equilibrio. Aspetti che possiamo riconoscere anche in questo progetto apuano del 1941, dove è il paesaggio a generare le figure dell'architettura e viceversa queste ad esaltarne i caratteri unici; come in un mutuo gioco di riflessi: inscindibili, non separabili, necessari l'uno all'altro.

In un lotto tangente al viale a mare, anche all'epoca assai trafficato, Bottoni prevede di insediare la Villa secondo uno schema composto da due corti. Quella minore, di servizio, aperta ad ovest. E la maggiore, di rappresentanza, orientata verso il Mar Tirreno. Tutto l'organismo architettonico è impostato su un basamento (in parte formato da uno zoccolo di pietra, in parte da terra riportata) così da innalzare la quota della corte principale al di sopra del filo del muro che, correndo parallelamente alla strada litoranea, protegge la proprietà dalla violenza dei venti marini. Un terrapieno alberato raccorda il salto di quota sul margine occidentale, mentre ad est

una serie di scale ed una rampa offrono l'opportunità di collegare rispettivamente il patio e l'andito d'ingresso alla quota del giardino. In questo modo dalla corte è possibile traguardare solamente il mare, escludendo così dalla vista il passaggio delle auto sul viale ed il variegato panorama di ombrelloni, bagnanti e stabilimenti balneari che popolavano, allora come oggi, la vicina riva.

Mutata in una sorta di spiaggia analoga, la corte può adesso simulare una diretta prossimità della casa alla battigia. Solo raggiungendo il belvedere, unico lembo del basamento a toccare il muro di recinzione, è svelata l'esatta distanza fra la grande stanza a cielo aperto, cuore della Villa, e la colorata vita del litorale. Attorno a questo spazio in cui la pineta è riassunta dalla presenza di un solo albero e dove a ovest un muro di pietra con alcune finestre evoca il tema del non finito, è organizzato il corpo ad 'L' che ospita le zone giorno e notte. A guisa di cerniera del sistema è posto l'ingresso principale, preceduto da un atrio all'aperto orientato a mattino e, come la serie delle camere, protetto dal riverbero del sole da un loggiato. L'incontro fra gli ambienti del riposo e quelli del pranzo/soggiorno è dunque sublimato come per Villa Latina nel vestibolo. Dove alla "larghissima vetrata orientata a nord che prospetta sul bosco e sul panorama delle Apuane"⁸ è contrapposta la parete trasparente che, chiudendo il patio, inquadra il mare. A sottolineare ulteriormente la volontà di Bottoni di far abitare i committenti non tanto in una serie di ambienti ma

direttamente nel paesaggio della riviera un'altra grande finestra che, posta a mo' di panoramica conclusione del corridoio di distribuzione delle camere, incomincia ulteriormente una porzione di Mediterraneo; l'azzurro del suo cielo, il suo orizzonte lontano.

architetto e collezionista. Suoi i 16 Cezanne oggetto di una recente mostra tenutasi al Palazzo Strozzi nel 2007. Suo il progetto della "Casa Bianca", la villa che usualmente ospitava in estate i Ludolf ai Ronchi e che avrebbe dovuto essere demolita nel caso il progetto Bottoni fosse stato costruito. Si noti nella planimetria generale le due sagome tratteggiate in prossimità dell'ingresso carrabile alla tenuta che identificano la residenza padronale esistente ed un annesso (probabilmente la portineria). Bottoni dunque ne prevede la demolizione, scegliendo come sedime della nuova Villa la porzione di lotto posta più ad occidente. Una soluzione che forse garantiva una migliore vista sul mare dalla corte sopraelevata.

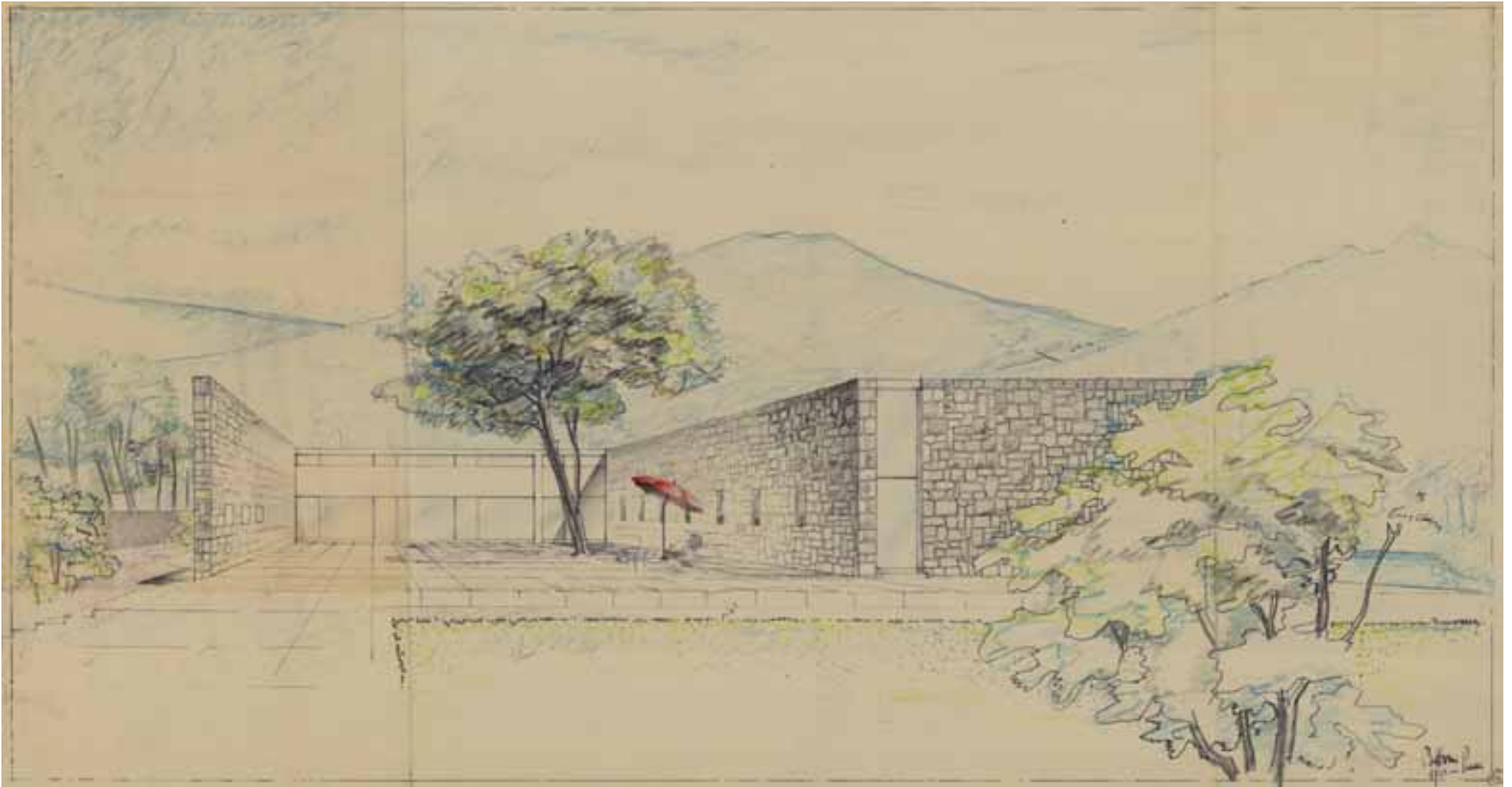
⁷ P. Bottoni, *Villa Latina* in AA.VV., *36 progetti di ville di architetti italiani*, a cura dell'Esposizione internazionale delle arti decorative industriali e moderne alla Villa Reale di Monza, Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma, [1930], pp. 33-37

⁸ Il concorso promosso da A. Alpago-Novello, G. Ponti e M. Sironi intendeva fare il punto sul tema dell'abitare costituendo una sorta di panoramica sulla nuova architettura italiana. Il bando escludendo "gli estremi della villetta economica e della villa sontuosa [lasciava] libere, entro ragionevoli limiti l'ampiezza e la destinazione (cittadina, in montagna, al mare ecc.)". Su 48 progetti presentati la commissione composta da A. Calza Bini, P. Betta, E. A. Griffini e M. Piacentini ne selezionerà 36.

⁹ G. Consonni, *Progetto di Villa Latina, IV Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne di Monza, Concorso 1929-30 in Piero Bottoni, opera completa* a cura di G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon, Fabbri Editori, Milano, 1990, p.p. 166-167

¹⁰ Committente della Villa è la Contessa Marie Ludolf Fabbri sorella di Ernestine Ludolf Fabbri, ambedue sposate rispettivamente con i fratelli Giuseppe ed Uberto Ludolf entrambe vedove all'epoca del progetto Bottoni. Cfr. *Una villa al mare in Domus*, anno XVI, settembre 1943, n°189, p.p. 392-396. Il testo dell'articolo coincide sostanzialmente con la relazione di progetto di P. Bottoni e M. Pucci. Vi si legge: "La villa è stata studiata in relazione alla planimetria del terreno sito ai Ronchi presso Marina di Massa secondo le necessità di due signore sole ed ospiti o di una famiglia di cinque o sei persone con personale di servizio". Appartenti ad una facoltosa famiglia borghese fiorentina Marie ed Ernestine erano sorelle di Egidio Paolo Fabbri, interessante figura di artista,





7

Tra radicamento e volo 1932-1934 *La villa del Poeta* a Capri di Raffaello Fagnoni

Fabio Fabbrizzi

*Azzurra è la tua follia, Capri, nube del mare
Azzurro il canto eterno di che tu calmi i cieli
S'io debbam morire dite, dammi la morte azzurra*
Ada Negri 1924¹

La carica innovativa che il Moderno porta con sé, fa immediatamente scattare il bisogno di ancorare tali mutamenti alla radice di una profonda relazione con il passato, come se la figuratività asciutta ma prorompente del nuovo corso, dovesse inevitabilmente legarsi alla storia e alla memoria per cercare una propria duratura legittimazione. A ben vedere il fenomeno non è nuovo dato che già dalla fine dell'Ottocento si teorizza in tutta Europa attorno alle molte accezioni del concetto di tradizione, la cui elaborazione, insieme al culto dei primitivismi, diviene uno dei presupposti principali per molti movimenti d'avanguardia.

Fin dai primi decenni del XX secolo e per la prima volta nella storia dell'architettura, il guardare al passato riesce ad intaccare la scorza della sola definizione linguistica, per disvelarne approcci e principi più essenziali, nella ricerca delle dimensioni più razionali della composizione. In questa continuità di pensiero e di relazione tra presente e passato, si suffraga la conciliazione culturale tra storicismo e razionalismo, nella certezza di trovare nella storia, le basi per giustificare la pratica architettonica del momento. E tutto questo avviene non più prendendo a modello la lingua aulica del classicismo, quanto piuttosto il lirismo e la spontaneità del parlato architettonico minore.

La ricerca di questa naturale autenticità, troverà in Italia alcuni tra i suoi momenti più alti nell'esplorazione compiuta da Giovanni Michelucci nel 1932 all'interno dei temi compositivi presenti nella casa colonica toscana, seguita a ruota nel

1936 dalla celebrazione critico-fotografica dell'architettura rurale italiana,² compiuta da Giuseppe Pagano con il fotografo Guarniero Daniel ma che vedrà in Capri e nella sua architettura, forse a causa della propria natura geografica di isola, un contesto di significativo riferimento. Quella Capri che sull'onda di un nazionalismo sempre più imperante, privata di quelle eccentriche frequentazioni cosmopolite dei primi due decenni del Novecento, diviene nella propria incarnazione di un nostrano mito di mediterraneità, la gloria del turismo italiano.

A partire dagli anni '20 si mette in atto una sistematica mitizzazione di Capri grazie soprattutto all'operato della singolare figura di Edwin Cerio, l'ingegnere-scrittore, che nei suoi molteplici ruoli che lo vedono pubblico amministratore, raffinato progettista, brillante divulgatore di idee e cultura, firma le tappe del riconoscimento planetario dell'identità e del carattere dell'isola. Questi si affermano non soltanto attraverso la realizzazione delle più interessanti architetture da lui ivi costruite a cavallo tra le due guerre, nella ricerca di una continuità tra i modelli edilizi della tradizione locale e la nuova architettura, ma anche tramite l'idea della conservazione del contesto, veicolata da un convegno di risonanza internazionale sui temi del paesaggio da lui organizzato, che ha lo scopo di concentrare sull'isola l'attenzione del neonato movimento d'opinione sulla tutela delle bellezze naturali. La pubblicazione dei suoi saggi che affrontano la progettualità dell'architettura isolana,³ insieme alla messa a punto di un innovativo regolamento edilizio che impone ai soli abilitati professionalmente la possibilità di costruire, tentano di arginare speculazioni ed errate interpretazioni di quello



Tutte le immagini con didascalia ASF Fondo Fagnoni sono conservate presso l'Archivio di Stato di Firenze (ASF), Fondo Raffaello Fagnoni, e sono riprodotte su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, con esplicito divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo

1
Raffaello Fagnoni
Schizzo per la localizzazione della Villa
ASF Fondo Fagnoni

2
Veduta dei Faraglioni dalla Villa
ASF Fondo Fagnoni

Pagine successive:
3
Veduta dall'accesso pedonale della Villa appena costruita
ASF Fondo Fagnoni

4
Raffaello Fagnoni
Prospettiva (lapis su carta lucida)
ASF Fondo Fagnoni

5
Raffaello Fagnoni
Sezione longitudinale (china su carta lucida)
ASF Fondo Fagnoni





che lui stesso definisce lo *stile caprese*, e costituiscono alcuni dei momenti più significativi attraverso i quali si veicola in Italia, l'universale paradigma del mito della mediterraneità.

Questo sistematico tentativo di costruzione identitaria, viene però operativamente frainteso dai più, nella difficoltà di cogliere la potenziale vocazione di razionalità espressa dalle caratteristiche di semplicità, armonia e sincerità strutturale insite nell'architettura tradizionale, limitandosi il più delle volte all'elaborazione della sola seduzione vernacolare di arte paesana e privilegiandone stilemi e modalità legate alla dimensione pittorresca. Volumi puri coperti con volte estradossate, scale esterne, logge voltate, pergolati con colonne rustiche e travi di castagno, panche in muratura a definire ambiti di pertinenza esterna ed elaborati comignoli, costituiscono gli elementi di un vocabolario che viene riproposto salvo rare eccezioni, nella sterile limitazione delle sole componenti di stile.

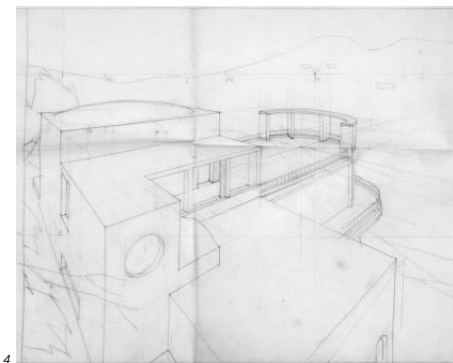
Anche il giovane futurista Virgilio Marchi,

quando progetta nel 1922 la casa che Filippo Tommaso Marinetti gli commissiona a Marina Piccola, non è immune da questa fascinazione vernacolare, che lo porta ad abbandonare ogni possibile accento futurista in favore di una composizione letterale e piena di citazioni.⁴ Letteralità dalla quale molti anni dopo, non sarà esente neanche il progetto dell'Albergo nel bosco ad Anacapri, di Giò Ponti e Bernard Rudofsky del 1939, i quali nel fitto uliveto a strapiombo sul mare, disperdono le tante casette con orientamenti differenti a cogliere le molte viste sul paesaggio dai loro patii definiti da muri distorti, irregolari e arrotondati.⁵ Non tutti i progettisti cavalcano però in maniera letterale lo stile caprese. Ne è un noto esempio la straordinaria elaborazione della "casa come me" di Curzio Malaparte e Adalberto Libera a Punta Massullo, ma anche il meno conosciuto esempio della fagnoniana Villa del Poeta, le cui architetture riportano alla capacità del progetto di interpretare il senso del luogo, i suoi caratteri e le

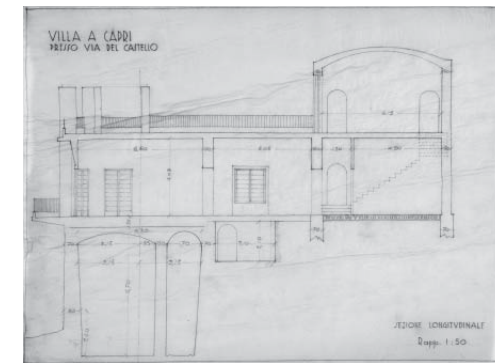
sue identità, declinandole non soltanto alle loro radici, ma anche ai molti registri della ricerca e dell'innovazione.

Nella Villa del Poeta il poeta in questione è Vincenzo Buronzo, fine letterato allievo di Giovanni Pascoli, Deputato al Parlamento dal 1924 al 1943 e durante gli anni della progettazione e realizzazione della sua dimora caprese fatta costruire in località Castiglione -ovvero dal 1932 al 1934- Podestà di Asti, sua città natale. L'architetto invece è il giovane fiorentino Raffaello Fagnoni, e l'incontro tra i due è inquadrabile nelle comuni frequentazioni attorno all'Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole industrie di cui Buronzo è presidente dal 1933. Questo spiega anche le trasferte astigiane di Fagnoni, che insieme all'ingegnere Enrico Bianchini, porta a compimento in quegli stessi anni l'Orfanatrofio maschile Vittorio Alfieri e il nuovo PRG della città.

Dal materiale depositato nel Fondo Fagnoni presso l'Archivio di Stato di Firenze, si possono intuire per grandi linee le tappe dell'iter progettuale della villa che



4



5

inizia con il sopralluogo dell'architetto a Capri compiuto nell'Ottobre del 1932, seguito da una lettera di Buronzo inviata da Cà Moncalvo al progettista, nella quale si fissano i desideri del committente. Una lettera nella quale ricorre più volte l'indicazione di avere "molta luce", nonché grandi finestre e viste sul mare, insieme alla necessità di trovare spazi intimi e personali, come la biblioteca, lo studio e la camera da letto, da notare, non della "favorita" come in casa Malaparte, dove alloggia la compagna del momento, ma "francescana", secondo la definizione del futuro proprietario, a testimoniare la condizione di uomo religioso, già vedovo da diversi anni e dedito allo studio e alla scrittura. Queste le indicazioni per la parte privata della casa, posta in alto a dominare il paesaggio, sotto la quale dovranno trovare spazio tutti gli altri ambienti della costruzione.

Forse il primo schizzo del processo di progetto è un appunto fermato sul retro di una busta, raffigurante la collina con evidenziata la futura posizione della villa,

schizzata a sanguigna con un punto di vista dal basso preso dal Chiostro dei Cappuccini. Da qui già si coglie la posizione a mezzacosta della nuova architettura, sospesa a dominare il paese e il mare.

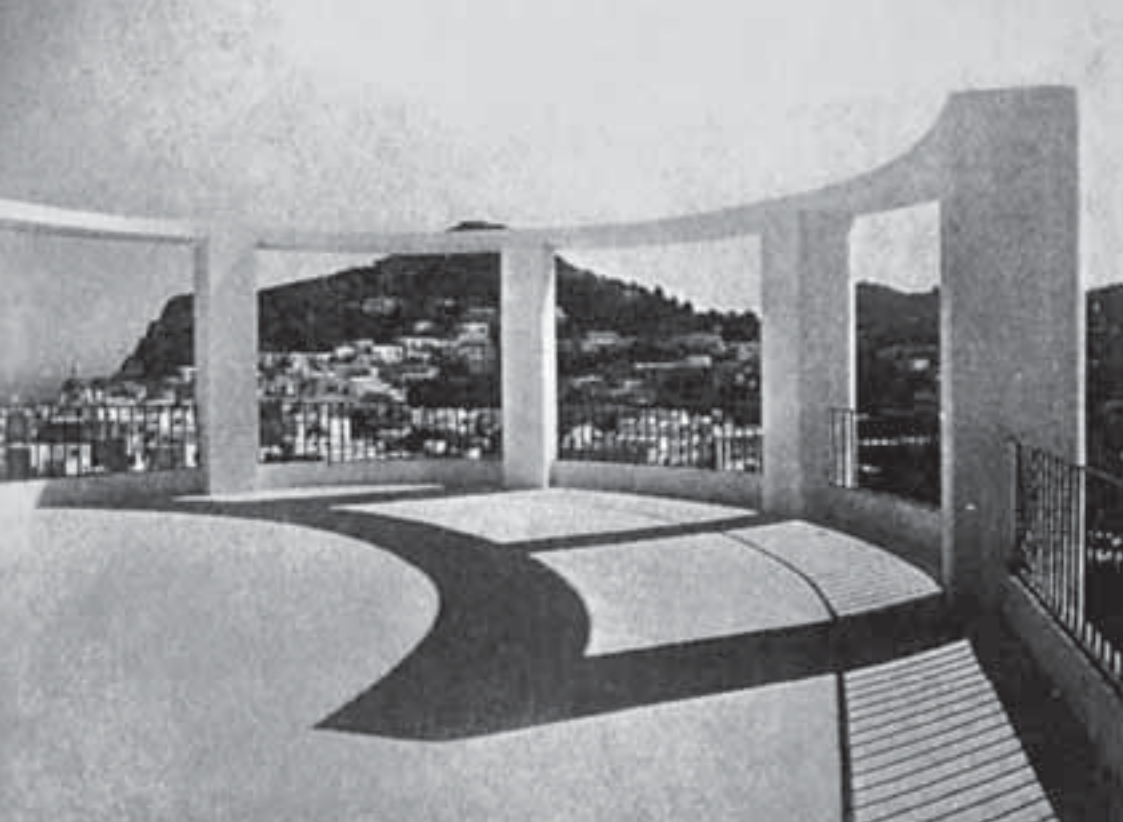
Dai verbali della Commissione Edilizia dell'isola si registra che il 22 maggio 1933 il Deputato Vincenzo Buronzo costruisce una cisterna e fa domanda per la costruzione di una casa in contrada Castello. Il 23 giugno dello stesso anno si approva il progetto di Raffaello Fagnoni che sfruttando come basamento della casa l'appena realizzata cisterna, elabora un edificio dall'inusuale profilo per le misure del luogo e che impiega un linguaggio che per nulla indulge allo stile caprese.

La forma circolare della cisterna poggiata sulla roccia che digrada verso valle, diviene la sostruzione su cui si imposta il primo livello della casa che si raggiunge direttamente dalla strada pedonale di accesso. Questa quota di per se già molto elevata, sostiene i due piani abitabili della villa, caratterizzata dal proseguimento del volume semicilindrico che sembra fende-

re la solarità del paesaggio circostante che spazia ad abbracciare a destra l'intero Golfo di Salerno e la baia dei Faraglioni, al centro il paese di Capri e a sinistra il golfo di Napoli con il Vesuvio.

Volumetricamente l'ultimo livello si arretra per lasciare lo spazio ad una grande terrazza-solarium che si conclude nella parte circolare con un aereo *brise-soleil* in cemento intonacato, mentre la sottile lama circolare che sottolinea l'esedra, "frena" la forza centrifuga dello spazio così ottenuto, inquadrando il panorama nel filtro di viste selezionate.

Nel materiale depositato nel fondo archivistico, si nota un interessante serie di suggestioni preprogettuali che costituiscono quasi una sorta di possibile atlante di "capresità"; ovvero una serie di schizzi di difficile attribuzione, sui quali sono annotati riflessioni e giudizi sui singoli elementi della tipicità compositiva del luogo. Forse un repertorio di esempi al quale guardare, non si capisce prodotto da chi e a chi indirizzato, forse solo un primissimo scambio di opinioni tra il committente e il



6
La terrazza solarium
tratta da: *Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti*, annata XIII, Novembre 1934 XIII, Fascicolo XI

7 - 8
La Villa nel paesaggio
tratta da: *Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti*, annata XIII, Novembre 1934 XIII, Fascicolo XI

progettista, del quale però fortunatamente nulla si dirotta nell'architettura realizzata. La consueta giustapposizione dei volumi che normalmente conduce agli accenti e alle tonalità di una formattività spontanea e minore tanto in voga al momento e fermata in quegli schizzi, viene gestita nella realizzazione, con una padronanza dallo spessore costruttivista, così come ogni registro decorativo viene sostituito da una ben più coerente ritmica strutturale, evidenziata nell'unico momento di espressività concesso alla composizione, ovvero nel prolungamento delle paraste disposte a ritmare l'esterno del corpo cilindrico, diventando così le colonne del tema di coronamento del solarium, vero centro focale dell'intera composizione.

L'aggancio alla mediterraneità avviene dunque con la cattura del sole, ovvero con la sua recente visione terapeutica e salutare, oltre che attraverso l'uso di un accomunante intonaco bianco, che riporta più che alla tradizione costruttiva locale, alle pure stereometrie delle innovative realizzazioni moderne. Anche se come nella migliore tradizione caprese la casa si prolunga nei muri a secco che ordinano lo spazio circostante, essa non si abbandona all'applicazione di nessuno dei suoi canonici elementi stilistici. Al contrario, oppone un'asciuttezza e una forza che non cerca nessun rapporto organico e mimetico con il luogo, privilegiando forse più un dialogo con il mito archeologico che i resti di Villa Jovis lasciano nell'Isola, che non con la spontaneità della tradizione locale. Quei resti della grande dimora di Tiberio che dal 1786, data della prima campagna di scavi, hanno avuto il potere di influenzare insieme alle loro fantastiche ricostruzioni, architetti e viaggiatori. Non solo i resti delle gallerie e dei terrazzamenti, delle cisterne e delle costruzioni, ma proprio la conclusione della grande infilata di spazi in cui era suddivisa la villa, cioè il belvedere circolare collocato sul margine della roccia, sospeso a spaziare fino alla penisola sorrentina. Tra le visioni di questa architettura, quella raffigurata nella celebre tavola del 1899 delle *Ricostruzioni ideali di Capri antica* di Carl Weichardt, riporta nella propria drammaticità, proprio la tensione di una esedra ritmata da colonne che strapiomba a picco sul mare. Quindi, se da un lato è vero che il volume semicilindrico incarna una delle icone della modernità architettonica, esso tuttavia affonda le proprie radici nella tradizione più profonda dell'Isola, quasi una sorta di archetipo figurale di riferimento, del quale ci piace immaginare che Fagnoni fosse a conoscenza, anche se di fatto non esiste

prova deducibile dalla documentazione oggi in nostro possesso.

A riprova di questa congettura però, l'adesione alla dimensione assoluta dei riferimenti presenti nel percorso di progetto, anche quando la temperie culturale del luogo e del tempo va in direzioni contrarie -come nel caso caprese- ci viene legittimata dallo sviluppo della futura parabola fagnoniana, capace di descrivere un itinerario solido, anche se per certi aspetti felicemente controcorrente, nel proprio dialogare sugli estremi, come nel caso della splendida Scuola di Guerra Aerea che costruirà a Firenze nel 1937. Insomma, pare che Fagnoni ricorra più che all'imitazione, alla ben più ineffabile categoria dell'interpretazione, affidando il suo lavoro alle molte declinazioni di un comune esercizio sul *sensu originario* dei luoghi, che appare comunque sempre presente in filigrana anche se l'espressività è variabile e mutevole. Per questo, nella sua figuratività nitida, la Villa del Poeta, o Villa la Prora come lo stesso autore l'ha definita, incarna la metafora di un percorso compositivo le cui ragioni e le cui intenzioni vanno ad abitare quello spazio liminale definito tra classicismo e realismo, tra generale e particolare, tra aulico e quotidiano, tra ragione ed emozione -traducendosi nell'azzurro di Capri- in un'architettura sospesa tra il radicamento e il volo.

¹ Cfr. A. Negri, *Il mare azzurro*, in: A. Negri, *I Canti dell'Isola*, Mondadori, Milano, 1924.

² Cfr. G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Milano, 1936.

³ Cfr. In particolare ci si riferisce ai seguenti saggi a firma di Edwin Cerio: *Il paesaggio e la sua tutela legislativa, La casa e il regolamento edilizio, Il giardino e la pergola nel paesaggio di Capri, La casa nel paesaggio di Capri*, tutti citati in: F. Mangone, *Capri e gli architetti*, Massa Editore, Napoli, 2004, p. 100.

⁴ Sull'argomento Cfr. F. Mangone, *Op. cit.*, p. 104.

⁵ Sull'argomento Cfr. F. Mangone, *Op. cit.*, pp. 115-116.

Bibliografia Generale:
G. Cantone, G. D'Amato, *La casa di Capri*, Edizioni La Conchiglia, Capri, 2008.
G. Cantone, I Prozzillo, *Casse di Capri. Ville, palazzi, grandi dimore*, Electa, Napoli, 1994.
E. Cerio, *Aria di Capri, La conchiglia*, Capri, 1991.
C. Cresti, *Architettura e Fascismo*, Vallecchi, Firenze, 1986.
R. De Angelis Bertolotti, *Capri. Dal Regno d'Italia agli anni del Fascismo*, Editoriale Scientifica, Napoli, 2001.
C. Gambardella, *Il sogno bianco. Architettura e mito mediterraneo nell'Italia degli anni '30*, Clean, Napoli, 1989.
C. Ghelli, E. Insabato, a cura di, *Guida agli Archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana*, Edifir, Firenze, 2007.
F. Mangone, *Capri e gli architetti*, Massa Editore, Napoli, 2004.
Y. Maraini, *A Villa at Capri*, in: "Architectural Review", Aprile 1935, pagg. 137-138.
A. Negri, *I Canti dell'Isola*, Mondadori, Milano, 1924.
M. Paniconi, *Villa a Capri*, in: "Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti", annata XIII, Novembre 1934 XIII, Fascicolo XI, pagg. 667-671.

Hassan Fathy, poetica del deserto

Viola Bertini

Attraverso la grande finestra e la porta si può intravedere il deserto che si estende all'infinito nell'oscurità più profonda, non violata nemmeno da una scintilla. Tutt'intorno è un greve silenzio rotto talvolta da risa che il vento porta dall'esterno. Una corrente d'aria secca e fresca soffia tra la porta e la finestra, recando con sé la forza e la purezza del deserto.

Nagib Mahfuz, *Il ladro e i cani*, 1961

Le architetture di Hassan Fathy nascono dal deserto, si radicano nel suolo.

Un deserto che è luogo fisico e spazio simbolico, punto d'incontro tra terra e cielo che ha dato forma e sostanza alla cultura del popolo arabo. Il calore, la luce, le tempeste di sabbia e i *djinn*, gli spiriti malvagi che esse recano con sé, sono elementi dai quali guardarsi, chiudendo la propria abitazione verso l'esterno, aprendola all'interno, verso la corte che guarda alla volta celeste.¹

L'architettura, scrive Fathy, è il prodotto dell'interazione tra l'ambiente e l'uomo, quando questi è chiamato a soddisfare i propri bisogni, siano essi di natura fisica o spirituale. E l'ambiente d'elezione, per l'arabo, è il deserto. Nella risposta dell'uomo a questo clima ostile, l'architettura egiziana ritrova le origini della propria cultura, la forma delle proprie case, la struttura delle proprie città. Il suo sguardo volge al passato, al sapere artigianale e attinge al linguaggio della tradizione. Tradizione che è patrimonio collettivo conquistato con fatica, corpo di regole e di sistemi spaziali codificati, che assume un valore operativo e creativo. Questo senza che il ruolo dell'invenzione, termine inteso nel suo senso latino di *scoperta*, atto fondante posto alla base del processo progettuale, ne sia escluso.²

Hassan Fathy nasce nel 1900 ad Alessandria d'Egitto; all'età di otto anni si trasferisce con la famiglia al Cairo, dove si laurea presso la Facoltà di ingegneria della *King Fuad I University* nel 1926. La scelta di guardare alla tradizione, che costituisce l'asse portante della sua poetica, si sviluppa in uno specifico ambito artistico e intellettuale. A partire dagli anni Venti, nascono infatti in Egitto diversi gruppi di artisti, tutti facenti parte di una corrente culturale, che muove dalla richiesta d'indipendenza politica alla ricerca di una nuova identità nazionale. Identità che è rinvenuta tanto nelle radici culturali del proprio Paese, quelle che affondano nell'età faraonica, quanto nel mondo rurale. Soggetto di rappresentazione privilegiato sono le scene tratte dal vernacolo quotidiano, che spesso si mescolano a temi e tratti presi in prestito dalle antiche pitture parietali. L'immagine idealizzata dei villaggi, la propensione per il mito e la vocazione narrativa si accompagnano sempre alla convinzione che il nuovo Egitto risorgerà dalle sue origini, da un dormiente passato mediterraneo. In antitesi al cliché dell'*Orientalismo*, la visione che l'Occidente ha dell'Oriente,³ si sperimentano linguaggi capaci di esprimere un sentimento che abbia carattere di autenticità.

Analogamente, la ricerca che Hassan Fathy conduce con la sua opera è, nei fatti, una ricerca di appropriatezza. La forma appropriata dell'abitare in ragione di un'utenza non anonima, la conformità delle architetture rispetto al contesto. Ma il contesto stesso è, in questo caso, un'invenzione. Esso è il risultato di un processo di astrazione teso alla costruzione di un'idea di luogo, che allude al mondo arabo-islamico nel suo complesso. In



1

Foto Viola Bertini

¹ Sistema di urbanizzazione nell'Oasi di Kharga

² Villaggio di New Baris: il mercato la grande corte





- 3
Hassan Fathy
La favola della mushrabiya
© Aga Khan Trust for Culture
- 4
Hassan Fathy
Case di New Gourna, piante e prospetti, 1946
© Aga Khan Trust for Culture
- 5
Hassan Fathy
Il parlamento dei faraoni
© Aga Khan Trust for Culture
- 6
Hassan Fathy
Case per agricoltori sul lago Quarum,
Fayoum, 1940-45
© Aga Khan Trust for Culture
- 7
Hassan Fathy
Hassanein Bey Abd al-Rakiz house,
Deir al-Garnus, Bani Mazar, 1943
© Aga Khan Trust for Culture
- Pagine successive:
- 8
Villaggio di New Baris: il mercato
il portico a sud
- 9
Villaggio di New Baris: il mercato
vista interna
- 10
Villaggio di New Baris: il mercato
il fronte Sud
- 11
Villaggio di New Baris: il mercato
ingresso alla corte quadrata

tal senso, gli acquerelli di Fathy, la cui produzione si sviluppa in parallelo ai veri e propri disegni di progetto - a carattere più propriamente tecnico e finalizzati alla costruzione - costituiscono una sorta di manifesto. Soggetto di queste illustrazioni sono scorci di architetture vernacolari, scenografie teatrali raffigurate come miniature persiane, paesaggi d'invenzione, scene faraoniche e progetti di edifici nei quali la coesistenza di piante e prospetti richiama direttamente all'antichità. In questi ultimi, in particolare, si ha una sovrapposizione di logica e poetica: la rappresentazione bidimensionale convive con la dimensione della favola, veicolata dall'inserimento di elementi simbolici. Così, negli acquerelli per New Gourna compare la dea della fertilità *Hator*, la cui presenza vuole essere di buon auspicio per la riuscita del progetto, l'ibis, posto a protezione delle abitazioni e l'albero di sicomoro, che significa rigenerazione. Nel complesso ciò che è messo in scena è un mondo immaginario e idealizzato, nel quale i confini tra passato e presente si confondono e il cui orizzonte spaziale, indefinito, abbraccia il bacino della *koinè arabo-islamica* nella sua totalità. Si nega la specificità del sito in favore dell'idea; ciò che emerge è lo spirito dei luoghi. La poetica di Hassan Fathy vuole

così aspirare all'universale rispetto allo sfondo culturale di riferimento. Allo stesso modo, le sue architetture non trovano paradigmi univoci, ma, nel loro guardare a modelli che prescindono dall'immediatezza del luogo, rimandano piuttosto a un substrato comune, che è posto dall'architetto a fondamento dell'identità collettiva. Esse sono il risultato della composizione di forme, figure, apparati decorativi, dispositivi tecnologici, materiali e tipologie consolidate nel seno della tradizione. In parte, la definizione di tale repertorio di elementi muove da una lettura semplificata della città storica, tesa al riconoscimento delle persistenze, di quei tratti comuni a contesti differenti, atti a definire il generico carattere dell'architettura islamica. In parte, questi elementi sono riscoperti nella dimensione del viaggio. Quello nelle campagne del Delta, dove i contadini costruiscono le proprie case con mattoni di terra essiccati al sole e quelli nell'Alto Egitto, nella regione della Nubia, dove gli ingressi delle abitazioni sono decorati con *claustra* scolpiti nel fango e dove ancora si conserva l'antica capacità di costruire cupole e volte catenarie senza l'ausilio di casseformi.⁴ In parte, ancora, sono derivati dallo studio dei quartieri medievali del Cairo,

ma anche di Rabat, Marrakech e Tunisi, dall'osservazione dei palazzi arabi nobiliari e dell'architettura aulica più in generale. La loro trasposizione, sia essa geografica o semantica, è giustificata tanto dal ricorso ad esempi tratti dalla storia, quanto da ragioni di tipo funzionale, ed è spesso veicolata dall'uso della tecnica dell'analogia. Così, ad esempio, l'uso alla volta nubiana anche in contesti profondamente differenti viene legittimato sia da motivi di tipo costruttivo (permette infatti di coprire ambienti sino a tre metri senza ricorrere a materiali differenti dalla terra, quindi costosi e difficilmente reperibili in loco), sia citando i granai del Ramesseum a Luxor, o la necropoli coperta di Bagawat o, ancora, il cimitero fatimide di Assuan, come testimonianze delle ragioni profonde e radicate del tempo di questo elemento architettonico. L'uso della volta in Egitto risale alle sue origini e pertanto il suo impiego a prescindere dal contesto è validato. In altro modo, *l'uso del grandioso layout della Qa'a per l'umile stanza del contadino*,⁵ così come per unità abitative tipo in situazioni urbane, è legittimato dal valore simbolico e dalla valenza di dispositivo climatico che tale sistema spaziale assume. Tuttavia, il suo impiego come unità compositiva ripetuta, in particolare nel progetto di residenze

rurali, determina uno svuotamento di senso dell'elemento stesso, che perde la sua primaria funzione di rappresentanza e il suo carattere di unicità, permanendo come memoria di forma. È infine l'assemblaggio di tali elementi invariati, estrapolati dalle tante tradizioni di cui la Tradizione araboislamica si compone, fatto sulla base di regole spesso definite a-priori e rispondenti a criteri di volta in volta variabili, a dar luogo alle architetture di Fathy e a costruire i contesti nei quali esse si vanno a inserire. Dall'assemblaggio di memorie morfologiche e nel solco della tradizione nasce il progetto per il villaggio di New Baris (1965), piccola città di fondazione nel mezzo della New Valley, a sud dell'oasi di Kharga. Concepito per alloggiare 250 famiglie e per funzionare come insediamento modello nell'ambito di un programma di urbanizzazione dei territori desertici, esso, come gli altri villaggi progettati da Fathy, è rimasto incompiuto. I pochi edifici realizzati⁶ sorgono oggi come una rovina dalla sabbia, materiale di cui sono costruiti e al quale lentamente stanno tornando. La struttura urbana, elementare nelle sue parti, rinuncia alla complessità della città antica, in favore di una rigida gerarchia degli spazi aperti interni ai nuclei residenziali. È infatti il sistema dei percorsi

pedonali e delle corti semi-pubbliche a riproporre una lettura semplificata del villaggio tradizionale. Tale sistema ragiona non solo sui meccanismi sociali e sull'identità familiare, ma anche sul movimento del corpo umano nello spazio e sulle dinamiche di percezione visiva, poste in relazione all'andamento apparentemente irregolare delle strade. Ad esso si contrappone la linearità dei percorsi principali, che assumono un andamento ortogonale da città di fondazione. Il loro disegno risponde ad esigenze in prima istanza viabilistiche ed asseconda l'andamento del suolo, seguendo dunque un principio pre-definito e antitetico rispetto a quello che governa internamente le parti di cui la città si compone. Le case - siano esse per agricoltori, impiegati o amministratori - si strutturano tutte, di norma, intorno ad un vuoto centrale. Questo perché è nell'intrusione che Fathy rinviene la fondamentale peculiarità della casa araba e, più in generale, mediterranea. Esse sono sostanzialmente il risultato della giustapposizione di sistemi spaziali invariati estrapolati dal bacino della tradizione, sia essa aulica o rurale, e articolati intorno al nucleo compositivo della corte. Gli edifici pubblici si condensano invece in un centro che funziona da cerniera



8



9



tra le due parti di tessuto residenziale e si configurano come pezzi di città. Ciascuno di essi richiama nella sua articolazione planimetrica una tipologia consolidata e assume una valenza rappresentativa rispetto alla totalità dell'impianto urbano. Come nel caso delle residenze, sono l'elemento della corte, la conseguente introversione che ne deriva e la giustapposizione di figure nel piano e nello spazio a definirne il carattere. Personaggi dotati di una propria individualità e allo stesso tempo tenuti insieme da una sequenza narrativa di elementi ripetuti, gli edifici pubblici animano una scena fissa che, ancora una volta, allude a una specifica idea di luogo, espressione di un generico *sentimento arabo*.⁷

Nel suo insieme, il progetto di New Baris, emblematico perché studiato dall'architetto sia alla scala urbana che a quella di dettaglio dei singoli edifici, rivela quel processo di sintesi e astrazione che si pone a fondamento delle architetture di Fathy. Esso muove infatti da un vasto repertorio di elementi codificati in ambiti storico-geografici diversi, ma tutti afferenti a una analoga dimensione culturale; tra tali elementi compie una scelta e, per mezzo del loro assemblaggio, costruisce un nuovo contesto e nuove architetture. La conseguenza ultima di tale processo è l'invenzione di un nuovo linguaggio, la reinvenzione della tradizione stessa.

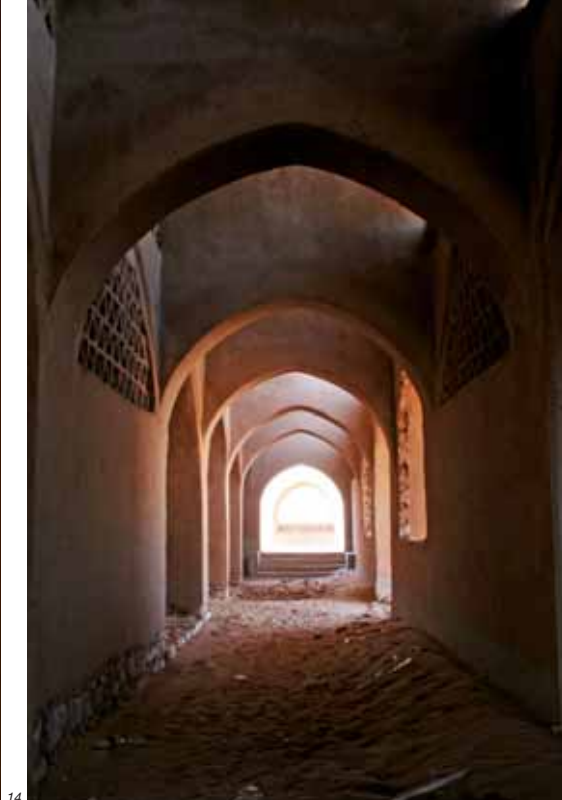
12



14



14



¹ Cfr. Hassan Fathy, *The Arab house in the Urban Setting: Past, Present and Future*, The fourth Carreas Arab Lecture of the University of Essex 3 November 1970, Longman, Londra 1972

² La figura di Assan Fathy è oggetto di studio nell'ambito del Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica allo Iuav di Venezia. Relatori: Eleonora Mantese, Benno Albrecht, Luisa Ferro, tutor Mauro Marzo. Le linee di ricerca si collocano entro il lavoro condotto sul tema *Archeologia e Progetto di Architettura* (Angelo Torricelli coordinatore con Luisa Ferro) presso il Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano. La produzione scientifica è inoltre connessa all'elaborazione delle tesi di Dottorato di Ricerca (Milano, Venezia) e alle attività svolte presso la Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano.

³ Edward W. Said, *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991

⁴ Cfr. Hassan Fathy, *Costruire con la gente. Storia di un villaggio d'Egitto: Gourna*, Jaca Book, Milano 1986

⁵ Hassan Fathy, *The Qa'a of the Cairene Arab house, its development and some new usages for its design concepts*, International colloquium on the history of Cairo 1969, Ministry of Culture, Arab Republic of Egypt, Cairo 1972

⁶ Del progetto originario sono state realizzate due delle quattro ville per funzionari, il centro di autocostruzione, il mercato, il museo, la fermata dell'autobus e, parzialmente, il municipio. A tali edifici, attualmente non in uso, si riferiscono le immagini fotografiche inserite nell'articolo.

⁷ Hassan Fathy, *Cos'è una città* (da una conferenza all'Università di Al-Azhar, Il Cairo 1967), in Casabella 653, febbraio 1998, pp. 56-61



15



16

12 - 13
 Villaggio di New Baris: il mercato
 viste interne
 14
 Villaggio di New Baris: il mercato
 strada coperta di accesso alle unità commerciali
 15
 Hassan Fathy
 Planimetria del Villaggio di New Baris, 1965-67
 © Aga Khan Trust for Culture
 16
 Villaggio di New Baris: il mercato
 i camini del vento, dettaglio

Pagine successive:
 17 - 18 - 19 - 20
 Villaggio di New Baris: il municipio
 21
 Villaggio di New Baris: case per funzionari
 camino
 22
 Villaggio di New Baris: case per funzionari
 i tetti a terrazza
 23
 Villaggio di New Baris: case per funzionari
 corte sul fronte sud
 24
 Villaggio di New Baris: case per funzionari
 ingresso al recinto







22



Ultima fermata Costantinopoli

Serena Acciai

Hai detto: "Per altre terre andrò per altro mare"
Altra Città più amabile di questa...

(...) Non troverai altro luogo non troverai
altro mare.

La Città ti verrà dietro.

K. Kavafis

*Istanbul, la Città dove la geografia provoca
la storia* ha scritto Brodskij.

Pera, Stambul, Scutari una Trinità per
Le Corbusier.

La fata dai mille amanti per i Turchi.

Ummelunià, la madre del mondo nel
Corano.

Una e Trina per Umberto Eco, che spiega
come la città diviene per l'Occidente
luogo mitico e fascinoso, quando diventa
simbolo della grandezza ottomana, e
capitale dell'Anticristo musulmano.

È forse anche così che nei secoli nasce
il mito di Costantinopoli, grazie agli occhi
di coloro che l'avevano raggiunta, i
viaggiatori, gli scrittori e gli architetti che
l'hanno amata, raccontata, disegnata e
che hanno così contribuito ad accrescerne
il fascino. *Città delle città* per alcuni,
per Mehmet II che la conquistò, fu sogno
e sposa desiderata per lunghi anni, come
per N. Hikmet che non smise mai di cantarla
durante la prigionia e l'esilio.

Città che si è costruita su se stessa,
e che vive come ha sempre vissuto,
non per sostituzione ma per aggiunta.¹
Città dove l'antico veramente produce
progetto, il cui karma sta nell'essere
incontro di civiltà, quel Ponte che anche
Pamuk vede nella sua Istanbul.²

*In questo porto che in realtà è un mosaico
di porti*,³ in questa città fatta di tante
città che poi sono una sola, esistono
dei caratteri che distinguono l'architettura:
innanzi tutto la presenza costante
dell'acqua, che anche come orizzonte
transita tra il tessuto costruito e poi

ancora il lascito della città antica ossia
l'erosione del classicismo come principio
di architettura.

Sedad Hakki Eldem architetto di Istanbul,
che lavora per e con Istanbul per
tutta la sua lunga vita, realizza proprio
nella metropoli sul Bosforo le sue migliori
architetture. Frammenti di città costruita
che s'inseriscono, come apporti del
Moderno, in quella genealogia di architetture
che costituiscono l'evoluzione della città
nel tempo.⁴

Architetto aristocratico, discendente da
una facoltosa famiglia ottomana, S.H.E.
si forma tra Monaco e l'Accademia di
Belle Arti di Istanbul e molto giovane inizia
a disegnare le grandi architetture della
città, a partire dal palazzo Topkapi. S.H.E.
legge la sua città da ottomano ma anche
e soprattutto attraverso i rilievi, i disegni,
le incisioni degli studiosi occidentali.

Per tutti quelli di Müller-Wiener archeologo
tedesco che ridisegna tutta Sultanahmet,
come l'antico fosse oggi.⁵ E ancora
I. Melling, architetto tedesco che nel XIX
arrivò a Istanbul per un breve soggiorno
e vi rimase per 18 anni a tracciare i paesaggi
del Bosforo.

S.H.E. fu intimamente coinvolto nella
vicenda architettonica e urbana della
città e della sua memoria. Lavorò per
Istanbul attraverso quegli elementi che
A. Rossi dice costitutivi dell'architettura
di una città: *monumenti* e *case* e le sue
architetture restano ancora oggi, nelle
varie zone della città, come declinazioni
dell'immagine dell'epoca e della società,
che lo stesso S.H.E. voleva, quasi
come un fermo immagine, mettere a
disposizione dei più.

È la vicenda del Palazzo di Giustizia di
Sultanahmet (progetto che si protrae per
20 anni), tanto è stratificata l'architettura



1



2



3

The whole materials (photos, plans, sketches) for the essay by Serena Acciai on the work, life and experience of Sedad Hakki Eldem in Istanbul and along the Bosphorus, has been loaned and reproduced with kind permission of SALT Research and Rahmi M. Koc Archive in Istanbul.

The Department of Architecture of the University of Florence is particularly grateful to SALT and to Rahmi M. Koc, for this scientific cooperation, allowing to present these masterworks for the first time in Italy. Prof. F. Collotti and Arch. S. Acciai wishes to thank cordially Dr. Lorans Tanatar Baruh at SALT and Prof. Paolo Girardelli who have taken part to the research with suggestions and stimulating comments aiding the text to grow. Last but not least a special thank to Prof. Edhem Eldem, who, at the beginning, let all this people meet together.

1 - 2
S.H.E schizzi yali sul Bosforo, 1965, (Salt)

3
S.H.E schizzi per la facciata della Social security agency complex, (Salt)

4
Ara Güler, in O. Pamuk, Istanbul 2008



4



5 Esterno della Social security agency complex, (Salt)

6 Scorcio dal borgo di Zeyrek, (Salt)

7 Fronte strada dall'Atatürk Boulevard, (Salt)

8 Planimetria generale, social security agency complex, (Salt)

9 Pianta primo livello, social security agency complex, (Salt)

sull'area del gran palazzo degli imperatori di Bisanzio. Per lavorare su quelle che erano le sottostrutture del grandioso ippodromo romano a ridosso del Palazzo di Ibrahim Pasa, S.H.E. lavora e studia sulla pianta della città di Müller-Wiener quasi a cercare ancora, attraverso occhi occidentali, una chiave di lettura per quel luogo così denso di storia.

Per frammenti di città, per frammenti di paesaggio lavora S.H.E. prima fra tutte la Facoltà di Scienze e Lettere, il Palazzo di Giustizia a Sultanahmet, l'Hilton Hotel e persino la voglia europea dell'edificio per appartamenti a Taksim. Tutti progetti capaci di lavorare con l'antico, materiale da costruzione complesso e affascinoso.

Parlando in termini di scala urbana la Social Security Agency Complex (1962-64), vincitore dell'Aga Khan nel 1986, è il progetto nel quale S.H.E. più lavora con il luogo. Il sito, sull'Atatürk Boulevard, è in prossimità del possente acquedotto romano, che si erge ancora tra il terzo e il quarto colle della penisola, e della bizantina chiesa del Pantocratore ed

è circondato dalla tradizionale *mahalle* (sobborgo di case in legno) di Zeyrek, uno dei distretti di Istanbul. In questo progetto per un complesso di uffici, è proprio la piccola scala delle tradizionali case di legno che costituisce il punto di partenza di un'architettura senza dubbio moderna ma sensibile al contesto sociale e culturale nel quale si trova. Organizzata su due livelli su una sorta di "strada interna" che costituisce la spina del progetto a livello distributivo e formale, quest'architettura fatta di blocchi di differente altezza e misura riesce a chiudere in maniera magistrale il lotto triangolare sul quale si trova e a far città col complesso agglomerato di Zeyrek che sale come un grappolo di case e stanze fino alla chiesa del Pantocratore. Si può dire che la pianta e l'alzato di questo edificio riescono a tenere insieme due tempi e due misure differenti, la pianta è antica mentre l'alzato si riferisce alla città contemporanea?

Architettura a metà strada tra l'aggregazione spontanea, *mahalle* appunto,

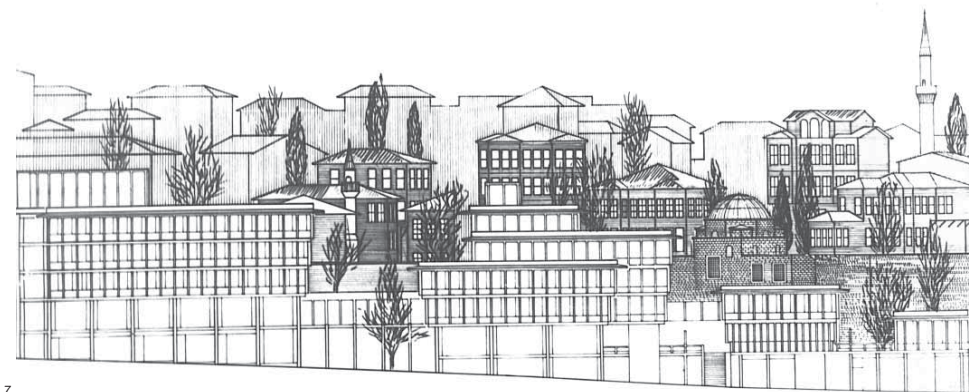


8

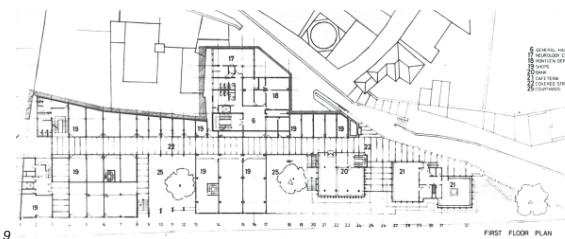
e la costruzione classica della città à la Perret. Progetto sensibile all'ambiente circostante in maniera dimessa, con piccoli segni e poco rumore. Un'antichissima fontana tenuta nel "nuovo recinto" con un gesto unico: e già questo edificio diviene un'architettura della città.

S.H.E. si interroga continuamente col proprio lavoro sul tipo edilizio della casa turca. CASA TURCA? Una "costruzione occidentale? Questione aperta... come la stessa natura del termine "Turco" impiegato dagli europei per indicare le etnie culturali e religiose dell'eterogenea popolazione dell'impero ottomano.

Non è infatti un caso che le prime rappresentazioni delle case turche nelle pubblicazioni europee coincidano con lo sbocciare dell'esotismo e della scoperta del diverso come punto centrale dell'autodefinizione dell'illuminismo e fu proprio la pubblicazione del lavoro di viaggiatori e artisti come Allow e Bartlett e dello stesso Melling che dettero le prime panoramiche vedute degli yali ovvero le grandi dimore in legno sul Bosforo.



7



9

Che S.H.E. prese come iniziale fonte d'ispirazione per il suo lavoro, una copia del *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*, di Melling indica l'importanza delle rappresentazioni occidentali nella formazione del concetto della casa turca e l'importanza dei riferimenti intertestuali.

S.H.E. scrive a proposito dell'Influenza bizantina e s'interroga su quali contaminazioni e suggestioni avessero incontrato gli ottomani prima di divenire Turchi cercando e indagando ancora, e sempre, la tipologia della casa turca, le sue origini e le sue caratteristiche da poter leggere/rileggere in chiave moderna. I grandi palazzi dell'antichità, a Istanbul restano come una sorta di traccia nel disegno successivo della città? Quella maniera di costruire la riva, dei palazzi degli imperatori, rimane nella storia dell'identità degli edifici sul Bosforo?

Fatto certo è che S.H.E. col suo impegno (la classificazione sistematica delle architetture del Bosforo e, tra l'altro, la costituzione dei seminari di disegno e rilievo per

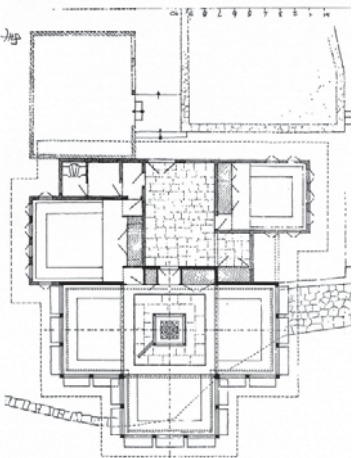
gli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Istanbul)⁶ e con i suoi progetti di nuovi yali sul Bosforo ha contribuito in maniera determinante alla memoria ed alla presa di coscienza del particolarissimo valore di questo patrimonio architettonico.

Al principio l'Amcazâde Hüseyin yalisi, edificio che risale al 1689 e che può essere definito l'archetipo di questo tipo edilizio. L'attuale edificio che vediamo sul Bosforo, nei pressi di Anadoluhisari è solo un frammento dell'originale ed elaborata pianta del palazzo d'estate della famiglia Köprülü organizzata secondo l'usuale disposizione in *selamlik* e *haremlik*, qui però posti lontano l'uno dall'altro. Di tutta questa costellazione di elementi architettonici rimane soltanto questo edificio dalla pianta centrale che ruota intorno ad un fuoco mentre tutt'intorno si apre la *divanhane*, grande stanza fatta di basse sedute poste sotto le finestre che a ripetizione si aprono sul mare.

Tutto viene dall'Oriente ha scritto L. Semerani "e forse dell'architettura antica si è nascosta la sua essenza sensuale, ma-

gica e illusionistica"⁷ ma in questo edificio sul Bosforo tutto è ancora manifesto, resta, infatti, nei secoli come un incunabolo dell'arte architettonica ottomana.⁸ Dall'archetipo alla messa in opera di una versione in chiave moderna di queste residenze sul Bosforo. S.H.E. negli anni '60 si trova ad avere la possibilità di progettare nuovi yali sul Bosforo per quella illuminata nuova committenza, industriali e uomini d'affari, che furono la naturale evoluzione, dell'élite ottomana che aveva rinnovato la pratica delle dimore sull'acqua, quella maniera di vivere sul bordo dell'acqua considerando il Bosforo quasi come "un teatro di vita" paragonabile in questo, al Canal Grande di Venezia.

Benché queste commissioni coinvolsero S.H.E. per edifici individuali, il numero di quest'ultime divenne ad un certo momento così elevato che il contesto non poteva più semplicemente essere il sito di ciascun yali, ma diventava inevitabilmente una questione più corale, ossia l'immagine stessa dello skyline del Bosforo attraverso una ricostruzione per



10



11

frammenti delle due rive per mezzo degli yalı come elemento principale.

È il caso del Suna Kıraç yalı a Vanıköy, costruito per una ricca famiglia di industriali turchi, in cui chiaramente è evidente la tensione moderna di S.H.E. nell'interpretare la tradizione. La logica modulare della griglia ordina la pianta e l'alzato e si estende anche all'esterno col disegno del pavimento listato in marmo bianco. Ancora una volta l'esterno si confonde con l'interno e la pianta procede da dentro a fuori con la possibilità di vivere la casa anche all'esterno in quello spazio tra la collina e il mare.

Casa concepita attorno ad un sofa, posto su livelli diversi e affiancato dalla libreria. All'esterno si mostra una cercata simmetria raggiunta per semplificazione formale. Ogni yalı di S.H.E. è prima di tutto un gesto verso il Bosforo.⁹ E si può forse parlare di risarcimento.

Questi lavori di S.H.E. s'inseriscono in un più ampio disegno che riguarda la salvaguardia di una memoria fatta di tipi edilizi tradizionali rivisitati e a volte trasfigurati che giungono così a nuovi valori di significato. Il retro della casa

trova una quota leggermente diversa e con i volumi dei camini che fuoriescono dal filo dell'edificio va a configurare il lato di servizio dell'edificio ma anche lo spazio esterno che comprende la piscina e il giardino d'inverno. Il disegno totale, con la verticalità proporzionata delle aperture dalle finiture bianche e le persiane in legno è una riflessione lunga sulla casa turca tutt'altro che vernacolare e parrebbero dialogare da lontano con alcune ricerche di Perret (il viaggio fu apprendistato anche per S.H.E., ma su questo occorrerà tornare, non qui...). Declinazione del tipo in funzione del luogo è invece l'esempio del Şemsettin Sıral yalı a Yeniköy, differente dalle allungate piante delle dimore ottomane, veri e propri palazzi sull'acqua, questo edificio occupa un lotto molto stretto ed ha un limitato affaccio sul mare sensibile però alla misura e al carattere degli yalı tradizionali. Distribuita su quattro livelli la pianta della casa è una rilettura in chiave moderna dell'architettura dei vicini villaggi di Arnavtköy o Bebek dove gli yalı sul Bosforo erano non solo ville, ma anche case di pescatori. Il tema

diventa qui il salone passante risolto su quote differenti che attraversa la casa dalla strada fino all'affaccio sul mare. L'immagine che ne deriva, quella vista dal mare che tanto fascino aveva sui viaggiatori del Bosforo, è un gesto leggero, un'architettura che tiene insieme più storie: facciate bizantine e caratteri dell'architettura spontanea legati qui da un linguaggio moderno con alcuni rimandi loosiani. Ancora una particolare rivisitazione di questo tipo edilizio che tiene conto della memoria del luogo e delle caratteristiche dello stato attuale. In ogni stagione, ad ogni ora, restano gli yalı come frammenti felici di una città, non sempre oggi in trasformazione serena.¹⁰ Città delle Città, durissima e di rara bellezza allo stesso tempo, mutevole nello spazio di un isolato; rappresentata oggi in Ekümenopolis,¹¹ film che fa luce sull'architettura passata e presente di questa città, oltre il mito e il pittoresco, guardando verso quale direzione si rivolge la metropoli contemporanea con le sue contraddizioni e i suoi gap sociali. Città delle Città in cui le opere di Sedat Hakkı Eldem rimangono ancora elemen-



ti a cui ancorarsi, architetture per le persone, espressioni compiute di una Città, Bisanzio, Costantinopoli, Istanbul.

¹ Silvia Ronchey, Tommaso Braccini, *Il Romanzo di Costantinopoli*, Einaudi, Torino 2010.

² Orhan Pamuk, *Istanbul*, Einaudi, Torino 2008.

³ Silvia Ronchey, Tommaso Braccini, *op.cit.*

⁴ Le questioni qui affrontate sono parte di una più generale ricerca in corso di elaborazione presso la Scuola di Dottorato, Architettura Progetto e Storia delle arti, dal titolo *Bisanzio - Costantinopoli - Istanbul per frammenti di grandi idee, il caso studio di Sedat Hakkı Eldem*, tutor Prof. Francesco Colliotti e co-tutor Prof. Paolo Girardelli. Tale lavoro trova un più ampio riferimento nell'indagine su architettura, archeologia e paesaggio da tempo in atto col titolo *Mediterraneo come contaminazione* (F. Colliotti con S. Acciai et al.).

⁵ Wolfgang Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbul*, Tübingen, Wasmuth 1977.

⁶ Cfr. Sedat Hakkı Eldem, *Le yalı de Kocaoğlu a Bebek sur le Bosphore*, Istanbul, Vehbi Koc Vakfı, 1975.

⁷ Cfr. Sedat Hakkı Eldem, *The yalı of the Bosphorus - Anatolian side*, Vehbi Koc Vakfı, Istanbul 1993.

⁸ Cfr. Sedat Hakkı Eldem, *The yalı of the Bosphorus - European side*, Vehbi Koc Vakfı, Istanbul 1993.

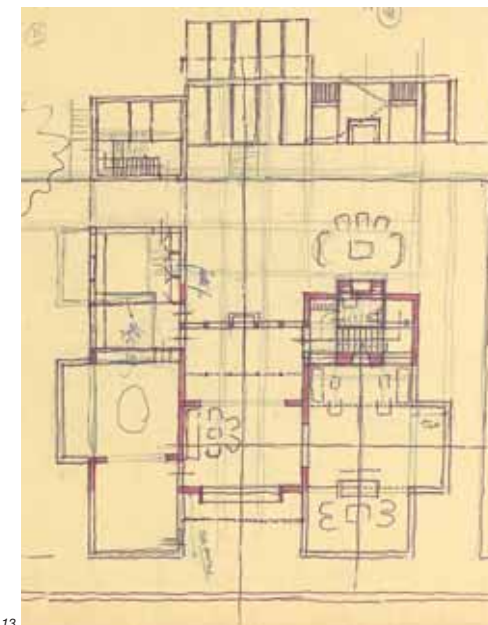
⁹ Luciano Semerani (a cura di), *La casa forma e ragioni dell'abitare*, Skira, Milano 2008.

¹⁰ È lo stesso Sedat Hakkı Eldem a partire dalla documentazione di Fossati che studia, rileva disegna e propone una ricostruzione dell'Amcazâde Hüseyin yalı in: S. Ünver, Sedat Hakkı Eldem, *Amcazâde Hüseyin Pasa Yalı*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, Istanbul 1970.

¹¹ Sibel Bozdoğan, *Sedat Eldem: Architect in Turkey*, Concept Media, Singapore 1987.

¹² Nazim Hikmet, *Les Romantiques, Les éditeurs français réunis*, Paris 1964.

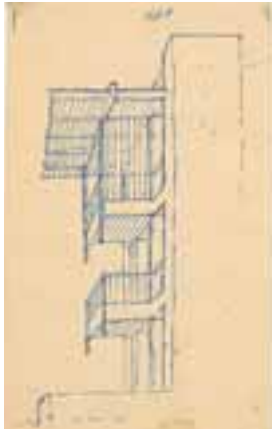
¹³ *Ekümenopolis Turkey 2011*, documentary film by Imre Balani.



13



14



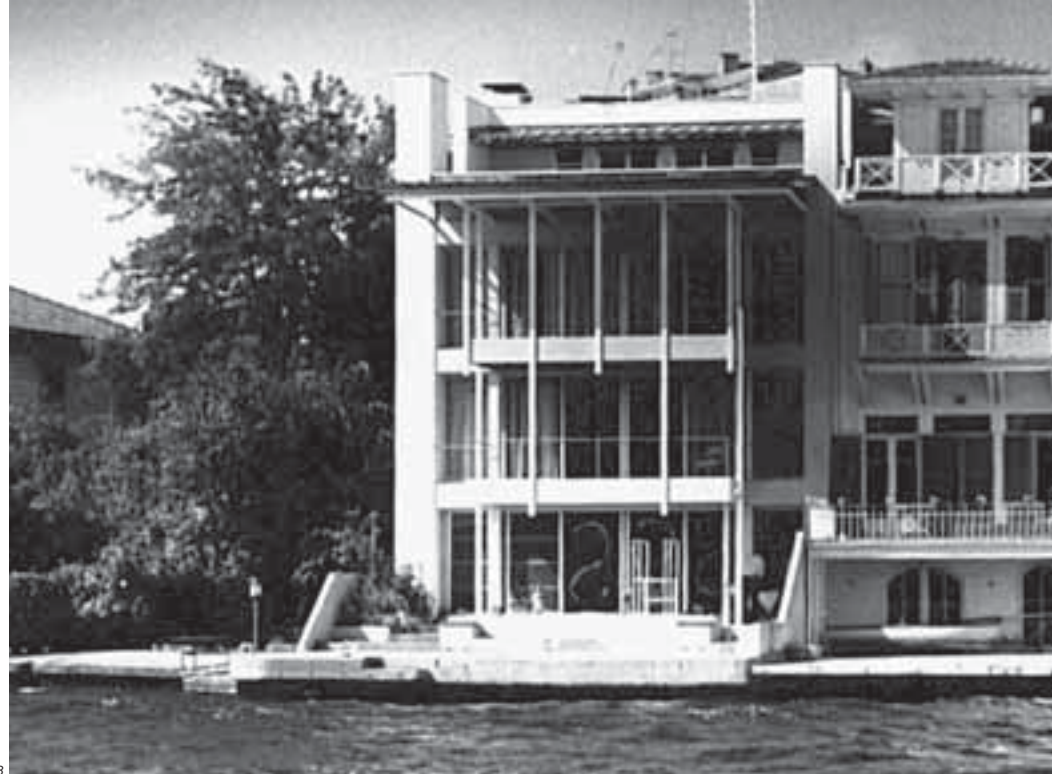
15



16



17



18



19



20

- Pagine precedenti:
- 10 Amcazâde Hüseyin yalısı, in "Eldem Sedâd Hakkı, The yalıs of the Bosphorus - Anatolian, Vehbi Koc Vakfı, Istanbul 1993
 - 11 S.H.E Suna Kırâç Yalısı, giardino interno, (Salt)
 - 12 S.H.E Suna Kırâç Yalısı, fronte sul Bosforo, (Salt)
 - 13 S.H.E Suna Kırâç Yalısı, schizzo pianta e sezione, (Salt)
 - 14 - 15 - 16 S.H.E schizzi facciata del Şemsettin Sırer Yalısı, (Salt)
 - 17 S.H.E Şemsettin Sırer Yalısı dal mare, (Salt)
 - 18 S.H.E Şemsettin Sırer Yalısı, fronte sul Bosforo, (Salt)
 - 19 S.H.E Şemsettin Sırer Yalısı, salone interno, (Salt)
 - 20 S.H.E Şemsettin Sırer Yalısı, particolare armatura, (Salt)

Nelle pietre della Torre di Davide la storia di Gerusalemme

Cecilia Luschi

*Canto l'arme pietose e 'l capitano
che 'l gran sepolcro liberò di Cristo.*

*Molto egli oprò co 'l senno e con la mano,
molto soffrì nel glorioso acquisto....*

da Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso

Presso la porta di Jaffa, che la tradizione vuole sia quella dei pellegrini cristiani, opposta alla porta di Damasco varco dei musulmani, si erge la torre di Davide che nel 1099 vide Tancredi d'Altavilla consegnare la Città Santa al re latino Goffredo di Buglione.

La cittadella si snoda a tenaglia intorno alla Torre, fondata da Davide, da dove il Re Profeta vide la bella Betzabea.¹ Un luogo biblico che, ininterrottamente, ha visto uomini affannati a migliorarlo, modificarlo e mantenerlo.

In vero, il sito è caratterizzato in prevalenza da strutture erodiane.² Tuttavia queste pietre sono memoria della storia dell'uomo al punto che quando il Saladino, nel 1187, prefigurò l'intenzione di abbattere la torre, il popolo tutto si oppose e giunse sul luogo ad impedirlo. Grazie a questa insurrezione oggi si può ammirare una delle costruzioni fortificate più antiche della Palestina. La cosa interessante comunque è che al di là della verità storica, testimoniata dai resti architettonici, vi è una verità superiore di identità di un popolo e di simbologia di un pensiero che non ha bisogno di evidenze scientifiche per eleggere questo punto di Gerusalemme come rappresentativo di una storia millenaria che ha il ruolo di raffigurare vividamente la memoria di una nazione. Alte mura accolgono al loro interno le strutture del castello di Erode, del castello di Baldovino ed infine del castello ottomano; oggi sito culturale israeliano, dove è conservata la copia del David

del Verrocchio regalata dal Comune di Firenze a Gerusalemme.

Senza pericolo di smentita, siamo di fronte ad un autorevole testimone della storia che narra le proprie vicende a chi lo sa ascoltare; se lo sguardo si sofferma sui particolari caotici che lo compongono, poco a poco si manifesta una storia non ancora decifrata avvertendo la presenza di quanti in questo sito hanno lasciato in epoche successive documenti fatti da muri, da diverse tecnologie e da simboli che ci guardano da più di mille anni.

La torre di Davide è comunemente intesa come una costruzione ottomana nell'alzato, poggiante direttamente su una delle tre torri, chiamata Phasaël, che Erode volle a difesa del suo palazzo posto di fronte alla spianata del Tempio. È altrettanto noto che nel 1120 il re crociato³ la volle come propria sede, una scelta fortemente simbolica che trova la sua più vivida risonanza nella descrizione che ne fa Fulcherio di Chartres, cappellano di Baldovino sino al 1127, descrivendola come una costruzione mirabile fatta con pietre squadrate e saldate col piombo fuso per almeno la metà dell'alzato, oltre ad enfatizzarne la caratteristica di inespugnabilità ove munita di viveri e di soli venti uomini.⁴

Come abbiamo detto, l'aspetto attuale lo si deve all'apporto nei secoli di una implementazione ed aggiornamento delle strutture difensive, ma senza alterarne incisivamente l'impianto, tanto che ancora oggi possiamo leggerla, nell'esuberante massa muraria, come un fuoriscala in relazione alla struttura dei vari elementi che costituiscono la cittadella stessa. Gli studi fin qui condotti non approfondiscono sufficientemente il riassetto della rocca e della torre ad



1



2

1
La torre di Davide con la Scarpa basamentale.
Il vallo è oltre sei metri sotto il livello
dell'attuale strada

2
La copia del Davide del Verrocchio ospitata
all'interno della Cittadella di Gerusalemme

Pagine successive:

3
Schizzo ed elaborazione della planimetria della
Cittadella con in giallo l'ipotesi dell'andamento
delle strutture crociate ancora visibili

4
Ricostruzione della Cittadella di Gerusalemme
con in primo piano la Torre di Davide

5
Dettaglio di un elemento edilizio costituente
la struttura crociata. Si noti la croce tracciata
nello spazio del nastrino perimetrale, come
riportano quasi tutti i conici appartenenti a
questo brano di muro



3



4



5

opera dei crociati, individuando come incisiva l'azione di ricostruzione avvenuta nel 1335 ad opera dei Turchi con l'inserimento anche del minareto. Tuttavia dobbiamo far presente un quadro storico piuttosto complesso per poter invece ricollocare le architetture presenti all'interno della fortificazione.

Dopo il 1189 persa la Città Santa, l'unico evento che la riaprirà alla cristianità fu senza dubbio la crociata di Federico II. Risultato ottenuto grazie ad una decisiva azione diplomatica senza alcuno scontro militare, conquista questa che taluni celebrano come un trionfo di Federico ed Ermanno von Salsa, mentre altri come uno scellerato accordo con l'infedele. Lasciando agli storici questa diatriba, il corso degli eventi vuole nel marzo del 1229 Federico, divenire Re di Gerusalemme ed entrare dalla porta di Jaffa. Ma come si lega la torre di Davide a questi eminenti nomi che continuano ad affascinarci?

La ricerca è dentro la lettura di frammenti architettonici

Internamente e direttamente addossato al tozzo corpo della torre di Davide si erge un muro, classificato come risalente al periodo erodiano. Questo ha un andamento rettilineo per circa una

ventina di metri per poi piegarsi ad angolo retto in direzione di un basamento circolare sito sul lato opposto all'interno del piazzale della cittadella. Il muro erodiano ci appare costituito da conci di media pezzatura ciascuno caratterizzato da un nastrino perimetrale e bozza pronunciata grezzamente lavorata; con un po' di fortuna lo stesso brano murario può essere osservato, attraverso un'apertura, anche nella zona di committitura alla Torre; evidente il cambio di pezzatura fra la parte basamentale della torre ed il muro che vi si addossa il quale presenta fra i filari non rifiniti con la consueta camicia di conci, una serie di zepature realizzate con frammenti lapidei come usavano fare i crociati per mantenere il piano di posa a livello. Così facendo l'elemento edilizio, di calcare locale, era posto in opera secondo letti perfettamente orizzontati e coerenti su entrambe le specchiature del muro e per questo motivo risultano evidenti le aree di cesura fra un brano murario e l'altro ed il cambio di momento edilizio. Ciò sta ad indicare come il muro si addosserebbe alla originaria struttura del I secolo fatta di conci di dimensioni ragguardevoli e lavorati con nastrino perimetrale e buona piatta, un muro di epoca crociata

che prosegue il suo tracciato andando a definire un quadrilatero che pone la Torre di Davide all'estremo angolo nord del circuito murario ipotizzato, contrapponendola con un torrione circolare a sud. In questa visione risulterebbe più coerente il posizionamento della scarpa volta a munire l'angolare della fortificazione che fiancheggia la Porta di Jaffa. Funzionalmente e formalmente tutto ciò fa pensare ad un intervento medievale, che potrebbe essere posizionato temporalmente proprio intorno al 1120, anno in cui il Re Latino di Gerusalemme si trasferisce nella Cittadella. Per completezza sembra necessario far notare che talune cartografie storiche individuano la Cittadella come Castello dei Pisani e lo rappresentano come un quadrilatero fortificato da torri angolari circolari eccetto una.

L'iconografia geografica pervenuta ci fornisce una convergenza fra ciò che viene tramandato e quindi trascritto e quanto si può registrare direttamente nel sito. Se questo è plausibile da un punto di vista storico, diventa credibile allorché se ne analizza la struttura da un punto di vista compositivo. Proprio a ridosso del muro in questione ed in adiacenza con la torre di Davide si

erge una torre scalare quadrangolare atta a disimpegnare le stanze del mastio che si presentano come obbedienti a stilemi gotici arcaici. Se tuttavia questa parte terminale del torrione è attribuita agli ottomani, l'architettura sembra esprimersi in lemmi latini europei. La sala gotica occupante l'attuale ultimo livello del Donjon è analoga a tante costruzioni degli ordini militari crociati, per di più caratterizzata da una pianta a "T" con volte archiacute a coprire i tre bracci e una crociera a raccordarli sul vano di accesso. Due aperture per lato strombate ed archiacute si dispongono a cavaliere sulle tre pareti esterne; conci angulari raffinati e squadrati si spingono fuori dal profilo del muro per accogliere lo spessore dell'intonaco bianco di calce. Una *dispositio* rigorosamente fedele agli stilemi degli ordini cavallereschi ed estremamente evocativi della cristianità proprio per la pianta a Tau che la caratterizza. Il simbolo cruciforme determinante lo spazio interno alla torre di Davide conferisce, con la sua composizione, una regalità precipua delle cappelle palatine.

Si potrebbe dunque ipotizzare una complessa attività edilizia all'interno del castello che ha coinvolto anche il mastio

ed ha trasformato il *castro*, pressoché vuoto, in un vero castello fortificato che si difenderebbe dall'esterno grazie alla posizione elevata sulla falesia naturale ma ponendosi minaccioso anche verso la città di Gerusalemme, evidenza ne sarebbe la scarpa che si addossa alla Torre di Davide e si impianta all'interno del vallo che guarda sia la porta di Jaffa che la strada interna lungo le mura.

Se i dubbi sull'analisi compositiva iniziano a concretizzarsi nella visione di un magnifico castello crociato, questi diventano delle certezze nel momento in cui, ritornati sul muro già descritto, sono emersi i simboli dei crociati. Ogni concio, fra quelli ancora in buono stato, presenta sul nastrino la croce. Una croce netta dalle dimensioni ripetute, che nomina l'opera, ne denuncia la paternità ed è posta come vessillo rimettendo in discussione la storia della Torre di Davide sino ad oggi scritta. Non si era ancora notata la presenza di simili tratti sul muro creduto di Erode e nessuno prima aveva mai rintracciato pienamente il castello crociato incastonato nella Cittadella.

A Gerusalemme, dunque, Federico II avrebbe potuto far predisporre la Torre già di Davide,⁵ poi del primo Re Latino, facendo probabilmente aggiungere la

scarpa esterna e trasformando la torre di guardia in una struttura di difesa anche dalla città.

Così la *torre di pietra*, forse mai di Davide ma di Federico II, novello Davide,⁶ traguardando a nord il Santo Sepolcro e ad ovest la Spianata del Tempio, è una delle chiavi per meglio comprendere l'irripetibile città di Gerusalemme.

¹ Giulio Ferrario, *Descrizione della palestina*, Milano, 1831, p. 41.

² Per periodo erodiano si intende l'arco temporale fra il I secolo avanti ed il I secolo dopo Cristo.

³ Baldovino II, cfr. Alessandra Barresi, *Gerusalemme identità urbana di una città mediterranea*, Iriti editore, Reggio Calabria, 2006, p. 30.

⁴ Sabino de Sandoli, *Itinera Hierosolymitana crucisignatorum*, vol. I, saec. XII - XIII, pag. 111.

⁵ Giovanni Coppola, *Federico II e l'architettura militare in Palestina*, p. 78 in *AA.VV. Annali 2010*, rivista Ateneo, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli.

⁶ Ernst Kantorowicz, *Federico Secondo di Svevia*, Garzanti, Milano, 1939, p. 63, p. 185.

eventi

Galleria dell'architettura italiana Progetti italiani per il Castello di Berlino

Le dubbiose espressioni delle studiose tedesche di fronte al manifesto della mostra affisso nell'atrio del Kunsthistorisches Institut di Firenze, riassumevano, forse meglio di ogni puntuale cronaca, le controverse vicende che in Germania hanno condizionato l'esito del concorso per la ricostruzione del castello di Berlino.

Il progetto vincitore di Franco Stella nonostante tutto non si è fermato, arrivando ad una definizione pressoché esecutiva. La mostra presso la Casa della Finestra poteva limitarsi a rendere conto di questa evoluzione in direzione ostinata e contraria, documentando la caparbia fede dell'architetto vicentino nel restituire alla capitale tedesca il suo simbolico cuore. I curatori hanno invece scelto di porre a paragone il lavoro di affinamento della proposta concorsuale con un'altra interpretazione del tema, quella terza classificata degli architetti Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola.

La mostra assumeva così fin da subito un significato più vasto e profondo divenendo non più solo occasione per celebrare il successo di Stella ma anche preziosa testimonianza della vitalità della cultura architettonica italiana; troppo spesso negletta in nome di uno sciocco provincialismo sempre pronto -e pronò- all'ennesima celebrazione dell'archistar di turno.

Dunque il confronto fra i due progetti non solo ha regalato agli studenti della Facoltà fiorentina una rara opportunità di apprezzare in parallelo il lavoro di progettisti da sempre impegnati nelle scuole di architettura italiane. Ma soprattutto ha offerto a tutti i visitatori la possibilità di vedere in che modo l'architettura italiana possa parlare al mondo rimanendo sé stessa.

Come in una sorta di sinestesia, il bianco modello del Castello del progetto primo classificato pareva d'un tratto accogliere e riunire senza alcuna contraddizione due differenti modi di declinare i caratteri di Berlino. La città simbolo del processo di risarcimento e ricostruzione del paesaggio urbano dopo gli orrori e gli errori del Novecento.

I progetti per il grande complesso polifunzionale che un domani ospiterà l'Humboldt Forum, rispettando la richiesta del bando di prevedere la ricostruzione di tre delle facciate barocche e del cosiddetto Schlüterhof, modulavano dialetticamente le complessità del cimento. Se Stella prevedeva la ricostruzione per anastilosi della cupola, Eccheli e Campagnola ne trasfiguravano le forme in una sorta di fantasmatica sagoma che sottolineava l'assenza dell'originale. Se Stella costruiva un razionalissimo ed algido fronte sulla Sprea, Eccheli e Campagnola rispondevano con un ritmo di nuovi volumi che segnavano l'apparizione di un nuovo/antico nucleo del Berliner Schloß. Ma è nell'edificio trasversale che nuovamente andava a separare lo Schlüterhof dal cortile occidentale (un piazza-teatro per Stella, un'occasione per il disegno di una nuova facciata per Eccheli e Campagnola) dove risaltava al meglio l'arguzia di questa conversazione d'architettura. Se Stella evocava il piazzale degli Uffizi mediante un nuovo passage, Eccheli e Campagnola proponevano una galleria degli antichi tutta giocata sulla luce radente che ne deformava lievemente la sezione. Temi, forme e figure diverse e complementari che includevano sia la regola che la sua eccezione. Ed una sola, condivisa, identità.

Andrea Volpe



1
Paolo Zermani e Franco Stella alla Mostra
foto Duccio Ardovini
2 - 3
Modello e disegni di Franco Stella
foto Duccio Ardovini

3



1



4



5

4 - 5
Modelli e disegni di Maria Grazia Eccheli e
Riccardo Campagnola
foto Carmelo Provenzano



Galleria dell'architettura italiana Gianni Braghieri - Architetture inattuali

Nell'altana di Piazza Tasso, presso la Galleria dell'architettura italiana, Gianni Braghieri espone un nucleo ridotto, ma certamente emblematico, della sua collezione di architetture.

Come estratti da un archivio personale, gli elaborati grafici, fotografici e plastici, testimoniano un rigoroso approfondimento dell'autore su matrici storiche e ragioni dell'architettura, tale da offrirci, sotto le mentite spoglie di un canone illuminista, l'attualità delle forme senza tempo.

La mostra, quasi un preludio alla più ampia rassegna di opere tenutasi nella Grande Conserva degli agrumi del museo nazionale di Villa Pisani a Stra, rende merito al generoso omaggio che una lunga e singolare esperienza professionale e accademica consegna a chi sia desideroso di apprendere d'architettura. Molte sono le cognizioni che questa selezionata raccolta è capace di trasmettere ad un giovane architetto, prima tra tutte la dimensione contemplativa della disciplina, quale valido deterrente alla seduzione delle mode passeggiere; quindi l'importanza di un'architettura rappresentativa dei luoghi e delle istanze sociali, l'esigenza di un metodo progettuale col quale dare ordine e regola all'atto creativo, l'ossessione visionaria di un'idea spaziale da indagare con tenacia fino a darle corpo e luce.

Al di fuori di ogni possibile riferimento cronologico, i disegni e gli scatti fotografici si susseguono ordinatamente lungo la superficie lineare della sala, che la forza delle immagini dilata in uno spazio senza confini.

Sviluppandosi in un flusso continuo di combinazioni costruttive, le raffigurazioni proposte da Braghieri sono semplici architetture, studi essenziali delle forme

capaci di catturare, quali segni archetipici, la nostra attenzione. In tal senso, l'effetto che si registra durante la visita sembra coincidere con quello cercato da un certo genere di pittura settecentesca, che nelle rappresentazioni di famose quadre celebra, mostrando molteplici raffigurazioni di uno stesso tema, l'essenza stessa dell'argomento presentato. È il caso della collezione di vedute sull'antica Roma ritratta da Panini, i cui dipinti, accatastati sul pavimento e appesi alle pareti, sono racchiusi nella cornice di interni classici; o le composizioni fantastiche create da Joseph Michael Gandy per dar mostra, in un'unica immagine, della grandiosa e vasta galleria di opere soaniane. Questa particolare iconografia, che ha permesso ai pittori di esprimersi in metafora attraverso la rappresentazione dello spazio reale, riassume per certi versi il lavoro di Braghieri.

Come nel dipinto di Panini si può cogliere l'aura della nostra civiltà, piuttosto che l'agnizione di un talento visionario delle scenografiche raffigurazioni di Gandy, il pensiero di un'arte ripetibile e mai uguale a se stessa è certamente ciò che accomuna le immagini raccolte nella collezione presentata alla "Casa della Finestra", dove i frammenti di architettura e i luoghi, inquadrati dall'obiettivo fotografico, si mostrano come l'insostituibile viatico della mente per accedere al mondo delle idee nei disegni e nei progetti. Luci ed ombre, bianco e nero, sono gli strumenti della rappresentazione che descrive volumi nitidi ed esatti nella dichiarata volontà di esperire il nuovo su misure rilevate dalla nostra tradizione costruttiva.

Silvia Catarsi



1
Gianni Braghieri
2 - 3
Disegni e modelli di Gianni Braghieri
Pagine successive:
4 - 5
Disegni e modelli di Gianni Braghieri
foto Duccio Ardovini



letture



Architectures et architectes italiens au Maghreb
Ezio Godoli, Silvia Finzi, Milva Giacomelli, Ahmed Saadaoui, a cura di Edizioni Polistampa, Firenze, 2011
ISBN 978-88-596-0726-7

A coloro che vogliono avere sui rapporti dell'Italia con i paesi dell'Africa settentrionale un punto di vista diverso da quello offerto dalle cronache degli ultimi mesi, va consigliata la lettura di *Architectures et Architectes italiens au Maghreb*, atti del convegno internazionale svoltosi a Tunisi (dicembre 2009).

Il volume si inserisce nel quadro di un pluriennale programma di ricerca sul contributo italiano all'architettura dei paesi della riva meridionale del Mediterraneo nell'Ottocento e nel Novecento e tratta soprattutto della presenza italiana in Tunisia e in Libia nella prima metà del Novecento.

Un saggio di Godoli traccia le coordinate del dibattito sulla «architettura coloniale» nel quale si distinguono in particolare le figure di Carlo Enrico Rava e Luigi Piccinato, che traggono dalle proprie esperienze professionali africane alimento per una riflessione più ampia sui caratteri della «mediterraneità» che coinvolge direttamente il dibattito sul Moderno nell'Italia degli anni Trenta. L'attività di progettisti, impresari e decoratori è esaminata nei contributi che, disegnando il mosaico di vicende professionali individuali e familiari o di imprese di diverse dimensioni, documentano la diffusione di motivi per lo più generati dalla replica di modelli occidentali (dal tardivo storicismo orientalista all'art déco e al novecentismo), che in Tunisia, Marocco e Algeria devono in molte occasioni confrontarsi con le tipologie, la tecnologia e i repertori stilistici importati dall'amministrazione francese.

Il saggio di Giacomelli sull'Ospedale italiano a Tunisi di Cesare Valle è un'importante testimonianza sulla qualità professionale di un raffinato interprete della poetica novecentista-razionalista.

Altri saggi esaminano le relazioni tra forme autotone e modelli europei in alcuni insediamenti in Tunisia, Libia e Algeria, un tema che vede convergere la politica economica con gli obiettivi della «europeizzazione» che è stata anche ideologia dei flussi d'immigrazione delle fasce più disagiate della popolazione metropolitana indotte a trasferirsi nei territori coloniali.

Alcuni contributi segnalano infine l'esistenza e l'estensione di archivi pubblici e privati, delineando possibili percorsi di ricerca a partire da una più attenta valutazione di un materiale archivistico ingente che attende in gran parte di essere ulteriormente esplorato, adeguatamente ordinato e soprattutto interpretato.

Rosario De Simone



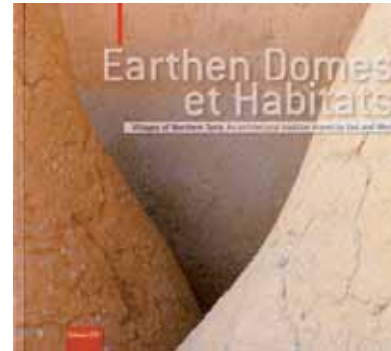
Geometrie Mediterranee
Maria Grazia Eccheli
Eleonora Cacconi, a cura di Edizioni Saffa, Firenze, 2010
ISBN 978-88-902983-9-4

Lontano da dove titola un noto saggio di Claudio Magris dedicato a Joseph Roth, in realtà un libro sull'esilio ebraico, assunto a parabola esemplare dello smarrimento di un modello di civiltà, del tramonto dei suoi valori e della pienezza dei suoi punti di riferimento. Una frantumazione della totalità, un "tramonto dell'autenticità", secondo Magris, talmente irrimediabile che lo smarrimento si genera, ancor più che dall'essere *lontano*, dalla difficoltà di definire *da dove*, qualsiasi dove, che rischia di sfuggire o almeno di palesarsi solo in modo discontinuo.

Per analogia anche "architettura della lontananza" è un'architettura che esprime un rapporto perduto, forse non più possibile, con la storia e il luogo, nella trama di relazioni e associazioni che si diramano dietro ciascuna opera, profilando un'alterità inafferrabile dell'esistente, parzialmente attingibile solo dalla rievocazione. Un'architettura che sembra suggerire un punto di vista da lontano, come un'inquadratura di una macchina da presa a campo lungo, che si muove per progressivi aggiramenti e avvicinamenti, nel tentativo di catturare un'essenza capace di delineare direzioni inaspettate, prospettive inedite, nuove forme. Questo è il carattere più evidente che traspare dai progetti di laurea seguiti da Maria Grazia Eccheli, presentati e raccolti in "Geometrie Mediterranee". Seppur misurandosi con contesti e temi molto diversi, ciascuna architettura progettata parla il linguaggio della *lontananza*, che così si veste di molteplici specificazioni: lontananza come astrazione, come rarefazione, allusione, assenza, come silenzio; e che, in termini compositivi, si accorda all'evocazione di frammenti, latenti geometrie, rapporti proporzionali e modulazioni topografiche, non "inutili lacerti", come avverte Maria Grazia Eccheli nella presentazione, ma irrinunciabili «premesse ad una ritrovata identità dei luoghi».

Scorrendo i fogli della raccolta, i materiali compositivi che sostanziano i progetti di laurea - tracce, tracciati, sedimi, sequenze, luce, ombra, trasparenza - sembrano intessere in controluce la trama dell'appartenenza ad una comune area progettuale, alla quale concorrono in maniera sensibile anche i saggi dei giovani correlatori (Michelangelo Pivetta, Luca Barontini, Alberto Pireddu), tutti eloquenti e penetranti, che declinano ciascuno un punto di vista particolare dell'approccio comune, come suggestive variazioni sul tema.

La stessa formula editoriale, una pubblicazione in folio di grande formato da cui è espunta ogni notazione di colore, risulta coerente al carattere di questi progetti che, pur nella variabilità dei casi, sembrano tutti lavorare per sottrazione, aspirare al linguaggio del "non detto", in una composizione rarefatta ed iconica, nel cui apparente emetismo risiedono, invece, un fascino ed un lirismo chiaramente percepibili.
Caterina Lisini



Earthen Domes et Habitats
Village of Northern Syria. An architectural tradition shared by East and West
Saverio Mecca, Letizia Dipasquale, a cura di Edizioni ETS, Pisa, 2009
ISBN 978-884672535-6

"Earthen Domes and Habitats" is one of those books that catch our attention since the beginning. An attractive format, a graphic design with high quality and an appealing content invite us to discover the unrevealed world of domes.

Edited in 2009 by Saverio Mecca and Letizia Dipasquale, with the contribution of 44 authors from 9 countries, this international publication of 480p, published by Edizioni ETS, is the result of the research project: "Domes and habitats. A building tradition between East and West". This two-year project, led by the University of Florence in partnership with seven other European institutions, was developed under the framework of the European Commission Culture 2000 Programme.

The publication addresses an open perspective of domes through the Mediterranean and Near East world with special attention dedicated to Syria's earthen domes. Throughout an inclusive assessment, domes are examined in archaeology, vernacular architecture and cultural landscape. In spite of reference to earthen domes in the book's title, the publication has a broader range and impact, as it also addresses stone domes along with earthen domes. Furthermore, the development of a methodological approach, contributes to an interdisciplinary research, with a factual architectural analysis and recommendations of actions for conservation intervention.

For a complete overview of the subject, it is missing a recommended bibliography. Some minor shortcomings of the book are related to the poor English revision in some of the chapters, as well as some misspelling. Notwithstanding, these are minimal, considering the excellent quality of the publication, fulfilled by a rich anthropological photographic overview of the people and landscape, as well as an impressive graphic documentation. The final result is of high content value.

"Earthen domes and habitats" is one of those books that we would like to open during a weekend or holiday, when we finally have a chance to rest and read for pleasure.

Mariana Correia*

*Coordinator of PROTERRA Iberian American network on earthen architecture and expert member of the Board of Directors of ICOMOS-ISCEAH International Scientific Committee on Earthen Architectural Heritage)



Lo sguardo dell'architettura
Osservazioni a margine di due progetti di Aldo Rossi
Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 2009
ISBN 978-88-8103-642-4

Era necessario un altro saggio su Aldo Rossi? La domanda è lecita visto che lo stesso architetto milanese considerava fin troppo vasto il numero di contributi critici a lui dedicati. Ne consegue l'esigenza di comprendere bene e con estrema obiettività se in questo lavoro ci siano tracce di una qualche originalità o se tutto si risolve soltanto in un'ineluttabile *laudatio*.

Da una prima scorsa ci accorgiamo della presenza di un corposo apparato di note che a guida di contrappunto, ritmano un lavoro che si presenta nella forma tradizionale della comparazione tra due progetti d'architettura. Ecco però lo scarto, posti qui a paragone sono il progetto di concorso per il Palazzo del Cinema di Venezia ed *'Ornamento e Delitto'*, il film concepito da Rossi per la XV Triennale. Due lavori che, secondo l'autore, si rispecchiano uno nell'altro in virtù del nesso che li lega - il cinema - e della conseguente ipotesi interpretativa: l'architettura non costruita, rimasta dunque a livello d'intenzione, è infatti intesa alla stessa stregua di oggetto filmico, epítome di tutti gli altri progetti di Rossi; mentre la costruzione per immagini, nella sequenza dei fotogrammi, viene concepita come opera d'architettura, come spazio, come disegno. *'L'architettura è teatro e l'architetto un regista...'* È partendo da questa nota analogia che il libro ci conduce lungo un percorso parallelo a quello consueto che vede nell'immaginario teatrale la principale chiave di lettura delle "regie" del Maestro scomparso. Mediante un altro itinerario, segnato dall'elencazione puntuale dei continui riferimenti al cinema che Rossi ha disseminato in saggi, libri e relazioni di progetto, si giunge inevitabilmente alle medesime corrispondenze critiche, attraversando però luoghi e panorami che, pagina dopo pagina, si aprono su suggestioni diverse. Dove Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Ghirri, Fellini, Antonioni, Pasolini e Visconti, per citare solo alcuni compagni di viaggio, ci guidano nell'inevitabile scoperta di questioni che, in quanto progettisti, dovrebbero già appartenerci. Rileggendo il processo compositivo Rossiano dall'interno della metafora cinematografica il saggio ci ricorda che l'architettura non riguarda solo figure, tipi e forme che si ricompongono nel tempo, ma è essa stessa *forma del tempo*. Cinema solido, concrezione di quella dimensione fissa che, misurando la nostra esistenza, permangono nella variazione. Lo sguardo dell'architettura è dunque quel riflesso immutabile che illumina ogni progetto di Rossi e che il libro ci chiede di ricercare, nonostante tutto, nel progetto, attraverso il progetto.

Silvia Catarsi



Predrag Matvejevic
Pane nostro
Garzanti, Milano, 2010
ISBN 9788811597742

Fu già *Pane e fiore*

per Mohsen Makmalbaf, fotografia fisso e fine, quasi un *coupe de théâtre* del cuore.

Il pane, come simbolo, nei secoli, della convivialità tra gli uomini e delle rivoluzioni più militanti. Dal *pain d'égalité* della Rivoluzione Francese, ai *Promessi Sposi* del Manzoni, fino alla *rivolta dei gel-somini* a Tunisi di questa primavera, il pane è stato in varie occasioni un particolare slogan di protesta. Nella lotta per il pane diceva l'anarchico russo Kropotkin, "il bisogno deve precedere il dovere, la questione del pane è più importante di tutte le altre".

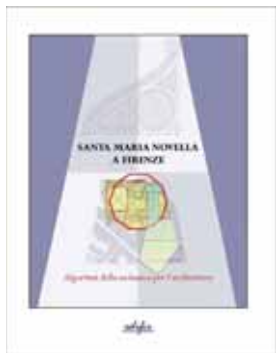
"Pane nostro" di Predrag Matvejevic è il frutto di vent'anni di lavoro, di chi arriva alle cose legittimate da quello che ha fatto, ma capace di tener dentro anche la suggestione, quasi l'odore verrebbe da dire, di un ricordo d'infanzia.

Quando era bambino, suo padre lo mandava di nascosto a portare un po' di pane a tre prigionieri tedeschi che pativano la fame: a ricambiare un gesto analogo, quando il padre, ai lavori forzati in Germania, era stato ricollocato da un pastore protestante. Il pane per il pane, nelle vicende delle diaspore dei popoli, attraverso lo spazio e il tempo, la memoria e l'oblio.

Le vie del pane da Oriente a Occidente seguendo il sole, e a volte anche le stelle, come Tistrya, *stella del seme*. È un grande racconto, questo libro, ricco di sapienza e poesia. Abbraccia l'intera storia dei popoli, dal primo contatto dell'uomo con la spiga, fino ad oggi, in cui ancora miliardi di esseri umani soffrono la fame e sognano il pane, mentre altri ne sprecano in abbondanza. Sulle rive del Mediterraneo, dalla Mesopotamia alle tavole del mondo intero, il pane è stato il sigillo della nostra alimentazione e molto altro ancora. Perché il pane è anche simbolo, al centro della fede, in ogni tipo di culto e cultura, ebraica, islamica o cristiana che sia. E lo si ritrova, nelle sue mille declinazioni, nelle rappresentazioni che accompagnano la storia dell'uomo, dall'antico Egitto, passando per Picasso, alla pop art. Raccontando il pane, la sua storia, i suoi miti, Matvejevic in realtà, degli uomini, di come la nostra esistenza sia legata alla terra, della storia e della geografia, della guerra e della pace, della violenza e dell'amore. Tutto, in un racconto che è ballata e melodia balcanica.

E la realtà sa di pane, come il suo canto.

Serena Acciai



Maria Teresa Bartoli
Santa Maria Novella a Firenze
Algoritmi della scolastica per l'architettura
Edifir, Firenze, 2009
ISBN 978-88-7970-441-0

L'ennesimo studio monografico sul complesso conventuale di Santa Maria Novella dichiara la propria originalità mettendo in copertina la forma trapezoidale della piazza, piuttosto che l'immagine delle volte gotiche. Chi cerca la motivazione di tale scelta, trova la risposta nel sottotitolo del volume: *Algoritmi della scolastica per l'architettura*. Semplice è notare l'influsso cistercense nella pianta del convento, facile è individuare la tipologia, catalogandone gli elementi e discutenendone brevemente le eccezioni. Complesso è supporre che qualcuno abbia pensato e disegnato in tal modo la chiesa, che quest'ultima sia stata la prima grande fabbrica della capitale europea del basso Medioevo e che il tutto sia nato in seno all'élite culturale di quel periodo. È compito, allora, dello studioso di architettura avvicinarsi all'idea originaria dell'edificio, confrontando minuziosamente il costruito, attraverso la sua forma e le sue misure, con le conoscenze del periodo storico. Seguendo in questo percorso l'autore del libro, guidati dall'introduzione di Alessandro Salucci, si scopre la ricchezza culturale che in quei decenni edifica la più grande città del mondo: gli spiriti popolari del Comune e quelli rinnovati della Chiesa che, in sinergia, disegnano la forma della città e della sua architettura. Dal moto di questa nuova fondazione emergono le necessità: tutto deve essere pianificato, gli edifici fra di loro devono essere commisurati e i terreni devono essere equamente distribuiti; deve essere progettato il vuoto piuttosto che il pieno; il vuoto è il pieno. Gli strumenti dell'algebra araba corrono in aiuto arricchendo il calcolo delle geometrie già sviluppato in Europa fin dai greci. I rettangoli dell'agrimensura romana vengono scomposti in triangoli e ricomposti in altri poligoni. La chiave epistemologica del territorio si arricchisce, e al fianco dell'interpretazione geometrica lineare, compare quella algebrica della superficie. Il disegno, che ha guidato questo processo ideativo, coerentemente torna a mostrarne i risultati, e, sulla base del rilievo minuzioso, attraverso le rappresentazioni canoniche dell'architettura, mostra, a conclusione del testo, la vastità e la complessità del monumento. Chiudendo il libro è inevitabile la riflessione: in effetti, non ci sono poi tanti studi monografici su Santa Maria Novella.

Stefano Giannetti



Santa Croce - Oltre le apparenze
scritti di Luca Giorgi e Pietro Matracchi, Giovanni Giura, Andrea De Marchi, Alessandro Simbeni, Maria Teresa Bartoli, Giacomo Pirazzoli
a cura di Andrea De Marchi e Giacomo Piraz
Gli On editori contemporanei, Pistoia, 2011
ISBN 978-88-7336-434-4

Santa Croce Oltre le apparenze offre intuizioni innovative sulla lunga storia di questo complesso monumentale fiorentino in continua evoluzione. Le superstiti porzioni di intonaco che sono state portate alla luce da strati inferiori sedimentati nel tempo sono il tema di alcuni saggi scritti da colleghi impegnati in varie discipline e con diversi punti di vista. Tra questi, quello di Giovanni Giura conduce un'analisi approfondita dei lacerti frammentari della cappella che ospita il Crocifisso di Donatello, particolarmente le figure mutilate di due donatori, dipinte da Bicci di Lorenzo. Del personaggio maschile rimangono solo i contorni del corpo e la perdita della testa ha fatto venir meno gli elementi che identificano la sua fisionomia. Il corrispondente ritratto della donna permane nonostante la perdita della figura. La forza dei suoi tratti e l'eloquenza dello sguardo, fortunatamente sopravvissuti alle distruzioni di interventi successivi, ribattono la più consueta impostazione delle storie scritte che spesso cancellano la presenza delle donne come protagoniste delle loro vicende. Il frammento pittorico assume risalto per la contemporanea disciplina dei gender studies, dimostrando che persino una frammentaria testimonianza del passato può suggerire significative riflessioni sull'oggi. Di chiara attualità è il testo di Giacomo Pirazzoli sulle caratteristiche di un museo site specific. Immaginario un'ampificazione delle potenzialità del termine confondendolo con un suo omonimo inglese, e trasformiamolo in cite specific. Uno dei modi in cui possiamo sviluppare la specificità di una struttura è cite, cioè, citare una parte del suo passato che ci appare significativo per il presente. Una tale strategia cita una parte dell'impostazione storica della struttura, la "scopre" in tutti i sensi per condividerla con l'osservatore d'oggi, generando un effetto polivalente che allude alla storia della struttura, ma senza cercare di riprodurla. Questo metodo stabilisce un dialogo con la forma dell'edificio piuttosto che declamare il monologo dello "storicismo". L'impiego dei lacerti del passato come supporto concettuale è un sistema che ci obbliga a una connessione creativa con i frammenti prescelti durante il processo della loro trasformazione. Così l'idea di cite specific impiega il frammento e la sua parte di storia come fonti espressive. La citazione richiede una selezione che implica un supporto teorico che fornisca motivazioni per operare le scelte. Questo metodo rientra nel pensiero contemporaneo, in particolare in certe pratiche post-moderne di citazione. Come dimostra il libro, occorre un piccolo plotone di studiosi per fare in modo che i



Francesca Mugnai
Liberalità Detti e Carlo Scarpa
Realismo e incanto
Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 2010
ISBN 978-88-8103-696-7

Il libro di Francesca Mugnai è il risultato di un prezioso lavoro critico, che analizza la collaborazione tra Edoardo Detti e Carlo Scarpa, basandosi sullo studio del materiale conservato nel Fondo Detti, presso l'Archivio di Stato di Firenze. L'autrice, oltre al materiale grafico, si avvale anche di contributi letterari e cinematografici e delle testimonianze di chi visse direttamente l'esperienza di questa collaborazione, contribuendo a inquadrare i protagonisti, nelle rispettive culture architettoniche di provenienza e di riferimento. Lo storicismo di Detti, volto al recupero dell'identità e del valore complessivo della struttura urbana medioevale (nella sua fiorentinità), e il concetto scarpiano di storia "filtrata dalla memoria personale, che già di per sé, annulla le distanze temporali e spaziali, restituendo una immagine fascinosamente deformata della realtà", fanno da filo conduttore ai progetti presentati nella prima parte del libro: la ricostruzione della chiesa di Firenze e il restauro dell'albergo Minerva a Firenze. Nella seconda parte, la "definizione geometrica" delle forme architettoniche caratterizzanti il paesaggio toscano (strumenti del progetto architettonico per Detti) e lo spazio della città lagunare che Scarpa descrive "la città raccontandola per figure, materiali, oggetti, fenomeni", danno le coordinate per la lettura e l'approfondimento dei successivi cinque progetti: il centro culturale a La Spezia, la scuola elementare alla "Venezia" di Livorno, il progetto per una scuola commerciale a Carrara, il liceo scientifico di Livorno e l'"opera matura", la sede della Nuova Italia editrice a Firenze. Il progetto del Gabinetto dei disegni agli Uffizi e quello del Cippo nel bosco di Cinquini (mai realizzato), concludono la raccolta delle opere nell'ultimo capitolo dedicato alla "necessità di controllare un problema nella sua totalità, dal generale al particolare", rilevando nella cura del dettaglio, l'atteggiamento progettuale comune che darà completezza alla forma finale d'architettura. Il viaggio che il lettore compie, attraverso i disegni e i progetti, ribadisce la convivenza di due culture differenti, due diverse città, due personalità che anziché fondersi lavorano nella "reciproca accettazione stilistica".

Gabriele Bartocci



Paolo Zermanni
Oltre il muro di gomma
Diabasis, Reggio Emilia, 2010
ISBN 978-88-8103-695-0

Oltre il muro di gomma è una raccolta di viaggio all'interno dell'architettura, in cui l'architetto, attraverso i suoi occhi, vede e racconta, con l'anima, il senso (perduto) del presente. Un tempo presente che ha scelto di escludere il Tempo della vita per rendersi manifesto attraverso l'evolversi di immagini chiassose ed assurde, tese a soffocare ogni forma di riflessione. Il muro non è sordo, ma questo suo essere di gomma lo rende impermeabile ad ogni impulso: la sua elasticità gli consente di deformarsi inizialmente per tornare immediatamente allo stato iniziale, respingendo ogni azione esercitata su di esso. È il muro della mediocrità contemporanea, dove è legittimata qualsiasi azione e dove anche l'architettura è portata a dissolversi in un mare magnum di immagini, simboli, oggetti, cose, dissolvendo così il legame con la propria verità e, allo stesso tempo, cercando inesorabilmente di trovare riparo dietro a simulacri indefiniti, perché, come ha ricordato recentemente Roger Waters, è la paura ad innalzare i muri. Per questo motivo Paolo Zermanni sente la necessità di andare oltre il muro. All'interno dei sette saggi che compongono questo libro, alcuni già pubblicati all'interno degli atti dei convegni sull'Identità dell'architettura italiana e qui rivisitati, traspare l'idea di un progetto unitario; nonostante il libro sia totalmente privo di immagini, dal testo emerge la consapevolezza di un metodo operativo, mirato alla misurazione della terra attraverso gli strumenti del mestiere: "il viaggio nell'analisi delle tracce, siano esse antiche o recenti, senza restarne prigionieri, può giovare allo sviluppo critico di un'architettura capace di mantenere chiarezza sul proprio statuto, certamente dinamico, ma mai autoreferenziale e tanto meno improvvisabile". È come se Paolo Zermanni, con un atto di fede, mettesse a nudo i suoi progetti e, attraverso una confessione, ne rivelasse la genesi. Nel testo sono citati tutti i personaggi che hanno accompagnato, e accompagnano ancora, l'architetto: essi costituiscono i riferimenti costanti del suo lavoro e rappresentano la matrice teorica entro cui il pensiero si fa progetto. In tal senso, il caso dell'architettura vasariana che tiene assieme tutti i monumenti fiorentini, può essere visto come paradigma, contrapposto alla totale autoreferenzialità spettacolare e illusoria degli edifici-immagine. L'architettura oggi deve recuperare il suo essere costruzione del pensiero per mezzo di una materia "sobriamente illuminata". La rifondazione del ruolo disciplinare deve avvenire solamente con la consapevolezza di cosa realmente è l'architettura: "L'architettura, di per se generata dalla materia e dalla luce nello spazio, regolata dall'etica delle misure, può essere tale, per sua stessa costituzione, soltanto albergando dentro le cose reali". Questo bisogno di verità si contrappone con vigore alla distruzione del paesaggio che ha determinato, dalla seconda metà del Novecento ad oggi, una di-



Modern architecture and the Mediterranean vernacular dialogues and contested identities
Jean-François Lejeune, Michelangelo Sabatino (ed. by) Routledge, London and New York, 2010
ISBN 978-0-415-77634-9

Nella più generale vicenda di un Movimento Moderno che ha enfatizzato la rottura con la tradizione, persino legittimando amnesia, esiste un altro Moderno che ha corretto con la forza del demone meridiano gli oggetti intransigenti del razionalismo rigoroso, in dialettico agire e introducendo figure laddove era astrazione, volgendo il pittoresco verso l'astratto, radicando al luogo principi altrimenti indifferenti, ritrovando misure auree e canoni (Matila Ghyka). Per questa via il *Mediterranean Modern* non è un nuovo stile, ma una tendenza intellettuale che indaga identità, ritrova sguardi e paesaggi (Pikionis a Delfi o al colle delle Muse verso l'Acropoli), insegue il tempo sospeso di un peristilio classico (L. Cosenza, Villa Cernia a Capri 1966), l'ombra di un impluvium con una ragazza (S.H.E, 1928) o la felicità di gesti semplici fatti con pergoli e muri, forse una panca per stare. Ancora i limoni di Montale versus i ligustri dei poeti laureati? E tutto ciò lavorando sulle radici classiche, sostenendo le ragioni di un più lento sedimentarsi che presiede non solo all'esperienza della città (per tutti Sedad Eldem a Istanbul, sullo sfondo l'acquedotto di Valente o l'ippodromo...), ma costruisce gli stessi principi di insediamento di isole e coste (Pikionis, Kostantinidis), pianure di acqua e di terra (Terragni), colline e monti naviganti. E poi palazzi-mondo che son grandi piante memori di antiche ville (Pouillon). In anni lontani (Phalaris n.16/1991, *reali concrezioni marine*) ci eravamo chiesti fino a dove arrivasse il Mediterraneo, mirava deposito biblioteca *contaminazione in un pullulare di uomini vivi*. Non ci dispiace dunque leggere *From Schinkel to Le Corbusier* (Gravagnuolo) dove Capri è progetto e trasposizione nella luce raffinata di Potsdam e Berlino. Questo Mediterraneo, pronto a dare e a ricevere, incontra Taut in Turchia e giunge fino ai colori e alle superfici di Asplund rubate a Tunisi. Alcuni episodi esemplari a segnare un temporaneo confine in osmosi tra arte del costruire latina dalla pietra solida e la cultura nordica del legno snello: ecco su questa linea di bordo a Castasegna la bella e finalmente citata - Villa Garbald di G. Semper, luogo di resistenza di lingue plurime non necessariamente



Silvia Ronchey, Tommaso Braccini
Il Romanzo di Costantinopoli
Guida letteraria alla Roma d'Oriente
Einaudi, Torino, 2011
ISBN 9788806189211

Come si racconta una città? Come, nelle finite pagine di un libro si catturano odori, volti, tramonti di una città cosmopolita come Istanbul? La Città come la chiamavano i greci, su cui tanto, troppo, si è scritto e si continua a scrivere. Istanbul luogo dove ci si perde per ritrovarsi, è stata ed è ancora meta di arrivi a lungo sognati, forse perché è la Città che libera dalle inibizioni, come scrive Silvia Ronchey nella colla e sensibile introduzione a questo libro. Città/ponte a livello geografico, politico e culturale viene qui, a poco a poco disvelata secondo un ordine topografico. Opera imensa, questo libro, raccoglie, ordina, seleziona non senza un criterio i maggiori monumenti della città romana che ancora come una costellazione la disegnano: dall'Ippodromo a Santa Sofia, dal Gran Palazzo al Marmara, e poi percorrendo la Mese fino alle mura di terra e alla porta d'Oro e ancora Galata e Pera al di là del ponte ecc... Facendo riaffiorare quel disegno originario del costruito, mischiato oggi a secoli di storia di popoli differenti, questo libro ci prende per mano e ci accompagna in questa visita, a partire da una breve scheda storica per i monumenti, descritti poi attraverso le parole e le impressioni, di chi, prima di noi, li aveva visitati o scoperti. I testi di centocinquanta autori di periodi e culture differenti, sono qui messi a confronto senza soluzione di continuità da Nerval a Pamuk, da Procopio a Le Corbusier, da Grelot a Melville, da Tur-Sun Beg a De Amicis, da Anna Commena a Flaubert a comporre quei "paesaggi umani" che forse anche N. Hikmet avrebbe amato per la sua Istanbul.

Serena Acciai

Mediterranean/Brazil/India/China

by Luciano Semerari

(page 2)



Since another great European architect, the serb Bogdan Bogdanovic, has left us, we are no longer in debt, how he felt him, with Micaene and Crete, and even with Cyclades Islands.

Gone are the days when we thought of going back with Caspar David Friedrich, and Schinkel and Semper among the Acropolis's ruins to evoke its ghosts.

The most we can do is reopen the books of Semeraro, Director of the Laurenziana and then of the National Library in Flor-

ence, to think, thanks to the tablets unearthed at Ebla, in that ancient proto-cultural unit that went from Europe to the Near East and that, going back up the Danube and the Mediterranean coasts, through the streets of amber, tin and iron, brought till Ireland the Mesopotamian lemmas of akkadic, Sumerian, Arab and Jewish languages, due to semantic and phonetic similarities, not only into Latin and Greek but in all European languages.

A very wide horizon, but also a unique world if we believe the Ostuni's philologist. Perhaps signaling his books, published by Leo S. Olshchki and Bruno Mondadori, to Bush and Blair and also at 'our house', we could avoid aimless bombing Baghdad. But today, when Africa, China, India and South America become vessels communicating with each other, and almost without us, at least in trend, for what is the importance weight of the "masses", when it is difficult to rethink, at least for the greater part of us, slavery and imperial systems and Great Walls to allow the crushing incidence of the poors in ignorance of their rights, which now gives us hints of the Mediterranean's concept if we consider the size of these reports not only commercial and mythological and religious and military together as during the slow time of the Serenissima and the ferocious Saladin (or the French Crusaders were more ferocious?), but built on informatic simultaneity?

It does not seem to me that the economic and social policy, based as it is on the pursuit of democratic consensus, has produced projects of deep breath and the failures of the few who, like Obama and Zapatero, show the courage of the ideas would take away even more of our hopes.

The amateurs of policy, however, who are the philosophers and artists have never been and can not be agnostic.

Anthropologists, sociologists, psychologists and linguists, as Giovanni Semeraro, have shown how well the mechanism of inclusion, of affinity, of analogy, of mutual attraction, counteract the aversion's trends, the contempt for the "different", the blind defense of tradition.

Along the great rivers of civilization that does not exist outside of a principle of identity, is the relationship between different identities that reaches a new authenticity and the preservation of immobility, although noble, does not lead to anything other than a fossil state.

The Masters of 20th century, Picasso, Satie, Glauber Rocha, John Hejduk, who have included in the arts, music, cinema, theater, with their academic language, the irrational, the vulgar, the primordial, the ugly, have showed how the appropriateness of language, in other words the power of communication, isn't so much in its peaceful repeat the similar but rather in the will to seek a relationship between opposites.

These poetic or scientific and philosophical interpretations, as mentioned above, about the sense of our contemporary history might give a sense also to economic and social policies if the governors found it helpful to be accompanied by art and science, as happened in Florence.

But this Neoplatonic and Neohumanistic utopia, this way to achieve authority for politics by means of the support and service of culture and arts is no longer needed. It is the opinion polls that dictate, it seems, the approach and not the project, the invention, the purpose as fruit of knowledge.

We well know that other rivers, much larger and older of the Tiber, the Danube, the Rhine to the scale of other enormously vast landscapes across China, India, Brazil and we all know, we as Europeans, that we have to settle accounts with another kind of abacuses, but how Europe and the Mediterranean will face this epochal engagement?

For once we can speak of stupidity and misery not of 'our house'.

The Croatian Government, opening a new era of commercial trade with China, has succeeded in finding on History an important ancestor and re-christened Marco Polo who became Marko, Croatian citizen. The children of Serenissima, as Marco Polo, could well be born in Korcula, or as Tommaso, author of the Dictionary, in Sibenik, and that was why they belonged to the Mediterranean and not to a single nation. Hadrian, Diocletian, but also St. Augustine as well as Archimedes and Pythagoras, to which country they belong if not to the one they have chosen for their culture?

So on, in the not many possible seasons of our individual existence, we will feel, we as mediterranean, Slovak-viennese rather tuscan because we love Adolf Loos and londoner rather roman because we fell in love with John Soane and, finally we will discover, like Tadao Ando, but also tough Loos and Soane that after the Pantheon was built up, nothing more significant has done.

I think that in an authentic interpretation of modernity, we should only retrace, like in the old ideologically Middle Age's maps, the course of superficial and underground rivers intersecting without meet but continue towards a unique marine of the soul.

Finally, to definitely not give up to count at the world we should bring us all on a pilgrimage to Castel del Monte, following precisely the path of initiation in the octagonal rooms built by Frederick II of Swabiam, beggin Him to take up the fate of Europe because, mastering the three languages and knowing the three major religions of the Mediterranean he will certainly be able to interact as equals with Confucian, Hindu and Amazon people.

Translation by Bruno Girolimetto

Fabio Capanni

Extension of the Stefanacci school in San Piero a Sieve

by Alessandro Masoni

(page 16)



The wall is the most profound expression of the coherence that links the character of the florentine people to the architecture of their lands: a severe shell that hides an unexpected human warmth.

On the roadside, walls high enough not to allow the sight to see beyond, accompany the walk of the traveler, mesmerizing him with the scratches decorating their humble surface. Lost in this condition of estrangement, the passer-by is startled in front of one of the rare lacerations of the wall and he's astonished at the sight of a beautiful landscape in which a luxuriant nature and a humbly rich architecture maintain a measured dialogue, blending into each other.

In the new expansion building of the Stefanacci school, a geometrical device translates into architecture that same world of sensations. A high wall of white plaster, wedged in the natural slope of the ground, breaks suddenly, showing its precious content: a small inhabited object, finely chased by a theory of splayed windows arranged according to the internal needs. The composition refers to settlement rules of rural and spontaneous origin; misalignments measured on physical context that define formal articulations deeply connected to the material culture of the area. The control of shapes exerted by architecture, adapts the geometrical rule to the specific site by an exception to the same rule. Two rectangles, aligned to the axis of the old school and to the limit of the lot, define container and contents, delineating shape and position of the two entities that comply the body of the architecture. In the geometrical interplay of the interpenetration of volumes, light is the immaterial emotional matter that vivifies the rough and physical concreteness of the spatial device. Light pervades and substantiates the dialogue between rule and infringement, letting architectural space and atmosphere interact, and exalting the plastic qualities of the volumetric articulation.

Close to the center of San Piero a Sieve, this building is required to meet the needs of expansion of the previous school complex. The request of having new classrooms, administrative offices, library and auditorium, causes the need of a great flexibility in fruition and a complete independence of access and use of the various parts of the building. Such constraints are solved effectively by the same compositional device described above, clarifying further the solving value of that specific formal attitude.

The smaller volume is embedded in the bigger one, warping the clean stereometry to let the light penetrate into the architectural void to vivify the surfaces. The overhanging eave redraws the shape of the volumetric box. Its shadow exalts the mutual misalignment of the two architectural bodies and, laying on the Pietra Serena frames of the splayed windows, enhance their volumetric excavation. Windows are a fundamental part of the dialogue between light and space, a dialogue set on the lighting requirements of the interiors and mediated by the splays of the windows arranged on the plaster surface of the wall.

In the point of greatest proximity between the rectangular perimeter and the parallelepiped block with splayed windows, is situated the main entrance, the only incision made in the massive wall: a narrow and shady crevice, molded as a drape, that leads inside the building. The sensual raising of the static mass of the masonry reacts to the solar light letting the entrance wall vanish in the shadows, and accompanying thus, to enter the dense and opaque volume. Crossed the entrance threshold, a vertical space, indoor but opened, works as a distribution node from which everyone of the different functional areas has independent access: at the same time, on that same space, there is free visual introspection from all those different spaces connected to it.

Inside the smaller block, on both floors of its section, are situated a series of rooms having different functions. On the first floor, accessible independently, a corridor leads to the administrative offices, connecting at the same time those spaces to the architectural void between the two blocks which works as a double-height connection space for the classrooms and library set on the ground floor. This area of the building distributes all the school functions and is connected with the pre-existing school building, by a small tunnel. The great void is a walled-halle of slanting shape, designed, according to the teaching of Michelucci, as a direct emanation of the urban space, from which it borrows its character and its form. As it was a narrow street of the town adapted to the different levels of the ground, the corridor climbs up to the entrance level, and its front is chased by a series of plaster splayed windows, and its ceiling is opened to the sky so that the interior space could react to all the different atmospheric conditions.

At both ends of the building the relationship between geometric articulation and light, in the definition of architectural space, expresses its exemplary coherence. The exterior disconnection between the two embedded volumes, operates in inte-

riors as a light source. The light which penetrates from the lateral disconnections of the auditorium hall exalts the plasticity of the sail shaped ceiling and brings out the luminous value of the background of the hall, enlightened by zenithal light grazing the plaster wall. Each disconnection and opening of the solid surface of the volume reveals, both from inside and outside, a different modality of the dialogue between space, light and architecture, and so, also the fire escape stair, obtained in the remaining space at the end of the two turned volumes, reverberates reflected light, becoming the poetic back-drop of an otherwise ordinary distributive space. Every design decision derives from the synergy between formal control and poetic inspiration. Traditional building materials, in both physical and conceptual sense, perpetuate the ancestral character of the Mugello countryside. This new architecture rises revealing clear and established rules, verified by history and able to bring order and meaning in the inarticulate fragmentation of contemporary urban landscape. Geometry dictates to architecture the size and the form of its limbs, at the same time enabling it to express the order in which an exception could graft and grow enhancing the expression of emotional and cultural contents. "The cruel light of Mediterranean sun" spreads on geometry and sculpts the clear legibility of forms, building original interior spaces and vivifying the architectonic organism in which form, light and matter sublimate in a remarkable synthesis. In this work the memory of one of the most valuable and meaningful experiences of the Italian architecture of the twentieth century seems to emerge: the dialogue between rules and infringements through which Italian architects were able to incarnate the masterful symbiosis between classic and modern values, founding them in the specificity of Italian landscapes. A still relevant experience, not unrelated to the character of this lands if, as Argan observed speaking about Gardella, this "way, fascinating but difficult" is not "very different from that of the Tuscan Mannerists, and I think of Ammannati, that in the exception to the rule maybe try to find the confirmation of the rule, but they take pleasure of the exception, that can become a rule itself."

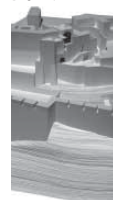
¹ Giulio Carlo Argan, Ignazio Gardella, Edizioni Comunità, Milano, 1959, p.11, translated by the author.

Francesco Collotti and Serena Acciai

Island, sea mantle

by Francesco Collotti and Serena Acciai

(page 30)



"I'm happy. It's been a while since I could say that: and what is it that gives me this intimate, expected sense of joy, of lightness? Nothing. Or almost. A marvelous silence is all around me: the room in my hotel which I've been in for five minutes has a view of a large mountain, green green, some modest houses..." I walk down the long sand road and in Fiorio, a mass of youth and sun, a blinding white...

Pasolini Ischia 1959

Mediterranean rediscovered

in the buttresses which in Piran follow the coast holding up with an order of colossal arches the theater from which the Duomo overlooks the sea

among the aqueducts which plough through the countryside dimensioning it among the Latomie of Syracuse where the fatigue of man blurs with the plotting of nature in Calabria among extraordinary palaces facing towards the sea where silent midday shadows style architecture.

Seafaring mountains: from the passes of the Alps there are those who claim to have seen the lagoon of Venice shimmer at dawn in the Eastern sun. And this was well known by the painters who from the Fondamenta Nove saw the snow.

Or Schinkel, who in Palermo painted from the turret of my apartment, the small port and from afar Monte Pellegrino.

Landscape cultivated by means of the architecture, but also by the constant presence of those ruins which seem to have been just interrupted and almost ready to be recontinued.

Site: an ancient idea of the installation of nature (Schinkel) near to that of second nature which works for civil ends, dear to Goethe.

Here island architecture, sized and scaled to the fisherman's houses.

Necessary, between the sea and the earth.

Suspended architecture that of the cathedral of Ischia, interrupted even in the collapse which saved a part of it, still transformable with the design and not desperately lost. Ready to be completed and inhabited rather than abandoned forever. Terraced by walls chasing after one another up the slope, steep, down to the basement in waiting. A lull in the ascent, the excavated substructure promising spaces which are no longer there. The excavated basement, figure suspended between a cave and the hypostyle hall of an ancient building. Foundations at the point of revealing a principle of settlement. But in the grand basement uncovered the numbers don't match up, and other times of the building seem to superimpose themselves and mix the cards of the survey with skewed figures and alignments which don't coincide. Among the ancient naves uncovered as during a sea battle by the antics of careless artillery fire, a sequence of arches which might announce the body of a vaulted building, shutters of arches, and keystones interrogated by the design to transform remains into birthmarks of walls, of cupolas, of roofs.

The ruin doesn't limit itself to the admiration of an epoch by now impassable: it belongs to a more general idea of construction closely related with re-construction (after all, for the architect knowing is indistinguishable from re-knowing).

And yet another ancient architectural cultivation of the landscape.

Perhaps the thought of a pergola and a stone for a bench, a distant gaze and a nearby mantle on the sea, calms us; odors and perfumes which here are spaces, herbs and plants which are walls of sky. The sky, yes him, the sky with his cables of vines and terse happiness at seeing the island in front of him.

To mark the seasons remain stories of thyme, lemons and mastic.

The project needs to inquire of the site its raison d'être... in the site the project meets his specific reason and so the rebuilt facade here is also an inhabited wall, almost an ancient substructure which loans itself to be the scene (as in some theater sketches of D. Pikiotis, 1937), and takes up the action where the story left off. The new and the old touch one another but remain distinct in material and finish, because the evolution of these artifacts in time is what interests us, and that which still today generates design. And in the same way the cupola and the archways in ruin are rebuilt, not a complete cover but fragments, as the sky and the blue of the sea are integral parts of this architecture.

Examining the site with drawings and surveys to renew the original connection between the two levels of the building; the actions of the project are few, but they attempt to restore the figure of the present day to the cathedral, for some time lying in wait.

Maria Grazia Eccheli and Riccardo Campagnola

La cathédrale engloutie

by Valentina Rossi

(page 36)



"To contemplate ruins makes you fleetingly aware of the existence of a time which is not the time in history books, nor the time that restoration attempts to bring back to life. It is a sheer time, unlocatable, absent from our world of images, simulacra, and reconstructions, from our violent world whose debris can no longer afford the time to become ruins. A lost time which only art can retrieve."

Marc Augé, From the introduction to *Le Temps en Ruines/Time in Ruins*, 2003

When in 2009 the Institute for the Mediterranean Architecture announces the competition for the reconfiguration of the ruined Assumption Cathedral nearby the Castello Aragonese of Ischia, the aims were clear. Participants are asked for a design solution that would protect the space of the destroyed cathedral from weathering and saltness with the purpose of its re-use as a venue for exhibitions, concerts, etc.. without affecting the charm of open ruins of the surrounding landscape.

What remained of the Cathedral bombed by the British Army in 1809 are the ruins of the arches and pillars that mark the building almost completely uncovered, the nave and the apse with the stone's altar and large pieces of baroque stucco. This is an area stretching to the sea, exposed to the glare of the Mediterranean sun, which leads emerging from the shadow of tunnels dug into the rock.

Here, between the walls of buildings accumulated in the course of history, still lingers the echo of archaic civilizations that colonized the island in ancient times. The project of Maria Grazia Eccheli and Riccardo Campagnola is part gracefully and with respect in this dense mixture of nature and architecture, morphology, stratigraphy and geological history, adhering to the ruins without hiding them, but by increasing its dramatic force. The architectural design is expressed in an abstract and rigorous volume, innervated by the warps horizontal and vertical structural elements in wood. The closures are minimized: the boards of the roof, giving way to the glass at the presbytery, and the brise-soleil, which is a kind of "neutral" facade toward the sea. The task of safeguarding the remains of the cathedral is thus fulfilled by ensuring the integrity of the site and the fascination of its essence. The structure frames a clear staging of the *genius loci*.

Seen from the sea, it is a dematerialized enclosure which point out the traces of the sacred building. Inside, it looks like a tectonic grid that reassembles the order of space, maintaining its visual permeability with air and water, the primordial elements that, together with the rock, shape the landscape. The matrix of the composition was already there: the original structure of the church, defined by fragments of pillars and arches. It was therefore necessary to work on an absence, on a footprint of an invisible presence. The design was therefore to create a volume held up by supports – the squared pillars- which includes the remains of the original ones. This expedient, has reconfigured the precise extent and directionality of the destroyed nave. It was also appropriate to point out the difference between the timeless sacredness of the pre-existing and the provisional character of a contemporary "interference", with a clear technical prowess. Hence the use of wood, a material that not only breaks away from a substantive point of view from the stone ruins, but which is able to draw pictures of flexibility and lightness. It is not a coincidence that the formal result of this wooden frame has finished with the same designers to evoke the idea of 'erecting yard', a site prepared for a work that is still waiting to be born, or an abandoned building site and suspended indefinitely the passing of time. At the end it is what compels us to act on the remains of missing scenarios: attempting to reconstruct the shattered onward to a new dimension of existence. Without violence, but with devotion and gratitude that you have a gift that has come from afar, stubbornly resisting the vicissitudes of the centuries.

Translation by Bruno Girolimetto

Paolo Zermani

The variations of the temple

by Riccardo Butini
(page 42)



"The temple represents the element of transmission of religiosity even through the ruin, the slow dissolution of the architectural organism, always appropriated by another faith."¹

"In Capo Colonna there is the only architectural wreck, interesting also for a profane, that the Greek civilization has left on the Calabrian coast. It's the beautiful doric column, unique in her loneliness, attesting the Temple of Hera Lacinia, which was the largest on the coast between Reggio and Taranto: decorated with the frescoes of Zeus, it was stuffed with great treasures, but plundered by Hannibal and the Romans, devastated by men and later by the earthquakes, until also the columns were used at the beginning of the XVI Century for the harbour's works. The Cult of Hera Lacinia was prolonged to Madonna Nera, full of pagan memories, to whom was asked fecundity".²

At the middle of the last century Guido Piovene, visiting Calabria, noted its unlikely events of archaeological interest.

There is no more classical architecture. There are no more ruins, they were cleared by men and by nature. Then, the memory of the classical civilization survives in the perception of the myth (mythos), of what was the Magna Grecia, especially at the present day.

Called to the not simple task of designing a new church in Gioia Tauro, Paolo Zermani confronts the contemporary reality in a city preserving very few testimonials of the ancient Metauro.

"The Myth remains, over the ages, the only possible point of connection between different times, both here and throughout Calabria."³

With these words, Zermani goes further to set the terms of his design reflection. The Architect juxtaposes three rectangular stone blocks, in an irregular lot which is not part of the orthogonal grid structuring the city, like they were part of a huge base. The Church, which is the element of order of the whole parish complex, has the apse oriented to the East.

The largest block moves towards the main street, meeting here the people who walk just along the churchyard; the building containing the church, square and compact, is dug on the main façade, where the entrance to the liturgical room is preceded by a portico.

Inside the church, a few elements make the space measurable: the free-standing columns, rhythmically placed along the side walls; the metal coffered ceiling.

The columns stop where there is a typology fusion between the Church and the others part of the building: here "the space fits to an empty perpendicular to the main path to define a transept principle that defines the more sheltered space of the choir cancel, creating a Latin cross in the longitudinal axis of the original settlement."⁴

The main room is lighted only by a vertical cut, located on the East side for all its height, instead of the apse; the processional path goes through the Light.

The second building contains the baptistery, the rectory and the weekday church. The third block's space is for the sacristy, distributed on two floors.

The base, reconstituted by the three blocks, is able, according to the Myth, to hold the sky. It is in it, more than in the ruin, that the measures are able to provide a typological renovation.

On the base stands the mystery of the temple and of its transformations, waiting for the moment when the deity will be finally revealed.

¹ P. Zermani, *Relazione di progetto*.

² G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Milano 1957.

³ P. Zermani, *Relazione di progetto*.

⁴ ibidem.

Franco Purini and Laura Thermes with Adriano Cornoldi

Purity of mathematical forms

by Maria Grazia Eccheli
(page 58)



A podium, raising awareness among the contradictions of the contemporary, repeat measures of epiphanic composure in a neighborhood that does not seem to retain any memory of this mediterranean landscape streaked by rows of orange and olive trees and pervaded by the heat of the Lecce's stones.

A podium, geometrical or auspicious *templum* of an endless silence, that we would like foreign of exaggeration enliven streets and rumors of a generic suburban with his "sweet mediocrity" that - contained in a perpetual present, without past and no future - puts almost unsolvable problems at the nobility of build.

Who loves, in fact, beauty and seeks to draw on the most crucial and deep aspects of architecture, the very accurate architect Rudolf Schwarz points out that "The territory of an artist is the world in its full entirety... He has to explain it through great

forms and working on the changing image of the world. This world, watched with concern, is what he, from time to time, must offer to God".

A *locus solus*. On it lie mathematical forms that, wrapped in light, dramatize their shadows in a *mise en scene* of the sense of sacred. The images of the volumes/figures are sharp and strong and their *dispositio* is clearly aimed at revealing the character of the composition.

For example: placed at one explanade's top which point to clearly identify it, the clock tower exhibits its own section, re-proposing a Piranesi's concept - over and over investigated in the project of Purini and Thermes - to reduce to fragment, if not to a remnant, the integrity of classical form, while leaving it still recognizable. At the podium's center, the *enigma*: a white squared volume interprets the unknowability of a sort of incarnation's refusal. An abstraction that while wanting to be in his own time, reveals a firmness over time: remembering "the heavy weight of the earth... and through the purity of his mathematical form... to honor God who work with the geometry... The God who thought the forms and movements of atoms and stars and mathematical movements of the human spirit," just to use the words with which W. Peñt describes the Rudolf Schwarz's church in Aachen.

The volume of the church, stripped where the headroom is not necessary, divide the function of the square from the court. Low-rise buildings, long walls complement the parish center of St. John the Baptist and contribute with unusual composure, to protect the space dedicated to daily sunny life of the "orators". All the figures appear almost white Vestal, confirming the Franco Purini's meaning that "Only the plaster... especially when it is snow-white, is divine, because magnifies the building's concept, bringing it to the levels of absolute spirituality".

As noted Alberti in his *De re aedificatoria*, seventh book, about the teachings of Platone on the constructions of temples, "...As for me, it seems clear that supreme Gods appreciate the high purity and simplicity of color the same way as that of life." Enhanced by coating the local yellow stone, a protiro, metahistorical threshold between interior and exterior: the space between the churchyard and the community, between the human and the divine.

The liturgical hall lives an hemetic exactness: indeed it has only four pillars on the squared space. But, suddenly, an unknowable scism displaces the pillars according to a trapezoidal shape whose oblique geometry is given the task of marking the space of "community". In the discontinuous resulting space, between this structure and the church's perimeter, are fulfilled the enigmatic, ever-changing and contingent needs for today's liturgy in search of an already secular fixity. In fact, it is the obscure geometry of the inner four-sided porch, in its dissonance with the geometry of the building's perimeter, which can reveal itself, at least, as a synecdoche of a ciborium form. The coexistence between the geometrical certainty of the perimeter and the deformation of the interior, seems to repeat the gesture with which the early centuries of Christianity intentionally overturned, reusing them, the elements of classical architecture, confirming an indiscernible discontinuity and continuity at a time. In this case the trilitheic construction becomes inextricably ruin - something totally lost - as well as memory and, at the same time, something perhaps even possible: the extreme value of any nostalgia... The highest abstraction is used as a *principium individuationis* of themes that a liturgy can not longer recognize in his tradition (The endonartece, the apse, the ferial chapel, the place of baptism, the place of reconciliation...).

The light, skillfully directed, wraps signs and geometry with the specific aim to point out a possible architectural unity to what has been broken. A huge slab of wall is detached from the wall - perhaps a metaphor for another door, which the liturgy has canceled - to direct sunlight on the baptismal font. More grazing light rain from the small apse - reduced to rubble's space on the Purini's sketches, to a melancholy area of neglect - to envelope in poetic fadings the presbytery's site. Finally: even the walls are detached from the cover, giving rise to a interstitial light contributing to dematerialize the interior space, removing any real character and making it permeable.

Reading Guardini: "...This is not void; this is silence! And in the silence there is God..."

Translation by Bruno Gerolimetto

Notes on the relationship between Bernard Rudofsky and the Mediterranean

or, how an instinctive, physical attraction may contain the germs of an intellectual and creative path amongst the more fertile in the 20th century

by Andrea Bocco Guarneri
(page 78)



I wouldn't like to repeat what I already happened to write on Rudofsky and the Mediterranean. On the other hand, I cannot take for granted a knowledge of Rudofsky - a literally extraordinary character in the architectural culture, still largely ignored. At the same time, this occasion allows me a few observations. In the following text, I am proposing a list of those issues Rudofsky took from his deep relationship with the Mediterranean and transformed into the framework of his thought. Since his first travel to Asia Minor in 1925, Rudofsky stayed almost always close

to the Mediterranean: the key moments are the travel of 1929 that led him to Santorini, which he examined in his Ph.D. dissertation; moving from Vienna to Capri in 1932, after completion of his studies; meeting Berta on Ischia in 1934, soon to become his wife, and designing a house on Procida for her; the partnership with Cosenza, which produced the Oro house in 1936-37; cooperating with Ponti in 1937-38; his post-war travels in the region, particularly Italy; building a summer house for himself and Berta in Nerja, Andalusia, in 1969-71. The physical attraction was completed by an intimate experience, and a deep understanding of things and ways of life - and also by wide explorations of related literature in American and European libraries.

The first theme Rudofsky investigated drawing from Mediterranean sources, is the house "without architect", which was the focus of his attention for decades. Mostly thanks to the unpredicted success of his MoMA exhibition of 1964, he was one of those of the most influential authors, both in producing a change in the evaluation of "anonymous" architecture, and in promoting cultural diversity and local values in architectural culture after modernist *tabula rasa*. Rudofsky affirmed its ecological, humanistic, and political qualities, as well as its didactic values.

Moreover, in the Oro house, as in the unbuilt projects designed with Ponti, and in the house in Nerja, Rudofsky showed his talent for sublimating some formal elements of Mediterranean vernacular architecture, and for integrating them in a modernist architectural language.

Rudofsky acquired his competence in travelling and living abroad mostly from his contact with the Mediterranean, and hence his repeated exhortations to travel as experience and knowledge-building method.

His cosmopolitan anti-conformism, grounded on free comparison in time and space, was also cultivated studying Greek-Roman antiquity and Mediterranean folk-lore.

His research was aimed at identifying everyday domestic activities, in their concreteness and triviality, to reconstruct on authentic grounds a "modern" quality of life.

Intra muros behaviour is by definition private, and need to be the result of individual choice; the house must protect its intimacy. Rudofsky loved the traditional Mediterranean courtyard house for many reasons, among which its introversion; in its purest expression, it lacks a façade.

In a series of drawings from the Thirties, Rudofsky showed explicitly and convincingly that the essence of home-ness consists in an outdoor room, with definite borders, enclosed from the social sphere, and furnished as it is needed - an artificial space indeed, but including vegetation, and opened to the sky. Nevertheless, Rudofsky was a witty observer of social life, and fiercely promoted the qualities of public space.

Rudofsky was interested in living a full life, where both intellectual and bodily pleasures find their place, and Spartan sobriety and Sybaritic hedonism merge. The house must permit spiritual elevation and provide with manifold sensuousness. In his architectural work, as well as his books and exhibitions, human existence was considered in its psycho-physical entirety.

On the Mediterranean shores Rudofsky found that "natural philosophy of architecture" he proposed as an intellectual and practical tool of reform.

Also thanks to the Lebensreform environment he met in Vienna and Berlin, Rudofsky understood very soon that architecture, clothing, food are not but different facets of the same issue, that is the art of living.

As for his Procida house, it easy to be deceived: the clothes women wear in his drawings may seem the product of an art in neo-classical wave. But this is just the surface. The success of his *Bernardo Sandals* relied not only on the elegance of design, but moreover on his profound persuasion that the integrity of the human body must be preserved - and therefore footwear must match anatomy.

Other clothing designs stayed much more behind the scenes: it is the case, e.g., of *play clothes*, that anticipated contemporary garments for erotic play.

The Mediterranean climate made him understand what he had already apprehended from anthropology: clothing was not born from protection needs, but from sheer play. The same applies for architecture: Rudofsky showed it in Costantino Nivola's "house-garden" in Amagansett, NY.

Channel of sky

by Alberto Pireddu
(page 86)



The Medina of Algiers and the fortified heart of numerous Islamic cities, the *Casbah* is a place where history and legend mingle. Set high above the city of Europeans, and white and resplendent in the collective concept of our Orient, it has long fascinated intellectuals and artists, who have praised its ancient beauty, revealed its contradictions and fuelled its mystery.

Nevertheless, aside from myth - often the child of an Orientalism tied to the ideology of colonialism - the *Casbah* has been an architectural and urbanistic model for those who have been able to observe and discern the essence of things.

Le Corbusier described it as an immense stone staircase, a series of terraces set at different heights from which to admire the spectacle of Nature (the sea, the mountains of Atlantis) and regain the space of the sun. It is almost a single large "house above the world", one whose compact and crystalline form is the point of arrival of a long evolution in which time, weather and various generations of people have participated, in a perfect convergence of life and architecture. This balance - represented in various places in the Maghreb, from Marrakech to

Tetouan, from Fez to Tunis, and on to the oasis of M'Zab, at the southern end of Algeria, with the cities of Ghardaïa and Beni-Isguen - transforms the *Casbah* into an archetype, functional yet poetic, forever tied to the image of every Islamic city.

The same simple rules reign everywhere: the streets, which offer sure shelter from rain, wind and the scorching summer sun, respect the minimum width of seven cubits established in the *Sunnah*, and everything arises from the reiteration of a single type of dwelling, the *Dâr* (patio house), which safeguards "the secret of human dimensions" in its spaces.

The patio is the heart of the home, the great room opened skyward, the theatre of family life. Fathy defines it as "part of a microcosm that parallels the order of the universe", while for Jorge Luis Borges it captures a piece of infinity.

For Le Corbusier the *Casbah* is the object of a "recherche patiente". It is the untouchable "memory" on which to superimpose the "perfectly evolving machine" of the *Plan Obus*, and the unshakable guardian of an "original, cosmic existence" in which we can grasp the fundamental elements that turn a city into a *Ville Radieuse*.

Yet it is also the source of inspiration for numerous projects.

Algeria and Islam are a fundamental part of the Mediterranean area that captured Le Corbusier's attention from the time of his *Voyage d'Orient*. It is the place of choice for an eternal, tender and human architecture, one with sculptural power imbued with poetry and with dimensions designed on a human scale.

Mies van der Rohe also examined the Mediterranean universe, as the architect was always interested in the constructional and compositional aspects of the great eras of the past.

The patio house was one of the main subjects of his research: in his work, introversion and the presence of a single overhead opening represent the aspiration to the spiritual richness of the individual, to an intense interior life that, alone, can generate an estate of form.

The Weissenhof Estate in Stuttgart - which a famous Nazi postcard portrayed as an African medina populated by veiled women, camels and merchants, with the aim of demonstrating the xenophobic character of German Rationalism - is his "house above the world".

The Hercules Column

Torre Fiat by Vittorio Bonadè Bottino

by Michelangelo Pivetta
(page 100)



"Nec plus ultra."
"From north and east, its top stands beyond the sea of the pine forest, observation tower on the marine landscape of the shoreline and next its island, beyond that Column is the unknown sea infinite.
From south and west, the image recalls the stalk of a fluted column, with the *chiostro* of the carvings re-proposed by a stiff parastatic system of smooth semi-columns; extraordinary geographic reference point for sailors, unknown earth beacon.
Bastion of the modern thought and the human way to go about things."

Some great architectures in the time acquire ulterior meanings regarding that they were own original objective. Some of these, a small part, are able to representing in univocal way the absolute value of some actions within a precise historical age, although this could be controversial and still *situated* and definitively *revised* by historiography and society. All this to greater reason where these works are not the product of some of those *maestri* who the critic, in spite of everything, has intentional considered and proposed to the History.

Between these works there is a *white monolith* that represents from generations' powerful mark of the shoreline in the high Tuscany, in that land compressed between Alpi Apuane and Tyrrhenian sea, in the margin of that *landscape room* where the history has already deposited extraordinary architectures. Anywhere it is approached, any is the chosen route in order to catch up this land cut out by the sea and by Apuani mountains, the *monolith* introduces own icastic absoluteness, kind of manifest of the definitive construction art goal, example of the acquired ability focusing in a single building the features that today, someone would define with contemporary language, a *landmark*.

Torre Fiat represents more than a landmark, it represents with its image and architectural essence a kind of *status quo*, a point of no return after which it would have only gone beyond, but from which instead, perhaps, only we have been returned behind.

A form issue, the spiral

The hollow tower represents an invention able to favoring, through the wide inner volume, the respect of the normative necessity to guarantee the minimal air volume of 25 mc for every host. The *escamotage* generates, like already experimented by Bonadè in Sestriere, the interesting formulation of a powerful technical elevation, formally achieved and near the costruttivist/futurist trends that in those years multiplied own presence in all the art fields. Here seems to appear the influence of all that cinematographic products like *Metropolis* and architectures like the *Chrysler Building* and all its contemporary or still before the Tatlin's Monument of the Third International, produced in the intellectual world, proposing recurrent images of a various way of go on along the architecture. The consideration of a world where every solution would allowed by the technique, a world released from gravity and constructive materials rigidities. Aeronautics forms, similar to the aircrafts fuselage, that the age placed like

maximum expression of the human evolution, structures shown cruelly like a new way to think and aesthetic act. We have to considering also other references, other architectures nearer to us and to Bonadé, in which the typological topic of the helical ramp has been wide developed and perhaps own also to these the planner watched in the action to conceive such solution: between many without a doubt deserve to be remembered the sixteenth century Cisternone in Turin that Bonadé it was sure to acquaintance and the similar Antonio da Sangallo's *Pozzo di San Patrizio*. In an interview, the architect engineer asserted as the original idea had had origin from a conversation with Giovanni Agnelli, but the equilibrium between functional necessity, invention and reference has never not been cleared.

The construction, some notes

The Torre reinforced concrete realization roots its origins in the Bonadé Bottino research when he was a calculating assistant of the Lingotto's construction manager and in the influences that at that time leaked from France where the Auguste Perret extraordinary works had already found the right critic consecration and after the great Exposition of Turin in the 1911. The use of the famous *Hennebique* system, kind of *ante litteram* pre-compression, guaranteed a fast realization of great structures characterized by planning flexibility, fire resistance and a durability that, at the time, was thought almost infinite. The realization of the entire structure finished in only hundred days, in the same way of already concluded Sestriere Tower, for which Bonadé gained 500 Liras of that age by a Giovanni Agnelli bet, which supported would have been impossible to realize the building in only four months. Considering only the fourteen coils that form the continuous ramp also that represents in section the vertical building development, would be enough in order to show which is its value in a period in which moulds and frameworks were realized by wood and the loads majority were lifted by arms. The rooms, in origin zenithally illuminated by a glassblock cover, follow the ramp development and the furniture inside, indifferent to the floor inclination, composes the spaces in such way that every host has on hand a defined portion also in a promiscuity proper of this structures type, where the educational/recreational aim was favored and developed by the architecture at least. The building foundations demonstrate the Bonadé skill in the material and own characteristics use. The distribution of vertical loads from the perimeter towards the center, through the use of concrete struts, has allowed to a better foundation order, smaller pinched sections and a higher digging set up level. The entire structure rests on compacted sand, probably previously concrete stirred to increase the compression resistance.

Modernity

Thirties are maturity age of the architectonic development, not only in Italy but all around the western world in its complex. The consolidation of the new technical knowledges, the asserting of an unknown media arts influence inside of the immense society cultural section, has been the stimulus for which works like *Torre Fiat* that have had the way to be built up. The events course that allowed all this, seems annihilated inside a apparently unsurpassable fencing, constituted by myopic considerations in the field of an idealistic landscape protection, from national normative needs for a long time and, where was not enough, also supranational beyond that from a contemporary society exponential cultural and its technical knowledge impoverishment. Such symbols of modernity live by now its existence like musealisation, in a kind of the *icon condemnation*, an eternal damnation far to reflect other things that not be the same tautology of own presence, nearly to the limit to be an end in itself, or also unsurmountable block. Sad to think that today if also were well-off and illuminated purchaser, also if the technical and normative problems were exceeded, also it was possible to cross any administrative impediment, Fiat Tower in that place, in that way, would not be come true. To the architects of today, sort of *children of a lesser God*, it does not remain that to watch *Torre Fiat* like a contemporary *Hercules Colonna* and, in the same way of the classic world sailors, think that beyond it nothing can be.

A room with the sea inside

Piero Bottoni - Project for Villa Ludolf, Marina di Massa, 1941

by Andrea Volpe

(page 108)



"This Villa is inspired by the spirit of the old Roman Domus: the balance of their architectural masses, their loggias, their hallways and terraces; the open air life style of those Mediterranean populations [...]. This Villa will not become a

barrier for the landscape, but it will let it gently enter inside; the sea and the mountain will be seen from its ground level atrium like in a frame of a picture..."

With these words Piero Bottino describes "Villa Latina". His entry project for "A Modern Villa for one family", a design competition organized by the IVth International expo of modern industrial and decorative arts of Monza in 1929. This proposal finds its main feature in Bottoni's explicit intention to deeply root the project in the site. A statement literally translated into the ground floor hall, an interior space which symbolically treasures the landscape like a precious gem.

According to this concept the Villa becomes "a threshold placed between the

sea and the pinewood, described in Bottoni's drawings as it gently grows on the steep hills of Bonassola, where the Villa is ideally placed [...]. The whole idea of *limen* generates the project plans, its ratio, its status of architecture exactly placed in the context. This image, which allows the Architect to conceive the ground floor like a deep stage - comprised between two different backcloths, at the upper level is blurred into an ideal line linking the bedrooms and the living rooms."¹

Twelve years later, a few kilometers south of Bonassola, the Ligurian seaside village chosen for that conceptual project, Bottoni will design another mansion. Completely different in terms of architectural typology, circulation layout, plans and character from *Villa Latina*, but surprisingly similar in the way it is carefully shaped to react with the landscape. In the case of Villa Ludolf that of the Apuan riviera.

A comparison between these two projects, both sharing a residential theme, becomes significant if we consider them as crucial episodes in Bottoni's career: not only marking his debut and the professional success of the '30's/'40's, but demonstrating his extraordinary capability to explore in a deeper and wider way those aspects commonly discussed in the contemporary Italian Rationalism scene. Bottoni's ability to set dialogues both with the traditional code of architecture and with the different characters of the place - a gift received by his mentor Piero Portaluppi - will lead him to refuse easy clichés or any modernist mannerism. An attitude which often will lead him towards isolation.²

Suitability, balance and sensitivity for the context. All features we can recognize in this 1941 project for Countess Ludolf, where the landscape forms the architectural figures as well as the latter enhance the qualities of the landscape itself. Like in mutual reflection of images, architecture and site are not separable one from the other, being necessary one to the other.

In a plot of land placed along a wide boulevard parallel to the coastal line, Bottoni decides to build two courtyards. The minor one (dedicated to the staff rooms) is opened towards West. The main one, facing the living room and dining room, is rotated towards South in order to frame the view of the Tyrrhenic sea. The whole building is placed on a podium (partly made with rocks, partly with stabilized ground). In such a way the main patio is raised at the level of the wall protecting the property from the strong sea winds. An embankment with a grove of trees links the level of the living room with the west side of the garden. On the opposite side two fly of stairs and a ramp link the patio and the entrance loggia to the pinewood. Due to the presence of the podium, the view of the sea from the patio is completely liberated from the presence of the cars running on the avenue, apparently busy even in the '40's.

Like an analog beach, the southern courtyard can now simulate a fictitious proximity with the sea. Only from the belvedere it is revealed the real distance which separates the patio from the shore. Surrounding this huge open air room, bordered on the western side by a rocky wall pierced with frame-less windows, Bottoni organizes the 3-bedroom wing (with its portico on the eastern side) and the living room/dining room area.

On one corner of this 'L' shaped figure Bottoni places the main entrance. A vestibule where the rendez-vous of the two wings of the mansion is sublimated through the opposition of two huge windows, both framing the different characters of the northern Tuscan coastal landscape.

In a similar way to "Villa Latina", Bottoni conceives the entrance lobby as a stage, where the view of the pinewood trees - with the stark profile of the Apuan Alps in the background - meets the presence of the sea, with its blue sky and its far horizon. Transforming the atrium into an emotional, poetic, space.

¹ G. Consonni, *Progetto di Villa Latina, IV Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne di Monza, Concorso 1929-30*, in Piero Bottoni, *Opera completa*, G. Consonni, L. Meneghetti and G. Tonon (Eds.), Fabbri Editori, Milano, 1990, pp. 166-167.

² See G. Tonon, *Isolato in Piero Bottoni, Opera completa*, G. Consonni, L. Meneghetti and G. Tonon (Eds.), Fabbri Editori, Milano, 1990, pp. 9-49.

Hassan Fathy, the desert poetics

by Viola Bertini

(page 120)



Through the open door out the big window opposite you could see the wasteland stretching into the distance, its thick darkness unrelieved by a single glimmer of light. Its impressive silence broken only by occasional laughter borne in on the dry and refreshing breeze - forceful and clean, like the desert itself - that blew between the window and door.

Nagib Mahtuz, *The thief and the dogs*, 1961

The architectures of Fathy rise from the desert, they take their root in the ground.

The desert is a concrete place and a symbolic space, a meeting point between the earth and the sky which has shaped the culture of the Arabic people. The heat, the light, the sandstorms and the djinn, evil spirits carried by them, are elements to shelter from, closing the house from the outside and opening it to the inside, towards the court looking at the sky. Fathy writes that architecture is the result of the interaction between man and his environment, when man is called to satisfy his own needs, both physical and spiritual, and that the proper environment for an Arab is the desert. In the answer that man gives to this hostile climate the Egyptian architect finds the origins of his own culture, the shape of his own houses, the structures of his own cities. Fathy looks

at the past, at the craftsmanship and at the language of tradition. A tradition that is a collective heritage gained with difficulty, a body of rules and codified spatial systems, which takes an operative and creative value. All this doesn't exclude the role of invention, a term understood in its Latin sense of *discovery*, as a founding act at the base of the designing process.

Hassan Fathy was born in Alexandria in 1900; when he was eight he moved with his family to Cairo, where he graduated at *King Fuad I University* in 1926. The choice of looking at tradition, which is the base of his poetics, develops in a specific artistic and intellectual context. Indeed, starting from the Twenties, different groups of artists rise in Egypt. They are all part of a cultural trend moving from the request for political independence in search of a new national identity. An identity which is found both in the cultural roots of the country and in the rural world. The privileged subjects of representation are scenes from everyday vernacular life, often mixed with issues and features borrowed from the ancient wall paintings. The idealized image of the villages, the attraction for myth and the narrative vocation is always accompanied by the belief that Egypt will rise again from its origins and from a sleeping Mediterranean past. In opposition to the clichés of *Orientalism*, that is the vision that the West has of the East, languages able to express a feeling of authenticity are experimented.

In the same way, the research Hassan Fathy leads with his work is a search for appropriateness: the appropriate form of dwelling in relation with a user who is not anonymous, the appropriate architectures in relation with the context. But the context itself is, in this case, an invention. It is the result of a process of abstraction aiming to build an idea of place, referring to the Arab-Islamic world as a whole. According to this, the watercolours of Fathy, whose production is developed in parallel with the proper design drawings - more technical and aimed at building - are a sort of *manifesto*. Subject of these pictures are glimpses of vernacular architectures, stage designings depicted as Persian miniatures, fantastic landscapes, pharaonic scenes and building projects where the coexistence of plans and elevations directly refers to antiquity. In the latter, in particular, there is a superimposition of logic and poetry: the two-dimensional representation coexists with a narrative dimension, carried by the symbolic elements. Thus, in the watercolours for New Gourna there appears the fertility goddess *Hathor*, whose presence is intended to be a good omen for the success of the project, the ibis which protects the homes and the sycamore tree which means regeneration. On the whole, what is put up is an imaginary and idealized world in which the limits between past and present are confused and whose undefined spatial horizon covers the basin of the Arab-Islamic *koiné* as a whole. The specificity of the site is denied in favour of the idea, what emerges is the spirit of the place. Thus, the poetry of Hassan Fathy wants to aspire to the universal as regards the cultural background of reference.

Likewise, its architectural paradigms are not unique, but, looking at models that go beyond the immediacy of the place, they refer to a common substrate, which is placed by the architect at the base of a collective identity. Fathy's architectures are the result of a composition of forms, shapes, decorations, technological devices, materials and types codified in the bosom of tradition. The definition of such a repertoire of elements partly moves from a simplified reading of the historical city, in order to identify the persistence of the marks common to different contexts, capable of defining the generic character of the Islamic architecture. These elements are partially discovered in the dimension of a trip. The trip in the rural Delta, where farmers build their houses with sun-dried earth bricks, and the trips in the region of Nubia, where the entrances of the houses are decorated with *claustra* carved in the mud and where the ancient ability to construct domes and vaults without the use of formwork still remains. In some degree, again, these elements derive from the study of the medieval quarters of Cairo, but also of Rabat, Marrakech and Tunis, from the observation of Arabic noble mansions and, more in general, of court architecture. Their transposition, be it geographical or semantic, is justified either by the use of examples from history or by functional reasons and is often carried by the use of the technique of analogy. Thus, for example, the use of the Nubian vault also in very different contexts is legitimized both by constructive reasons (it makes possible to cover areas up to three meters without using materials different from earth, which are expensive and not available in loco) and by quoting the granaries of the Ramesseum in Luxor or the Coptic necropolis in Bagawat or the Fatimid cemetery in Assuan as evidence of the deep reasons rooted in time for this architectural element. The use of the vault in Egypt dates back to its origin and therefore its use is valid in spite of the context. Otherwise, the use of the *grand layout* of Qa'a room for the humble room of the peasant, as well as for housing units in urban situations, is legitimized by its symbolic value and by the worthiness as climate device that this special system assumes. However, its repeated use as a compositional unit, particularly in the project of rural houses, causes an emptying of meaning of the element itself, which loses its primary function of representation and its uniqueness, remaining as a memory of shape.

Finally, the assemblage of these invariant elements, extrapolated from the many traditions which the Arab-Islamic tradition is made of, conceived according to often pre-defined rules and answering criteria varying from time to time, gives rise to the architectures of Fathy and build the contexts in which they take place. From the assemblage of morphological memories and in the rut of tradition comes the plan for the village of New Baris (1965), a small town in the middle of the New Valley, south of Kharga Oasis. Designed to accommodate 250 families and to work as a model settlement in a program of urbanization of desert lands, like the other villages by Fathy, it remained unfinished. The few accomplished buildings rise today like a ruin from the sand, the material of which they are made and to which they are slowly returning.

The urban structure, elementary in its parts, gives up the complexity of the ancient city in favour of a strict hierarchy of the inner residential open spaces. In fact, the system of the pedestrian paths and of the semipublic courts suggests a new reading of the traditional village. This system does not only think about social relationships and family identity, but also about the movement of the human body in space and about the dynamics of visual perception, put in relation with the apparently irregular configuration of the streets.

The linearity of the main routes, orthogonal as in a new foundation city, contrasts these irregular configuration. They are mainly designed to respond to vehicular requirements and they go along with the shape of the ground, thus following a pre-defined rule that is antithetic to the one which internally orders the parts the city is made of.

The houses - both for farmers, employees or administrators - are all usually built around a central empty space. This is because Fathy identifies the fundamental characteristic of the Arab house, and more in general of the Mediterranean house, with its introversion. Basically they are the result of the juxtaposition of invariant special systems extrapolated from the tradition, be it noble or rural, and articulated around the core composition of the court.

Public buildings, instead, condense into a centre working as a hinge between the two parts of residential tissue and set up as pieces of the city. The planimetric configuration of each of these buildings recalls a consolidated typology, assuming a representative value compared with the totality of the urban plan. As in the case of residences, the courtyard, the introversion resulting from that and the juxtaposition of figures in plane and space define the nature of public buildings. As characters having their own individuality and, at the same time, bound together by a narrative sequence of repeated elements, the public buildings enliven a scene that, once again, alludes to a specific idea of place, which is expression of a generic Arab feeling.

On the whole, the New Baris project is emblematic because, when studied by the architect both at the urban scale and the architectural one, it shows that process of synthesis and abstraction which is the base of Fathy's architectures. In fact, it moves from a broad repertoire of elements coded in different historical and geographical areas, but all related to a similar cultural dimension, makes a choice between them and, through their assemblage, builds a new context and new architectures.

The ultimate consequence of this process is the invention of a new language, the reinvention of tradition itself.

Last stop Constantinople by Serena Acciai

(page 136)



Istanbul, the city where geography provokes history wrote Brodskij,

Pera, Stambul, Scutari- a trinity for Le Corbusier,

The fairy of the thousand lovers for the Turks,

Ummelunliá, the mother of the world in the Koran,

Three in One for Umberto Eco, who explains how the city emerged as a mythological and fascinating place for the Western World when it became the symbol of Ottoman grandeur and capital of the Muslim Antichrist.

And perhaps this is the way that through the centuries the myth of Constantinople is born, through the eyes of those who had reached her, the travelers, the writers, and the architects who loved, described, and designed her, and who thus contributed to increasing her allure. *City of the cities* for some; for Mehmet II who conquered her she was a dream and a desired bride for many years, as for N. Hikmet who never ceased to sing of her throughout imprisonment and exile.

City that is built up upon herself and that lives as she always has lived, not by substitution but by addition. City where the ancient is truly a source of design, whose karma is in being a crossroads of civilization, that Bridge that Pamuk too sees in his Istanbul.

In this port which is in reality a mosaic of ports, in this city made up of many cities that in the end are only one, there exist characteristics which distinguish the architecture: above all the constant presence of water, even as a horizon which runs through the constructed fabric, and then the legacy of the ancient city, that is the erosion of classicism as a principle of architecture.

Sedad Hakki Eldem, architect of Istanbul, who worked for and with Istanbul for all his long life, realized in the metropolis on the Bosphorus his greatest architecture. Fragments of constructed city which are integrated as contributions of Modern into that genealogy of architectures that lead to the evolution of the city in time.¹

Aristocratic architect, descendant of a wealthy Ottoman family, Eldem was educated between Munich and the Academy of Fine Arts of Istanbul and early in his career began to design the great architecture of the city, beginning with the Topkapı Palace. Eldem read his city as an Ottoman but also and above all through the surveys, drawings, and engravings of Western scholars.

Particularly important are Müller-Wiener, German archeologist who through surveying rediscovered all of Sultanahmet, bringing the past to life, and L.Melling, German architect who in the XIX century arrived in Istanbul for a brief stay and remained 18 years to sketch views of the Bosphorus.

Eldem was intimately involved in the architectural and urban experiences of the city and her memory. He worked for Istanbul through those elements which A. Rossi defined constitutive of the architecture of a city- *monuments and houses*- and today his works remain scattered throughout the city as exemplifications of

the image of the epoch and society which Eldem wanted in a way to capture and make available to the masses.

This is never more evident than in the elaboration of the Sultanahmet Courthouse, a project which stretched on for 20 years, so greatly stratified was the architecture on the grounds of the Grand Palace of the Emperors of Byzantium. To work on that which had been the substructure of the grandiose Roman Hippodrome nearby the Ibrahim Pasa Palace, Eldem worked on and studied the map of the city of Müller-Wiener almost as if seeking, through Western eyes, a key to reading that place so steeped in history.

Fragments of the city, fragments of her cityscape Eldem worked on the Faculty of Science and Letters, the Sultanahmet Courthouse, the Hilton Hotel, and the apartment complex of the European longings in Taksim, all projects which enabled him to work with the historic, a fascinating and complex construction material.

Eldem's work on an urban scale bore great fruit with the project for the Social Security Agency Complex (1962-64), awarded the Aga Khan in 1986. The site, on Atatürk Boulevard, is nearby the mighty Roman aqueduct which still rises between the third and the fourth hill of the peninsula and the Byzantine Church of the Pantocrator and is surrounded by the traditional *mahalle* (wood house suburb) of Zeyrek, one of the districts of Istanbul. In this office complex project, it is precisely the small scale of the traditional wood houses which specifies the departure point for an architecture undoubtedly modern but sensitive to the social and cultural context in which it breathes. Organized on two levels on a sort of "internal road" which makes up the backbone of the project on a distributive and formal level, this architecture formed of blocks of different heights and sizes manages to enclose the triangular lot on which it is built in an imposing manner and to forge a city with the agglomerated complex of Zeyrek which rises like a cluster of houses and runs up to the Church of the Pantocrator. Can it be said that the plan and the elevation of this building manage to hold together two different times and two different scales, the plan being historic while the elevation refers to the contemporary city?

Architecture halfway between spontaneous aggregation, as in the *mahalle*, and the classical structures of the city à la Perret. A design sensitive to the surrounding environment in a demure manner, with small signals and little fanfare. A significant, historic fountain kept in the "new enclosure" - a single gesture and instantly this building becomes architecture of the city.

Eldem continually wonders about the work on the building type of the Turkish House. TURKISH HOUSE? A "Western construction"? An open question... as is the nature of the term "Turkish" employed by the Europeans to indicate the cultural and religious ethnicities of the heterogeneous population of the Ottoman Empire. In fact it is not a coincidence that the first representations of Turkish houses in European publications coincide with the blossoming of exoticism and the discovery of the different in the search for self-definition within the Enlightenment, and it was precisely the publication of the work of Western travelers and artists such as Allow and Bartlett and Melling that dictated the first panoramic views of the yali, those grand wood dwellings along the Bosphorus.

That Eldem took as an initial source of inspiration for his work a copy of the *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore* of Melling indicates the importance of Western representations in the formation of the concept of the Turkish House and the importance of intertextual references.

Eldem wrote about the Byzantine influence and wondered what contaminations and suggestions the Ottomans might have found before becoming Turks, seeking and investigating as always the typology of the Turkish House, the origins and the characteristics which might be read/refered in a modern light. Do the great buildings of the past remain in Istanbul as sorts of footprints in the successive design of the city? Does that manner of constructing the waterfront, the Emperors' Palaces, remain in the history of the identity of the buildings on the Bosphorus?

It is certain that with his endeavors (the systematic classification of the architecture of the Bosphorus and the establishment of survey and design seminars for students of the Academy of Fine Arts of Istanbul, among others) and with his designs for the new yali on the Bosphorus, Eldem contributed in a decisive manner to the memory and the acknowledgement of the highly particular value of this architectural heritage.

It all begins with the Amcazade Hüseyin Yali, structure dating to 1689 which can be defined the archetype of this kind of building. The building which can now be seen on the Bosphorus, near Anadoluhisari, is only a fragment of the original and elaborate plan of the summer estate of the Köprülü family, organized according to the usual disposition in *selamık* and *haremlik*, here however placed far apart from one another.

All that remains of this constellation of architectural elements is the building with a central plan which rotates about a fire while all around the *divanhane*, a great room made up of low seats placed under the windows that repeatedly open onto the sea, unfolds.

All comes from the Orient wrote L. Semerani ["and the sensual, magic, and illusionary essence of ancient architecture is hidden"] but in this building on the Bosphorus all is still manifest; in fact it remains throughout the centuries as an incunabulum of Ottoman architectural art. From the archetype to the realization of a modern interpretation of these residences on the Bosphorus Eldem in the 60's finds himself with the opportunity to design new yali on the Bosphorus for that new, illuminated clientele, industrialists and businessmen who were the natural evolution of the Ottoman elite and who had renewed the practice of the dwellings on the water, that manner of living on the water's edge treating the Bosphorus almost as a "theater of life", comparable in this to the Grand Canal of Venice. Although these commissions engaged Eldem for individual buildings, at a certain point their number became so great that the context could no longer be confined to the site of each yali; it inevitably became a more chorale question, or rather the image of the skyline of the Bosphorus through a reconstruction of fragments of the two banks wherein the yali were the principal element.

This is the case of the Suna Kıraç yali in Vanıköy, constructed for a rich family of Turkish industrialists, wherein the modern tension of Eldem in the interpretation of tradition is clearly evident. The modular logic of the grid prescribes the plan and the elevation and extends to the outside with the design of the pavement edged in white marble. Once again the outside blurs with the inside and the plan proceeds from inside to outside with the possibility of living in the house on the outside as well, in that space between the hill and the sea.

A house conceived around a *sofa* (a hall, constituting the distributive space and the focal point of the traditional house), placed on different levels and flanked by bookshelves. On the outside it shows a refined symmetry attained by formal simplification.

Each yali of Eldem is first of all a gesture towards the Bosphorus. And perhaps we can speak of recompense.

These works of Eldem weave into a broader design which regards the safeguard of a memory made up of traditional building types revisited and at times transfigured thereby achieving new values of significance.

The backside of the house encounters a slightly different altitude and with the volumes of the fireplaces which spout from the profile delineates the building's service side but also the outdoor space which includes the pool and conservatory. The complete design, with the proportioned verticality of the white-finished openings and the wood shutters, is a studied reflection on the Turkish house anything but vernacular and seems to dialogue at a distance with some of the researches of Perret (travel was also an apprenticeship for Eldem), but this is a theme which it would be necessary to discuss further, and not here).

Exemplification of the type in function of the place, instead, can be found in the Şemsettin Sirer yali in Yeniköy. In contrast with the lengthened plans of the Ottoman dwellings, true waterside buildings, this structure occupies a very narrow lot and has a limited overlook on the sea, although it is sensitive to the scale and character of the traditional yali.

Distributed on four levels, the plan of the house is a reinterpretation in a modern key of the architecture of the nearby villages of Arnavköy or Bebek where the yali on the Bosphorus were not necessarily villas, but also the homes of fishermen. The theme herein becomes the grand hall resolved on different heights which passes through the house from the road down to the seafloor. The image which derives from it, that view of the sea which had such allure for the travelers on the Bosphorus, is a light gesture, an architecture which holds together various histories: Byzantine facades and characters of the spontaneous architecture linked here to a modern language with some references to Loos. Yet another particular revisitation of this building type which takes into account both the memory of the place and the characteristics of the current state.

In every season, at every hour, the yali rest as happy fragments of a city which today is not always in serene transformation.

City of the Cities, possessing great toughness and rare beauty at the same time, mutable in the space of a city block.

Visited today by Ekümenopolis in a film which sheds light on the architecture past and present, the city is shown beyond the myths and the picturesque, and we look at where she is headed with her contradictions and social gaps.

City of the Cities in which the works of Sedad Hakki Eldem remain elements of anchorage, architecture for the people, expressions formulated by a City- Byzantium, Constantinople, Istanbul.

¹ The questions herein addressed are part of a more general research project undertaken at the Doctorate School of Architecture, Design and Art History, entitled *Byzantium - Constantinople - Istanbul by fragments of great ideas, the case study of Sedad Hakki Eldem*. Tutor: Prof. F. Colotti, co-tutor: Prof. P. Girardelli. The project draws from a broad range of investigations in architecture, archeology, and landscape in progress for some time with the title *Mediterranean as contamination* (F.Colotti with S.Acciai et al.)

The history of Jerusalem on the stones of the Tower of David by Cecilia Luschi

(page 144)



Nearby the Jaffa gate, the gate of Christians, according to the tradition, opposing it to the Muslims gate - Damascus gate - stands the Tower of David. The tower witnessed in 1099 Tancredi of Altavilla's consignment of the city to Godfrey of Bouillon, the Latin king. The citadel is deployed around the tower built by David, from which he saw Bathsheba: a biblical place that so many efforts contributed to keep, maintain and restore. The site shows an impressive amount of Herodian structures, dating back to the 1st Century. The place has always had an extraordinary impact on collective soul: when Saladin in 1187 declared his intention to destroy it, the whole population, setting aside the different religious beliefs, stood up in defence of the tower, preserving it. Thanks to them we can still admire one of the most ancient fortified buildings in Palestine.

Beyond the historical aspects, witnessed by archeological evidence, the sense of appartenance and identity of the population has always elected this place as a symbol for its national memories.

High walls enclose several structures, starting from Herod's to Baldwin's and Otto-

man castles: the place is now an Israeli cultural site, where a copy of Verrocchio's David, donated by the city of Florence to the city of Jerusalem, can be admired.

It's a very special corner in Jerusalem, a place whose sacrality is trusted by people of all three monotheistic faiths: not a common feature, indeed.

We can really say that we are in front of a history witness which can easily tell us its own true story, provided we want to listen to it. If our eyes are capable of deciphering the multithreaded patterns of its composition, we will be able to listen to the voices of those who left their traces on walls, building techniques and symbols, during a thousand years.

The Tower of David is known as being an Ottoman building in its upper portion, standing upon Phasaël, one of the three towers built by Herod on front of his own palace, as a defence structure. In 1120 the Crusader king chose the Tower as his royal palace: a choice full of symbolic meanings. We can read its description, written by Fulbert of Chartres, Baldwin's chaplain until 1127: he describes it as a wonderful building, made of well-squared stones, soldered by molten lead, up to a half of its height. He tells us that the tower, well equipped and with about twenty soldiers, was practically impregnable.

What we presently see shows no major alterations: we still can notice the exuberant mass, out of proportion with respect to the other elements of the citadel walls.

The former studies do not offer details about the resting of the tower and the citadel, made by the Crusaders, focusing on the Turk intervention in 1335 when the minaret was added. If our goal is to reassess the different components in such a complex building, we need to take into consideration further historical elements.

After the Holy City loss, in 1189, we must wait until Frederick II to have Jerusalem opened again to Christians. This was obtained thanks to a strong diplomatic work, without war actions; sometimes, this is considered as a victory of Frederick and Hermann von Sals; other opinions think of it as a devilish covenant with Muslims. Beyond these historical quarrels, in March 1229 Frederick becomes King of Jerusalem: he was a direct heir of the Altavilla family, with a strong connection to Tancredi, who entered the Jaffa Gate.

What is the real link between these events and the Tower itself?

Our work is based on minuscule architectural evidences, that so often are classified as of secondary importance, but that now can well describe the history of this omphalos of the world destiny.

In the inner side, directly set on the bulk body of the Tower of David, we find a wall which is by common opinion considered a Herodian one. Going straight for about 20 meters, it bends at 90 degrees towards a circular basement in the opposite corner of the internal court of the citadel.

The Herodian wall is built by mid-size stones, each of them having a surrounding stripe and an overall raw finish. Luckily, we can see the same wall, through an opening, in the area of connection to the Tower. It is easy to notice the strong difference between the wall texture in the lower part of the Tower and this wall, joining to it. The wall shows also some filling materials introduced between the different stone rows, a technique used by Crusaders to keep the horizontal level constant. This technical feature makes evident the different interventions on the structure, easily noticeable looking at the different sizes of the stones.

This means that the original 1st Century structure encounters a Crusade times wall, whose length defines a quadrilateral area having the Tower of David in the North corner, counterbalanced by a circular tower in the South.

This layout could better justify the position of the wall base reinforcement in the corner near the Jaffa Gate.

A functional and a formal analysis both lead to a typical medieval intervention, probably dating back to 1120, in the times of the Royal Palace settlement in the citadel.

For sake of completeness, we also notice that some ancient maps identify the citadel as the Pisan Castle, a building surrounded by circular towers, except for one of them.

This tradition is in agreement with what we encounter and read from the structure of the site. The evidence is more striking if we take into consideration the composition of the whole structure.

Close to the aforementioned wall and to the Tower of David, we find a square tower, related to the rooms of the donjon, which shows evident, even if archaic, gothic features. This terminal section of the tower is commonly attributed to the Ottomans, but its intrinsic style well agrees with European Latin design.

The gothic hall in the present top level of the donjon shows undoubtable resemblance with similar buildings by the military orders of the Crusaders. We notice a T plan with acute arch vaults, with a cross vault over the entrance area, as well as the splay openings on the sites, or the protruding square corner stones, intended to house the thickness of the lime: all these details converge to a layout belonging to the Chivalric orders, with the Christian Tau symbol. The internal layout of the tower, with its cross, shows the kingly standard layout of the palatine chapels.

We could think of a complex architectural superposition, inside the citadel, which transformed an almost empty space into a medieval fortified castle, easily defended by its natural position but also an incumbent presence over the city of Jerusalem. The wall reinforcement of the Tower of David, rooted in the trench in front of Jaffa Gate and the internal road, along the walls.

If all our doubts tend to concentrate towards the neat image of a wonderful crusader castle, we get first hand confirmation by the analysis of the stones, as each of them, if adequately well preserved, shows a cross symbol. Neat crosses, with constant style and size, showing the origin of this part of the structure and compelling all of us to reconsider in depth the history of this building.

The cross which excited scandal in Jerusalem, arises new scandal here, in the wrinkles of this ancient walls. Nobody noticed these symbols on the wall, always credited to Herod, and no one had seen the crusader castle inside the citadel, a castle probably set by Baldwin.

Frederick II probably worked on the Tower of David, already modified by the Latin King, adding the external wall reinforcement and transforming the watch tower into a tower capable of resisting an attack coming from the city itself; the hall we admire is probably the same room where he was king, for one day at least.

So, this stone tower, which was never David's one but which was Frederick's - and he wanted to be a next David - looking to the Holy Sepulchre to the North, to the Temple esplanade to the South, is a real crossroad of history and time, indispensable to understand the extraordinary unity of the city of Jerusalem.

Università degli Studi di Firenze - Dipartimento di Architettura Disegno Storia Progetto

Direttore - Ulisse Tramonti - **Sezione Architettura e Città** - Ulisse Tramonti, Alberto Baratelli, Antonella Cortesi, Maria Gabriella Pinagli, Paolo Brandinelli, Antonio Capestro, Fabio Fabbrizzi, Giovanni Pratesi, Andrea Ricci, Claudio Zanirato - **Sezione Architettura e Contesto** - Adolfo Natalini, Giancarlo Cataldi, Gian Luigi Maffei, Fabrizio Arrigoni, Paolo Puccetti - **Sezione Architettura e Disegno** - Maria Teresa Bartoli, Marco Bini, Stefano Bertocci, Marco Jaff, Giovanni Anzani, Barbara Aterini, Carmela Crescenzi, Cecilia Luschi, Alessandro Merlo, Paola Puma, Marcello Scalzo, Giorgio Verdiani - **Sezione Architettura e Innovazione** - Alberto Breschi, Antonio D'Auria, Flaviano Maria Lorusso, Marino Moretti, Laura Andreini - **Sezione I luoghi dell'Architettura** - Maria Grazia Eccheli, Fabrizio Rossi Prodi, Paolo Zermani, Fabio Capanni, Francesco Collotti, Alberto Manfredini, Giacomo Pirazzoli, Elisabetta Agostini, Mauro Alpini, Riccardo Butini, Michelangelo Pivetta, Andrea Volpe - **Sezione Storia dell'Architettura e della Città** - Amedeo Belluzzi, Ezio Godoli, Gabriele Morolli, Gianluca Belli, Mario Carlo Alberto Bevilacqua, Rosario De Simone, Riccardo Pacciani, Alessadro Rinaldi, Corinna Vasic Vatovec, Ferruccio Canali - **Laboratorio fotografico** - Edmondo Lisi - **Centro di editoria** - Massimo Battista - **Centro di documentazione** - Laura Velatta - **Segretaria amministrativa** - Gioi Gonnella - **Amministrazione contabile** - Laura Cammilli, Cabiria Fossati, Lucia Sinceri - **Segreteria** - Grazia Poli

