

silenzio

FIRENZE architettura

1.2025



silenzio

ISSN 1826-0772



9 771826 077002 >

firenze architettura 1.2025

firenze
UNIVERSITY
PRESS

Periodico semestrale
Anno XXVII n.1
€ 14,00

In copertina:
Claudio Parmiggiani, Il Faro d'Islanda
© Gudmundur Ingolfsson/Imynd, 2000



FIRENZE
architettura

via della Mattonaia, 8 - 50121 Firenze - tel. 055/2755433 fax 055/2755355
Periodico semestrale*
Anno XXVII n. 1 - 2025
ISSN 1826-0772 (print) - ISSN 2035-4444 (online)
Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997
Direttore Responsabile - Susanna Caccia Gherardini

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

Coordinamento - Maria Grazia Eccheli
Redazione - Gabriele Bartocci, Riccardo Butini, Fabio Fabbrizzi, Francesca Mugnai (caporedattrice), Alberto Pireddu, Michelangelo Pivetta, Francesca Privitera, Andrea Volpe
Collaboratori alla redazione - Simone Barbi, Edoardo Cresci, Brunella Guerra, Caterina Lisini

Grafica e Dtp - DIDA Dipartimento di Architettura
Segretaria di redazione e amministrazione - Elisabetta Ermanni e-mail: firenzearchitettura@dida.unifi.it

Copyright: © The Author(s) 2025
This is an open access journal distributed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License
(CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>)

published by
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

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

Gli scritti sono sottoposti alla valutazione del Comitato Scientifico e a lettori esterni con il criterio del DOUBLE BLIND-REVIEW
L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte nel caso non si fosse riusciti a recuperarli per chiedere debita autorizzazione
The Publisher is available to all owners of any images reproduced rights in case had not been able to recover it to ask for proper authorization
chiuso in redazione giugno 2025 - stampa Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (CZ)
*consultabile su Internet <http://tiny.cc/didaFA>

FIRENZE architettura

1.2025

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

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

Espacio Escultórico UNAM. L'emozione e il suo silenzio

Escultórico UNAM. Emotion and its silence

Andrea Innocenzo Volpe

Cuando vengan de preferencia háganlo solos, porque únicamente así somos completos. Si estamos con alguien nos tenemos que dividir y el Espacio Escultórico es un sitio de soledad, de silencio y no hay nada más creativo que eso.
Hersúa, 2024¹

L'Università Nazionale Autonoma del Messico fu fondata nel 1910 al crepuscolo del regime del Presidente Porfirio Díaz² su iniziativa di Justo Torres³, Segretario della Istrucción Pública y de Bellas Artes. Essa subentra idealmente alla Real y Pontificia Universidad de México⁴, fondata nel 1551, inaugurata nel 1553⁵ e poi chiusa definitivamente da Massimiliano d'Asburgo nel 1865 perché oramai divenuta simbolo della cultura conservatrice cattolica che ostacolava il liberale progresso del Messico. Ideale erede, laica e pubblica, di quella prestigiosa e antica istituzione, l'UNAM ha da sempre incarnato il ruolo di fulcro e traino della ricerca scientifica nazionale e soprattutto di volano per lo sviluppo dei campi di sapere umanistici, artistici e architettonici. Ruolo che l'Universidad Nacional acquisisce soprattutto grazie all'autonomia ottenuta nel 1929⁶; uno *status* che gli consentirà la totale indipendenza dal governo centrale per la nomina della propria *governance*, per la gestione e il controllo della propria amministrazione finanziaria e soprattutto per la libera organizzazione della didattica.

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

Cuando vengan de preferencia háganlo solos, porque únicamente así somos completos. Si estamos con alguien nos tenemos que dividir y el Espacio Escultórico es un sitio de soledad, de silencio y no hay nada más creativo que eso.
Hersúa, 2024¹

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

This black landscape also captivated Luis Barragán, who, between 1945 and 1952, envisioned an ideal city of villas and gardens, far removed from the chaos of the metropolis, just west of the area designated for the construction of C.U. His dream was deeply rooted in a respect for the unique qualities of this extraordinary site, which he came to know through exploration hikes in the company of three influential artists: the painter Gerardo Murillo, known as Dr. Atl, the celebrated muralist José Clemente Orozco and, indirectly, thanks to the artist Diego Rivera, who in his articles described the area of the Pedregal as an enormous resource which could perhaps “solve the housing problems and construction costs that Mexico City is facing at the moment”⁷. The project for the Ciudad Universitaria thus represented a genuine opportunity to review the state of Mexican architecture, still oscillating between Eclecticism, Art Déco and a confident, somewhat naïve, adherence to the principles of the International Style, particularly those of Le Corbusier⁸. The final push towards the construction of the campus came during the presidency of Miguel Alemán⁹, who, from 1946 onwards, provided the necessary resources for the project to be carried out. A committee commissioned by the UNAM organised the preliminary design competition for the general plan for the Ciudad Universitaria, inviting teachers of the National School of Architecture, as well as members of the Mexican Association of Architects and the National College of Architects of Mexico to participate.

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

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

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

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

Invitato a formulare una proposta Goeritz fu inevitabilmente memore dell’iconico progetto delle Torres de Satélite realizzato assieme a Luis Barragán nel 1957¹⁴ visto che solo nel 1969 ebbe modo di conoscere la segretaria dell’Associazione dedicata all’artista Otto Freundlich autore di un progetto nel 1936 che immaginava un sistema di direttrici stradali ornate da sculture quali vettori d’arte diffusa in un progetto denominato Via della Fratellanza Umana¹⁵. Analogie trovate – a dire di Goeritz – a posteriori ma che inevitabilmente ne descrivono il ruolo di dirompente e inclassificabile elemento di connessione fra le esperienze delle avanguardie europee e un Messico ancora legato alla militante figuratività didattica dell’arte post-rivoluzionaria totalmente avulsa da ogni forma di astrazione. Il precedente più significativo del processo di ‘svecchiamento’ del dibattito artistico messicano che lo lanciò definitivamente nella sofisticata scena di Ciudad de México, fu quello del museo sperimentale El Eco. Un’architettura concepita come un ibrido gesamkunstwerk ispirato alle scenografie del film *Das Cabinet des Dr. Caligari* di Robert Wiene del 1920¹⁶. Un’opera sospesa fra architettura e scultura abitabile; spazio performativo e contemplativo; cabaret Dada e ristorante-night club ma soprattutto manifesto della sua concezione dello spazio – condivisa con accezioni diverse anche da Barragán – dove si nega l’esclusivo primato della razionalità e delle funzioni a vantaggio di un’indicibile emozione.

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

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

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

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

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

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

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

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

Goeritz, a German exile born in 1915 in what is now the Polish city of Gdańsk, obtained his doctorate in art history in 1940 at the Friedrich Wilhelm Universität. The following year, he moved to Morocco, living first in Tetouan and then in Tangier until the end of the war, thanks to a post at the local Deutsche Akademie.

Having moved to Spain in 1945, first to Granada¹⁸, then Madrid and finally Santillana del Mar, where he founded the Escuela de Altamira, a short-lived experimental school in which he attempted, together with other Spanish artists and art critics, to combine the abstract tendencies of the avant-garde movements with the powerful primitive expressiveness of the paleolithic cave paintings. A few Mexican students attended the school, among which Ida Rodríguez Prampolini, who had recently obtained a degree in History and a PhD in Literature at the UNAM, under the supervision of Eduardo O’Gorman, the brother of the architect and artist Juan O’Gorman, who is considered as the first Mexican modernist architect. With these connections, it was not difficult for Goeritz and his wife, photographer Marianne Gast, to leave for Mexico with an invitation from architect Ignacio Díaz Morales to teach architectural drawing at the newly founded Escuela de Arquitectura in Guadalajara. After his success with El Eco, in 1954 Goeritz began teaching architecture also at the Faculty of Architecture of the UNAM, where he initiated an innovative course in Visual Education and Design.

Goeritz’s career included both institutional and avant-garde elements: on the one hand, he was associated with the academic world, and on the other, he was immersed in the more experimental scene of modern Mexican art. In this latter context, Goeritz moved with ease between sculpture, painting, drawing, and architecture, initially collaborating with Barragán – until their friendship came to an end – and later with Ricardo Legorreta and Ricardo de

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

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

Nel 1977, avvicinandosi il cinquantesimo anniversario dell’autonomia dell’UNAM, si impose la necessità di celebrare degnamente una così importante ricorrenza. Fu perciò avviata la costruzione di un Centro Culturale Universitario composto da quattro edifici: una sala da concerto, un teatro di prosa, un foro per attività culturali e l’emeroteca e biblioteca nazionale. Come per la costruzione della C.U., l’UNAM attinse ancora una volta ad esperti e professori strutturati presso l’istituzione²⁰.

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

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

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

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

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

Robina. An indefatigable artist, he even contributed to the international scene of concrete poetry before becoming involved with curating and organising events and exhibitions¹⁹. Strongly contested by the muralists, who viciously accused and criticised him for practising a bourgeois art form lacking in social commitment, Goeritz instead continued his research based on deep foundations, rooted in the ancient and half-forgotten pre-Hispanic civilisations, in which the purity of gold and the geometric precision of the *Mensajes* series never clashed with the stylised Pedregal snakes or his archaic anthropomorphic figures.

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

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

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

The names of the six artists appointed by the Chancellor to work as a team on the project for the Espacio Escultórico were made public on November 4, 1977: Federico Silva (1923), Helen Escobedo (1934), Hersúa (1940), Manuel Felguérez (1928), Mathias Goeritz (1915-1990) and Sebastián (1947). They were united by their shared focus on geometric art and the use of materials such as concrete and metal structures, as well as by their constant collaboration in the development of culture and teaching at UNAM.

A collective work by six artists, UNAM’s *Espacio Escultórico* was inevitably influenced by the teachings and works of Mathias Goeritz, by his works and by his role as founder of an artistic trend to which the remaining five artists drew inspiration, as in the case of Helen Escobedo, who had been selected by Goeritz ten years earlier for one of the pieces along the Ruta de la Amistad.

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

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

personalità si fusero in unico autore collettivo.

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

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

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

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

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

Nel discorso pronunciato da Felguérez per l’inaugurazione di

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

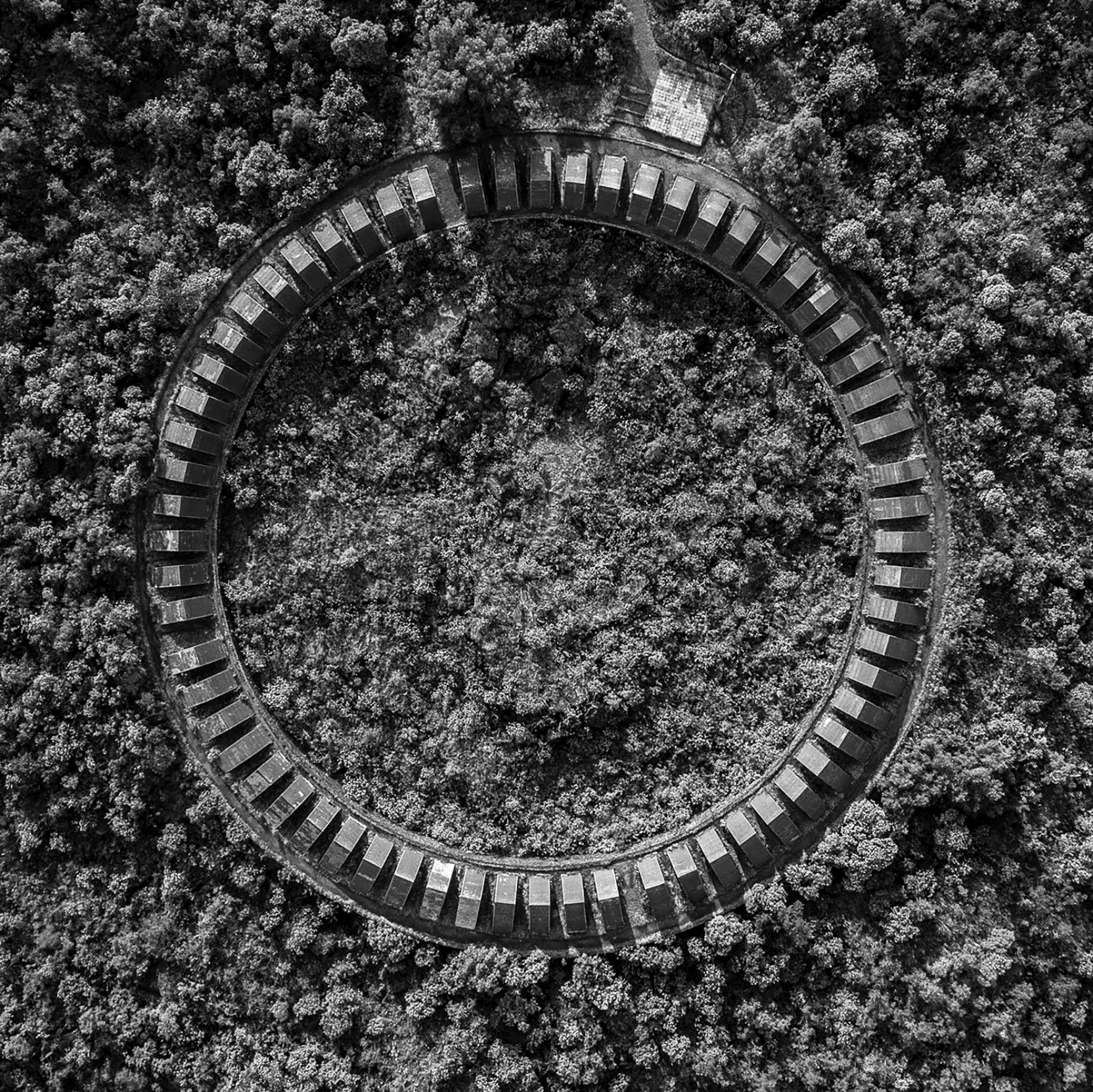
There were soon some rumors: it seems that, as early as March 1978, in other words long before presenting the formal acceptance to the Chancellor’s appointment on May 15, 1978, the group had already decided to discard the idea of a series of sculptures, opting instead for a single large circular monument,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

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

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

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

Reflections which continue to reverberate after that magical equi-



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



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

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

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

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

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

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

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

⁷ Cfr. A. Riggen Martínez, *Luis Barragán 1902 1988*, Electa, Milano, 1996 pp. 55-85. A proposito dell'influenza di Rivera sull'interesse di Barragán per il Pedregal cfr. nota 14 del capitolo Barragán e la sua città (1945-52) *Los Jardines del Pedregal* del suddetto testo, dove in riferimento al testo di Rivera *Requisitos para la organización del Pedregal*, 1930 ca., documento di archivio Fundación de Arquitectura Tapatía AC, si legge «non è stato possibile verificare se questo scritto sia stato pubblicato integralmente. La sua importanza è dovuta al fatto che nello scritto autografo di Barragán intitolato *Algunas ideas para el desarrollo del Parque Residencial del Pedregal de San Ángel* al primo punto si legge: "Cercare di approfittare di tutte le idee che Diego Rivera ha esposto", documento di archivio Fundación de Arquitectura Tapatía AC». Da ricordare nel progetto di sviluppo del Pedregal il ruolo dell'architetto tedesco Max Cetto che costruirà la propria casa nel Pedregal, la prima ad essere costruita nell'area, precedendo quindi le note Casas Muestra progettate e realizzate in Avenida Fuentes ai civici 130 e 140 per conto di Luis Barragán (ovvero come impiegato della società di sviluppo immobiliare del Pedregal; Cetto non poté firmare i suoi progetti fino al 1947, quando divenne cittadino messicano e architetto professionista abilitato a firmare i propri

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

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

Translation by Luis Gatt

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

² Porfirio Diaz served as President of Mexico for nearly thirty years across three terms. His final term, lasting from 1 December 1884 until his resignation on 25 May 1911, evolved into an outright dictatorship, which came to be known as El Porfiriato. The Bonapartist-influenced constitutional reform promoted by Diaz guaranteed Mexico a period of political stability, economic growth and modernisation. However, this came at the expense of civil liberties: workers' right to strike were suspended, public education for the poorer classes was neglected, large landowners were favoured to the detriment of unskilled labourers, or *peones*, and freedom of the press was repressed through the so-called *Ley Mordaza*, or Gag Law. Having renounced power, resigned from office, and subsequently gone into exile in Spain, Díaz left the country in a state of instability that, within months, would erupt into the first great revolution of the 20th century; cf. E. Rabasa, *La Constitución y la Dictadura. Estudio sobre la organización política de México*, Porrúa, Ciudad de México, 1990 (originally published in 1912). It should be noted that during the Porfiriato, Mexico City had become the new Paris, with many buildings inspired by the eclectic style of the Ville Lumière. In this regard, it is worth mentioning the Palacio de Comunicaciones y Obras Públicas, designed by the Italian architect Silvio Contri in the Neo-Renaissance style. Cf. F. J. Navarro Jiménez, *La desconocida trayectoria del arquitecto italiano Silvio Contri, 1888-1924* in M. M. Checa-Artasu, O. Niglio (eds.), *Architetti e Artisti nella Diaspora Italiana in America Latina. Arquitectos y Artistas en la Diáspora Italiana en Latinoamérica*, Aracne, Rome, 2021, pp. 120-147.

³ Justo Sierra (1848, 1912) was a Mexican journalist, poet, philosopher and politician, known to be the major promoter and driving force behind the creation of UNAM. A dream that Sierra pursued since 1881 with the project of creating a modern Mexican university, presented without success before the Chamber of Deputies, Sierra presented his project once more at the opening of the Consejo Superior de Educación Pública on April 13, 1902, and yet again three years later before the same entity. In 1905, the idea took hold with the creation of the Ministry of Public Education, which was established as a separate entity from the existing Secretariat of Justice. Sierra then rose from the position of undersecretary to that of secretary of the new executive agency. On March 30, 1907, in the context of the upcoming centenary anniversary of the start of the War of Independence, he was finally able to announce that the President of the Republic, Porfirio Díaz, had agreed to the founding of a National University.

⁴ Also inspired by traditional European models, particularly that of the Universidad de Salamanca, the Real y Pontificia Universidad from the beginning offered courses in theology, law and medicine. Knowledge was grouped according to the model of the seven medieval arts: the *Trivium* (grammar, rhetoric and logic) and the *Quadrivium* (arithmetic, geometry, music and astronomy). The Real Escuela de Cirugía was inaugurated in 1778, the Real Escuela de Minería in 1792 and the Academia de San Carlos for fine arts in 1794. Cf. A. M. Carreño, *La Real y Pontificia Universidad de México, 1536-1865*, Universidad Nacional Autonoma de México, Publicación de la Coordinación de Humanidades y del Instituto de Historia, Ciudad de México, 1961.

⁵ The foundation of the Real y Pontificia Universidad de México was preceded on the American continent only by the Universidad Nacional Mayor de San Marcos in Lima, whose Estudio General dates back to 1548.

⁶ The man who embodies university autonomy in Mexico is Ezequiel A. Chávez. Cf. <http://www.ahunam.unam.mx/autonomia/ezequielac.html> (May/2025)

⁷ Cf. A. Riggen Martínez, *Luis Barragán 1902 1988*, Electa, Milan, 1996 pp. 55-85. Regarding Rivera's influence on Barragán's interest for the Pedregal, see note 14 of the chapter “Barragán e la sua città (1945-52) Los Jardines del Pedregal” of the said book where, in a reference to Rivera's text *Requisitos para la organización del Pedregal*, a document dating from around 1930 and preserved at the archives of the Fundación de Arquitectura Tapatía, AC, it says: “it has not been possible to ascertain whether the text was published in its entirety. Its importance is due to the fact that in Barragán's manuscript entitled *Algunas ideas para el desarrollo del Parque Residencial del Pedregal de San Ángel* [also preserved at the said foundation], the first point reads: “Try to take advantage of all the ideas that Diego Rivera has put forward”. It is worth noting the role of the German architect Max Cetto in the development of the Pedregal. He was the first to build his home in the area, thus anticipating the famous Casas Muestra designed and built by Luis Barragán along Avenida Fuentes, at numbers 130 and 140, respectively, on behalf of the Pedregal property development company. Cetto could not sign his own projects until 1947, since at the time he was not yet a Mexican citizen nor had he been licensed as a professional architect in Mex-

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

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

⁹ Sul processo di sviluppo e modernizzazione del Messico e sulle opere architettoniche realizzate sotto la presidenza Aleman, sullo sviluppo del disegno industriale e delle arti messicane del periodo noto come Ruptura, termine coniato da Octavio Paz per definire il periodo successivo alla scuola di pittura messicana del Muralismo, portatrice delle istanze sociali tipiche del periodo post-rivoluzionario presto scontratasi con l'astrazione delle neoavanguardie debitrici dell'espressionismo europeo importate dagli expats europei stabilitisi in Messico, come ad esempio Goeritz, presto divenuto il principale rappresentante di questa nuova tendenza – che beninteso non aveva come obiettivo la rottura con il nazionalismo, bensì un atteggiamento critico nei confronti del nazionalismo messicano e del sistema modernista cfr. F. Canales, *Architecture in Mexico 1900-2010 The Construction of Modernity Works, Design, Art, and Thought*, Voll. I e II, catalogo dell'omonima mostra svoltasi al Palacio de Iturbide/ Palacio de Cultura Banamex, Ciudad de México dal Dicembre 2013 al Maggio 2014, Fomento Cultural Banamex, Città del Messico, 2013 e cfr. R. Eder (a cura di), *Desafío a la estabilidad Procesos Artísticos en México 1952-1967. Defying Stability Artistic Processes in Mexico*, catalogo dell'omonima mostra svoltasi al MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Centro Cultural Universitario, Ciudad Universitaria UNAM dal 27 Marzo al 3 Agosto 2014, UNAM / Turner, Ciudad de México, 2014.

¹⁰ Protagonista della scena architettonica messicana, laureatosi in Francia all'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts dopo studi fatti anche in Italia, in coerenza con la discendenza della sua famiglia, contribuì a fondare il Collegio degli Architetti del Messico (1946) e la rivista *Arquitectura* (poi ribattezzata *Arquitectura México*) nel 1948 che pubblicò le opere di architetti come Augusto H. Álvarez, Juan O’Gorman, José Villagrán García, Vladimir Kaspé e Mathias Goeritz. La rivista fu pubblicata per oltre quarant'anni, in 119 numeri, ed ebbe un'enorme influenza sull'architettura messicana del XX secolo. Importò le tendenze più innovative della prima metà del XX secolo e modellò gran parte della fisionomia urbana di Città del Messico, con edifici emblematici come la Città Universitaria UNAM, il Complesso Urbano Nonoalco Tlatelolco, la Escuela Normal Superior, il Conservatorio Nazionale di Musica e vari complessi residenziali multifamiliari.

¹¹ José Vasconcelos (1882-1959), intellettuale, politico, filosofo ed educatore, ricoprì il ruolo di Rettore dell'Universidad Nacional de México dal 1920 al 1921 divenendo poi il primo Secretario de Instrucción Pública durante la presidenza di Álvaro Obregon sostenendo un vasto programma di educazione pubblica nel nome di un nazionalismo culturale che includeva anche la promozione di un'arte didattica, sociale e militante. In questo contesto, e sotto l'impulso di questa politica culturale, nacque la scuola messicana del muralismo. Nel 1923, David Siqueiros, Diego Rivera e José Orozco, tra gli altri, firmarono il Manifesto del Sindicato dei Lavoratori, Tecnici, Pittori e Scultori: «Il nostro obiettivo estetico fondamentale è socializzare l'espressione artistica [...] rinneghiamo la pittura da cavalletto e ogni arte proveniente da circoli intellettuali, perché aristocratica, e glorifichiamo l'espressione dell'Arte Monumentale perché è proprietà pubblica. Proclamiamo che, dato l'attuale momento sociale, che rappresenta una transizione tra un ordine decrepito e uno nuovo, i creatori di bellezza devono impegnarsi al massimo per produrre prodotti con valore ideologico per il popolo, e che l'obiettivo ideale dell'arte, che attualmente è espressione di masturbazione individualistica, dovrebbe essere l'arte per tutti, l'educazione e la lotta».

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

¹² La cosiddetta “Matanza” dove i militari del battaglione Olimpia, forse su ordine diretto del Presidente Gustavo Díaz Ordaz, non esitarono a sparare ad altezza uomo trucidando un numero di studenti e manifestanti che rimarrà volutamente imprecisato, finendo per ferire anche l'inviata de *L'Europeo* Oriana Fallaci, in un primo momento anch'essa creduta morta. Per un crudele paradosso del destino anche la piazza-mattatoio, posta al centro del grande e modernissimo complesso residenziale pubblico di Tlatelolco, concepita per preservare le rovine dell'antica piramide atzeca e valorizzare l'antica Chiesa di Santiago costruita dai conquistadores per sacralizzare il luogo che il 13 agosto del 1521 vide le truppe di Hernán Cortes massacrare quarantamila atzechi iniziando il genocidio dei popoli indigeni, ebbe come autore Mario Pani. L'architetto del campus dove le vittime dell'eccidio non poterono mai più tornare.

¹³ Cfr. B. L. Gallegos Navarrete, *La Ruta de l'Amistad. La mayor muestra escultórica de l'arte mundial*, in «Human Review International Humanities Review /

ico. The famous model homes were designed to show customers the quality of the real estate development, so as to encourage the purchase of building lots being sold by the Jardines del Pedregal company, which Barragán created together with the entrepreneur José Alberto Bustamante. Cetto, who had been a student of Heinrich Wölfflin and had later collaborated with Hans Poelzig, was the youngest participant invited to CIAM in 1928. In 1938, due to the growing threat presented by the Nazi regime, he emigrated from Germany to the United States. After brief periods working with Frank Lloyd Wright and Richard Neutra, he moved to Mexico in 1939, where he became a central figure in the local modernist movement. In Mexico he collaborated not only with Luis Barragán, but also with Juan O’Gorman, José Villagrán García and, inevitably, Mathias Goeritz. He taught architectural design at the UNAM, where an atelier named after him still exists. See M. L. Cetto, *Arquitectura Moderna en México Modern Architecture in Mexico*, extended digital facsimile edition edited by B. Cetto and C. López, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2021 (first facsimile edition, 2011, Museo de Arte Moderno, 2011. First edition in Spanish and English, Praeger, New York, 1961).

⁸ Cf. M. Adrià, *Le Corbusier y la conexión mexicana*, Atti del X Seminario DO.CO.MO. MO. Brazil, Curitiba, 2013, pp. 4-16, J.M. Heredia, “Le Corbusier jamás visitó México”, *Arquine*, Columnas, May 2015, <https://arquine.com/le-corbusier-jamas-visito-mexico/> (April/2025) and by the same author, “México y el CIAM Apuntes para la historia de la arquitectura moderna en México [Primer parte]”, in “*Bitácora Arquitectura*”, n. 26, pp. 25-39 <https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2014.26.57137> (April/2025). Finally, on the influence of Beistegui's attic by Le Corbusier on Barragán's work, see J. Vázquez Angeles, “El millonario surrealista”, in *Casa del Tiempo*, Vol. VI, Año V, n. 56, January-February, 2019.

⁹ The process of development and modernisation in Mexico, particularly during Miguel Alemán's presidency, witnessed intense architectural activity and a simultaneous surge in industrial design and the visual arts. It is in this context that the *Ruptura* emerged – a term coined by Octavio Paz – a movement which marked a departure from the muralist tradition, which had been the bearer of post-revolutionary social issues, in order to open up instead to an abstract aesthetics influenced by the European neo-avant-gardes, introduced to Mexico by expatriate artists and architects such as Mathias Goeritz. This new movement did not intend to question nationalism *per se*, but did take on a critical stance regarding both Mexican nationalism and the modernist tradition. Cf. F. Canales, *Architecture in Mexico 1900-2010 The Construction of Modernity. Works, Design, Art, and Thought*, Vols. I and II, catalogue of the exhibition of the same name held at the Palacio de Iturbide/ Palacio de Cultura Banamex, Ciudad de México, between December 2013 and May 2014, Fomento Cultural Banamex, Mexico City, 2013 and R. Eder (ed.), *Desafío a la estabilidad: Procesos Artísticos en México 1952-1967. Defying Stability: Artistic Processes in Mexico*, catalogue of the exhibition of the same name held at the MUAC, Museo Universitario Arte Contmporáneo, Centro Cultural Universitario, Ciudad Universitaria, UNAM from 27 March to 3 August 2014, UNAM / Turner, Ciudad de México, 2014.

¹⁰ A leading figure in Mexican architecture, he graduated from the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in France after also studying for some time, true to his family's origins, in Italy. He helped found the College of Architects of Mexico (1946) and the magazine *Arquitectura* (later renamed *Arquitectura México*) in 1948, which published reviews of the works of architects such as Augusto H. Álvarez, Juan O’Gorman, José Villagrán García, Vladimir Kaspé and Mathias Goeritz. The magazine, which published more than forty years and reached 119 numbers, was highly influential on 20th century Mexican architecture. He brought to Mexico many of the most innovative trends of the first half of the Century and helped to model Mexico City's urban landscape with emblematic buildings such as the Ciudad Universitaria, the Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco, the Escuela Normal Superior, the National Conservatory of Music and a number of multi-family housing complexes.

¹¹ José Vasconcelos (1882-1959), an intellectual, politician, philosopher and educator, was Chancellor of the Universidad Nacional de México between 1920 and 1921, after which he became the first Secretary of Public Education during the presidency of Álvaro Obregon, during which time he promoted a vast programme of public education in the name of a cultural nationalism which also encouraged a social, militant and education-oriented art. It is in this context, and as a result of this cultural policy, that the Mexican school of muralism was born. In 1923, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera and José Clemente Orozco, among others, signed the Manifesto of the Union of Technical Workers, Painters and Sculptors, which states: “Our main aesthetic aim is to socialise artistic expression [...] *We repudiate* the so-called easel painting and all ultra-intellectual salon art for being aristocratic, and we exalt manifestations of *monumental art* for their public utility. *We proclaim* that every aesthetic expression that is foreign or contrary to the popular sentiment is bourgeois and must disappear, because it contributes to the corruption of our race's taste – already almost completely perverted in the cities. We proclaim that, as our current social moment is one of transition between the annihilation of an aging order and the establishment of a new one, creators of beauty must strive to make their work clearly reflect ideological propaganda for the good of the *people*, turning *art*, which is currently a manifestation of individualist masturbation, into a purpose of beauty for all, of education, and of struggle”. The text powerfully conveyed the intentions of the new movement, which conceived art as an expression deeply linked to the popular classes. From this perspective, the walls of public buildings (often ancient colonial palaces) took on an educational significance when adorned with murals depicting the history and struggles of the people. Muralism thus became one of the most radical expressions of art linked to the state born from the Revolution.

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

¹² The so-called “Matanza” involved soldiers from the Olimpia battalion, who opened fire on students and demonstrators, probably on direct orders from President Gustavo Díaz Ordaz. They fired at chest height without hesitation, killing an unknown number of people, which has deliberately never been clarified. Among the wounded was Oriana Fallaci, a correspondent for *L'Europeo*, who was initially reported dead. In a cruel twist of fate, the square that was transformed into a slaughterhouse – at the centre of the large, ultra-modern public housing complex in Tlatelolco – had also been designed by Mario Pani, the architect of the campus to which the victims of the massacre were never to return. The Plaza de las Tres Culturas had been conceived to preserve the ruins of an ancient Aztec temple, while also enhancing the historic Church of Santiago, built by the conquistadors at the site where, on 13 August 1521, the troops of Hernán Cortés had massacred 40,000 Aztecs, thus marking the begin-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ning of the genocide of the indigenous peoples.

¹³ Cf. B. M. Gallegos Navarrete, *La Ruta de la Amistad. La mayor muestra escultórica del arte mundial*, in *Human Review - International Humanities Review / Revista Internacional de Humanidades*, n. 2, Vol. 18, *Monograph: Importance and progress in the treatment of cultural heritage in today's society*, special issue, 2023, pp. 2-17.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

