

[c]

compasses

the architecture & interior design international magazine | middle east

Focus:
A view
from the inside
of architecture

Amezcu, Piero Lissoni
Antonio Citterio
Herzog & de Meuron
ANARCHITECT
X-Architects
COdESIGN
Charlotte Perriand
Vittorio Gregotti

LIVING
THE INTERIORS

ENGLISH / ITALIAN ISSUE



9 788894 520613



00033
9 772409 382001

THE *WARMTH* OF MARBLE.

GIOVANNNOZZI  MARMI

  @giovannozzimarmi
www.giovannozzi.com

ESTABLISHMENT
Via Primo Brega, 9 00011
Tivoli Terme (Roma, Italy)
T: +39 0774 37.05.75
F: +39 0774 37.92.50

DESIGN TURNS HOSPITALITY
INTO AN EXTRAORDINARY EXPERIENCE.

WITH LAGO, YOU CAN DESIGN INTERIOR SOLUTIONS TAILORED FOR YOUR BUSINESS.

LAGO

MAXFINE
FVG FABBRICA
MARMI E GRANITI

SHAPE
YOUR
IDEAS

surfaces curve to create
a new form of design.

discover more at
www.irisfmg.com

A BRAND OF  IRIS
CERAMICA
GROUP



Dine & Play pool with style

Check the other colors and timbers available
on www.Fusiontables.com



LIGHT
BRUCO
DESIGN
STUDIO NATURAL
FOR
LIFE

ph. benvenuto saba - ad. emiliana martinelli, massimo ferrinatti

Credit - marmaladephotos.co.uk

MARTINELLILUCE.IT





Forniture | Homeware | Luxury Boxes

Morici



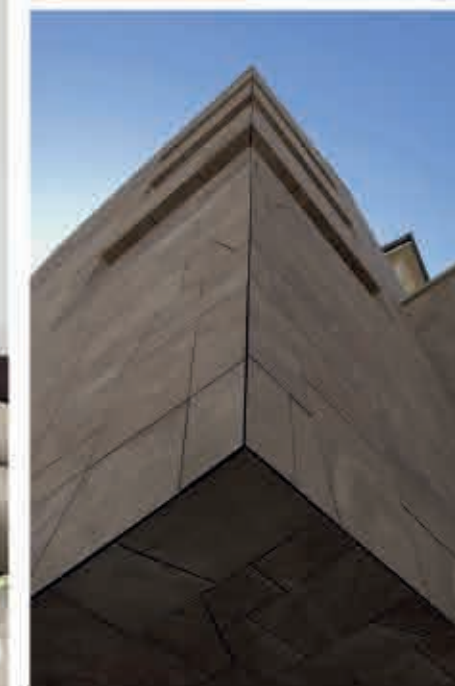


SANTAFIORA

The only stones in the world
made with the same material
as dreams



www.santafiorasrl.com





The skylines of the future need you!

Showcase your latest projects and collaborate with the region's largest developers to be part of the solution.



Cityscape

The MENA region's most important real estate event

15–17 November 2020
Dubai World Trade Centre

cityscapeglobal.com

STEPHEN, AGE 32,
FINANCIAL MANAGER

&
**weekend
reporter.**



FOR YOUR BUSINESS & BEYOND.

Stanco di pagare quello che non usi? Con Jeep Miles puoi noleggiare **Jeep Renegade** da **249€** al mese e **Compass** da **279€** al mese, **zero anticipo**, servizi inclusi e **pagare solo i Km che percorri**. E i primi **1.000 Km** sono inclusi nel canone.

Offerta valida per Renegade 1.6 Mjet Longitude e Compass 1.6 Mjet Longitude. L'offerta include: 48 mesi e una percorrenza di 1.000 Km. Il cliente pagherà in aggiunta un importo variabile mensile per i km effettivamente percorsi al costo di 0,18 €/km. I km percorsi verranno rilevati attraverso il servizio di info-mobilità Leasys I-Care. Servizi inclusi: copertura RCA con penale risarcitoria, tassa di proprietà, assistenza stradale, Servizio di manutenzione ordinaria e straordinaria; Servizio copertura incendio e furto con penale risarcitoria, Servizio riparazione danni con penale risarcitoria, servizio di infomobilità I-Care; utilizzo di una App gratuita per la gestione dei servizi. Tutti gli importi si intendono iva inclusa. Le immagini riportate sono indicative e non corrispondono necessariamente alla versione indicata nell'offerta di noleggio. Offerta soggetta a disponibilità dei veicoli, all'approvazione di Leasys s.p.a. ed a variazione listini. Offerta valida fino al 30 settembre 2020.

Gamma Renegade: Consumo di carburante ciclo misto (l/100 km): 7,3 – 4,4; emissioni CO₂ (g/km): 167 – 116. Valori omologati in base al metodo di misurazione/correlazione riferito al ciclo NEDC di cui al Regolamento (UE) 2017/1152-1153, aggiornati alla data del 29 Febbraio 2020; valori più aggiornati saranno disponibili presso la concessionaria ufficiale Jeep, selezionata. I valori sono indicati a fini comparativi e potrebbero non riflettere i valori effettivi.

Gamma Compass: Consumo di carburante ciclo misto (l/100 km): 8,3 – 5,1; emissioni CO₂ (g/km): 190 – 128 con valori omologati determinati in base al ciclo NEDC di cui al Regolamento (UE) 692/2008, aggiornati alla data del 29 Febbraio 2020; valori più aggiornati saranno disponibili presso la concessionaria ufficiale Jeep, selezionata. I valori sono indicati a fini comparativi e potrebbero non riflettere i valori effettivi.



THE ITALIAN
SENSE
OF BEAUTY

MIA
by CARLO
CRACCO

KITCHENS, LIVING AND BATHROOMS



MADE IN ITALY
CERTIFIED

SCAVOLINI

Scavolini S.p.A. Italy +39 0721443333 - contact@scavolini.com - www.scavolini.com

FIND WHAT
YOU'VE BEEN
SEARCHING
FOR...



INDEX

31 MAY
2 JUNE
2021

DUBAI WORLD TRADE CENTRE

Discover Interiors Sourcing On A Global Scale

Co-Located with



Located in Dubai from 31 May – 2 June 2021, INDEX offers a unique gateway for you to access products from across Middle East and the globe. Experience unique installations that will inspire while making new business connections to diversify your supplier network. This exhibition specialises in products for residential and hospitality interiors, commercial and office interior solutions, surface materials, interiors technology, large scale fit-out solutions and much more.

Head to www.indexexhibition.com today to uncover a virtual destination that is designed to connect the interior design community and showcase the offering of the Middle East in the lead up to the 2021 event.

FIND WHAT YOU'RE SEARCHING FOR TODAY #Indexdubai @indexdubai www.indexexhibition.com

Ceramica
VOGUE



SYSTEM

TILES FOR ARCHITECTURE

www.ceramicavogue.it



SAVE the NEW DATE

BOLOGNA
14/17 ottobre 2020

La Fiera delle Costruzioni

Progettazione, edilizia, impianti

DATI ULTIMA
EDIZIONE
Espositori
450
Presenze
professionali
40.000

SAIE crede nell'**eccellenza delle imprese italiane** e vuole supportarle verso nuove **occasioni di business e networking**: una fiera che intende continuare a contribuire attivamente allo **sviluppo del settore**.

Per questo motivo **SAIE si rinnova**, mette al centro **il cantiere**, **il sistema delle costruzioni** e propone **soluzioni concrete** per le **nuove esigenze dei professionisti**.

Se anche la **tua azienda crede** in **rinnovate e reali opportunità** nel mercato dell'edilizia, **facciamolo insieme**: richiedi informazioni scansionando il QR code qui a fianco o scrivendo a info@saiebologna.it



Progetto e direzione



In collaborazione con



Seguici su



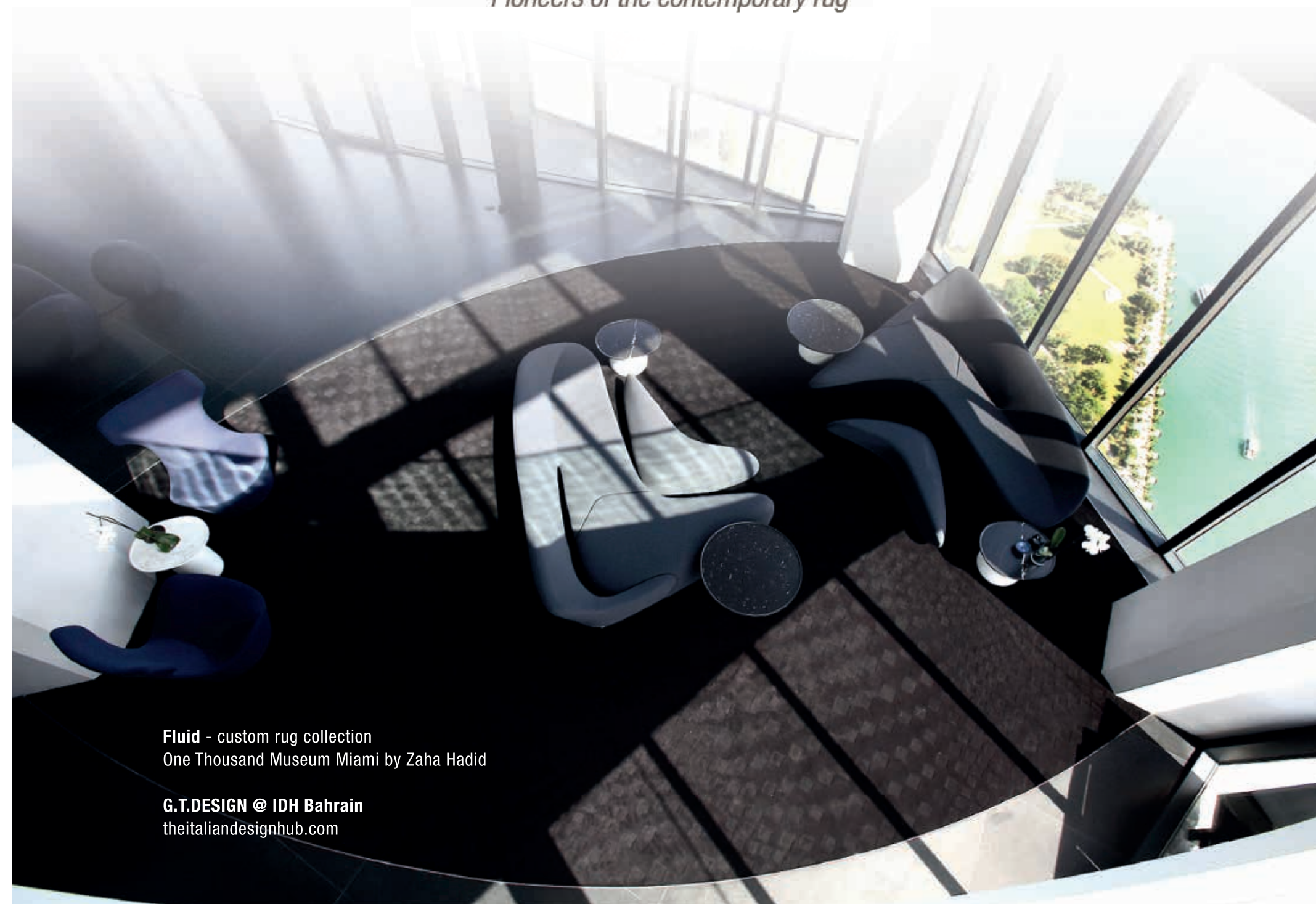
WWW.SAIEBOLOGNA.IT

**INFORMAZIONI
PER ESPORRE:**

Tel. 02-332039460
Mail: info@saiebologna.it

G.T.DESIGN.
Since 1977

Pioneers of the contemporary rug



Fluid - custom rug collection
One Thousand Museum Miami by Zaha Hadid

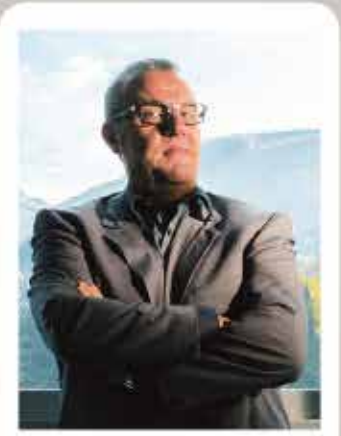
G.T.DESIGN @ IDH Bahrain
theitaliandesignhub.com

gtdesign.it



- Thermal/Acoustic insulation
- Efficiency and energy saving passive house
- Fire resistance
- Sustainability
- Durability
- Avant-garde domotics
- Innovative plant engineering
- Anti-seismic safety with light steel structure

Well-being has found home



The company **Irondom** was born in 2017, from the dream of wanting to create a house in lightened steel, entirely dry, energetically autonomous and with a unique and captivating design. For these reasons, the **IRONDOM TEAM** is born. The team manages to transform the initial idea into a real project: the **"IRONDOM HOUSE"**, a Nzeb house.

Alfonso Mastantuoni
CEO Irondom

Contrada Cesine, 8
83040 Chiusano di S. Domenico
(Avellino) IT
0039 0825 988 952
info@irondom.it
www.irondom.it



SMART OFFICE.
MODULAR SYSTEMS
FOR THE OFFICE
FUNCTIONAL, VERSATILE
AND DYNAMIC



033 LIVING THE INTERIORS

Publisher Board

Marco Ferretti
Francesca Maderna

Scientific Director

Andrea Pane
director@compassesworld.com

Scientific Committee

David Chipperfield
Odile Decq
Massimiliano Fuksas
Hans Ibelings
Farida Kamber Al Awadhi
William Menking
Italo Rota
Livio Sacchi
Yehuda Safran
Karl T. Ulrich

Editorial Staff

Jenine Principe
Daria Verde
staff@compassesworld.com

Editorial Board

Paola Ascione
Francesca Capano
Maria Vittoria Capitanucci
Anna Cornaro
Paolo Giardiello
Serkan Gunay
Achraf Ibrahim
Massimo Imparato
Ferruccio Izzo
Laura Lieto
Cristiano Luchetti
Giovanni Menna
Linda Nubani
Ivan Parati
Gennaro Postiglione
Titti Rinaldi
Saud Sharaf

Art Director

Ferdinando Polverino De Laureto

Team and Publishing Coordinator

Sara Monsurró
media@compassesworld.com

Associate Editors Middle East

Architecture
Anna Cornaro
Cristiano Luchetti
Design
Ivan Parati

Associate Editor Italy

Maria Vittoria Capitanucci

Correspondents

Brazil
Ana Carolina de Souza Bierrenbach
Beatriz Mugayar Kühl
Nivaldo Vieira de Andrade
China
Massimiliano Campi
Emirates
Annamaria Giangrasso
Cristiano Luchetti
France
Laurence Bassières
Nicolas Detry
Claudia Tamburro
India
Ingrid Paoletti
Japan
Matteo Belfiore
Kuwait
Sikander Khan
Morocco
Laurence Bassières
New Zealand
Alberto Calderoni
Palestine
Cristina Bronzino
Portugal
Teresa Ferreira
Spain
Federico Calabrese
Camilla Mileto
Fernando Vegas
Serkan Gunay
Pietro Belli
Turkey
Michele Pasca di Magliano
UK
Randall Mason
USA
Linda Nubani

Advertising Sales Director

Luca Mällamo

Advertising Sales Agency

Agicom Srl
Viale Caduti in Guerra, 28
00060 Castelnuovo di Porto (RM)
phone Italy + 39 069078285
Skype: agicom.advertising
Manuela Zuliani
manuelazuliani@agicom.it
mobile Italy + 39 3467588821
Skype: agicom.manuela

Digital Marketing & Website

Postilla Srl

SUBSCRIPTIONS

To subscribe
please send your contacts
by e-mail to
media@compassesworld.com

Decree of the Court of Naples
n. 58 / 20-12-2016

Cover Image

Courtesy of Massimo Listri

All the articles in this issue have been peer
reviewed by the Scientific Committee
and the Editorial Board

Publisher

e.built Srl - Italy
Via Francesco Crispi 19-23
80121 Napoli
phone +39 081 2482298
fax +39 081 661014
mobile +39 335 5889237

Gulf Countries Representative

Build LLC
Souk Al Bahar
Old Town Island Burj Khalifa District
Dubai - UAE

[compasses] is a supporting member of



Compasses n.33 - 2020
Printed in Italy
by Rossi Srl
Pozzuoli (Napoli)

may 2020
ISSN NUMBER: 2409-3823

The publishers regret that they cannot accept liability
for error or omissions contained in this publication,
however caused. The opinions and views contained
in this publication are not necessarily those of the
publishers. Readers are advised to seek specialist
advice before acting on information contained in this
publication, which is provided for general use and
may not be appropriate for the reader's particular
circumstances. The ownership of trademarks is
acknowledged. No part of this publication or any part
of the contents thereof may be reproduced, stored in
retrieval system or transmitted in any form with - out the
permission of the publishers in writing.

[editorial]

e

[essays]

es

[focus]

f

[architecture & plan]

ap

[experiences]

ex

[academia]

a

[materials & interiors]

mi

[smart food]

sf

[in memoriam]

im

- 22 Living the interiors - Andrea Pane
Vivere gli interni
- 25 Revolution begins within. Interior design and contemporary architecture: an historiographical issue - Giovanni Menna
La rivoluzione nasce dall'interno. Interior design e architettura contemporanea: un problema storiografico
- 33 The domestic kitchen, between utopias and heterotopias of the 20th century - Imma Forino
La cucina domestica, fra utopie ed eterotopie del Novecento
- 42 The necessary decoration - Paolo Giardiello
La decorazione necessaria
- 50 Notes from Underground - Bruna Sigillo
Memorie dal sottosuolo
- 58 Casa Fantini: a hotel like a home at Lake Orta - Jenine Principe
Casa Fantini: sul Lago d'Orta in albergo come a casa
- 64 The Mandarin Oriental hotel: a taste of the Milanese luxury lifestyle - Daria Verde
L'hotel Mandarin Oriental: un assaggio del lussuoso stile di vita milanese
- 72 A refuge in the past: the second life of an Italian hill town - Paola Martire
Un rifugio d'altri tempi: la seconda vita di un borgo collinare italiano
- 80 Cultural Ecologies. The redevelopment of Park Avenue Armory in New York - Viviana Saitto
Ecologie culturali. Il recupero di Park Avenue Armory a New York
- 84 New life for a little jewel by Oscar Niemeyer: Tea House in the Square of the Three Powers in Brasilia - Federico Calabrese
Nuova vita per un piccolo gioiello di Oscar Niemeyer: la Casa del Tè nella Piazza dei Tre Poteri a Brasilia
- 92 Minimum duplex Naples 2020 - Simona Ottieri
Duplex minimo Napoli 2020
- 94 Detail / ANARCHITECT - Cristiano Luchetti, Jonathan Ashmore
Dettaglio / ANARCHITECT
- 104 Culture / X-Architects - Cristiano Luchetti, Ahmed Al-Ali, Farid Esmaeil
Cultura / X-Architects
- 114 The geometric pattern: a design method - Ghada Yaiche
Il pattern geometrico come metodologia progettuale
- 122 Architecture beyond icons: community responsive design in Dubai - Anna Cornaro, Abdellatif Qamhaieh, Takeshi Maruyama
L'architettura oltre le icone: community responsive design a Dubai
- 132 *Le monde nouveau de Charlotte Perriand*. The exhibition - Marella Santangelo
Le monde nouveau de Charlotte Perriand. La mostra
- 138 The new spaces of conscious pleasure - Ferdinando Polverino De Laureto
I nuovi spazi del piacere consapevole
- 140 Vittorio Gregotti, a cultured international vocation - Maria Vittoria Capitanucci
Vittorio Gregotti, una colta vocazione internazionale

Andrea Pane

Living the interiors

This issue of *Compasses* – 33, symbolic in many respects – comes out two months later than the expected date of March 2020, due to a health emergency that has kept (and still keeps) the whole world in check. As we write, in fact, most countries are experiencing the gradual recovery of activities after three long months of lockdown, but the near future of over seven billion people on Earth, in terms of life, work, leisure, still appears uncertain. In the months that elapsed between the previous issue of November 2019, devoted to the themes of Green Architecture, and the one we present now, the world has had to laboriously accept restrictions, confinements, radical revisions of economic horizons, but above all grief and mourning. In the field of architecture this has led to interruptions of projects and construction sites, but also postponements of major events, all deferred to 2021: from the Salone del Mobile in Milan, to the Venice Architecture Biennale, the 27th Union Congress International Architects of Rio de Janeiro, until the most awaited of all, EXPO Dubai 2020, which will keep this name despite the opening scheduled for October 2021.

This issue was initially planned for the Salone del Mobile 2020 and was therefore dedicated to the theme of interior living. The schedule was set in the course of autumn 2019, with further adjustments in early 2020, as the Covid-19 pandemic has plummeted into our lives. It is superfluous to underline the surprising coincidence between this editorial program and the real context in which we all found ourselves living until recently: suddenly the interiors, and even more the domestic spaces, have jumped to the center of each individual's

attention, gradually occupying the scene of debates on architecture. Today, a few months after the beginning of the lockdown, we can say that the issue of interior spaces in which to live, work, study, have fun, still represents a crucial theme for the future of architecture and cities.

Despite the delay in the release, therefore, this issue appears to be very topical, precisely because it explores – more generally – the theme of «living the interiors», on which shortly before Covid-19 the attention seemed to have dropped even at the historiographic level, as Giovanni Menna explains well in his article that opens the [essays] section, highlighting the fundamental role of the «interior revolution» in determining the fortunes of the Modern Movement. But today it is the theme of the kitchen that emerges even more as a crucial value of the home, because of its protective and vital function. So, an article already planned before the pandemic – that of Imma Forino, author of a relevant book on the subject – reveals its burning topicality, retracing the history of this central environment of living between the utopias and heterotopias of the 20th century. This is also ideally connected to the first of the in-depth analyzes of the [focus] section, dedicated to a kitchen-dining-living room created by the Amezcua studio in an underground space in Mexico City, which also in the title – *Notes from Underground* – seems to evoke the surprising coincidence between this editorial program and the real context in which we all found ourselves living until recently: suddenly the interiors, and even more the domestic spaces, have jumped to the center of each individual's

attention, gradually occupying the scene of debates on architecture. Today, a few months after the beginning of the lockdown, we can say that the issue of interior spaces in which to live, work, study, have fun, still represents a crucial theme for the future of architecture and cities.

the article by Paolo Giardiello focuses, on a theoretical and methodological level, drawing inspiration from a travel experience in Morocco. Here the author, questioning himself on the concept of ornament and its etymology, focuses on the «necessary» role of decoration in the interior spaces of Islamic countries, where it «is both an underlining and understanding of the material and constructive reality [...] and a transfiguration of the material». The theme of the *ornamentum* – in the Latin sense – thus runs through the whole [focus] of the issue, both in its most accentuated expressions (the restoration of the Park Avenue Armory in New York by Herzog & de Meuron or the restoration/restyling of the Mandarin Hotel in Milan by Antonio Citterio and Patricia Viel), as in its almost dissolution (the restoration of a small jewel by Oscar Niemeyer, the Tea House in Brasilia or the minimum Duplex in Naples by Gambardellarchitetti). The theme of detail returns in the [architecture & plan] section, in the two interviews by Cristiano Luchetti with two of the most relevant and prestigious UAE architecture firms: ANARCHITECT and X-Architects. It is in particular the first interview, addressed to Jonathan Ashmore, owner of the ANARCHITECT studio, to dwell on the role of the small scale in architecture. Referring to the work of a great Italian architect like Carlo Scarpa, Ashmore underlines how detail constitutes the crucial element of any true architectural creation, testifying to this affirmation through the beautiful images of two creations of his studio: Al-Faya Lodge in Sharjah and Hilla Villa in Dubai.

The rest of the issue keeps constant

attention on interiors and living: ranging from the new Casa Fantini hotel on Lake Orta (Lisboni Casal Ribeiro) to the recovery – here too for hotel use – of an abandoned hill town in Umbria (RA Consulting), up to the design experiments for the new mosque at the Creek in Dubai, where the COdESIGN studio conceives an internal religious space starting from a triangular module that guides the whole project. In the [academia] section three projects are dedicated to the theme of living, selected from the best works by the senior students of the Bachelor of Architecture program at the American University in Dubai, all dealing with the delicate theme of the Community Responsive Design in a city that has staked everything on luxury and glamor. Finally, the issue ends with a stimulating review by Marella Santangelo on the recent exhibition dedicated by the Fondation Louis Vuitton in Paris to a great female architect, artist and designer such as Charlotte Perriand, and a dutiful tribute by Maria Vittoria Capitanucci to a great master of Italian and international architecture, Vittorio Gregotti, who left us in the dramatic days of the Covid-19 emergency.

While aware of the difficulties of the moment, ultimately we hope that this issue can stimulate reflection on the meaning of living, at a time when the interior space appears to be the center of our attention. Living in the time of Covid-19 can in fact also mean living in the time of design, imagination, desire for change. Because it is known that human beings are adaptable and can endure restrictions for a long time, but also that they will never give up dreaming of a better future.



Photo by Jaime Navarro

Vivere gli interni

Questo numero di *Compasses* – il 33, simbolico per tanti aspetti – esce in ritardo di due mesi rispetto alla data prevista di marzo 2020, a causa di una emergenza sanitaria che ha tenuto (e tiene ancora) in scacco il mondo intero. Mentre scriviamo, infatti, gran parte dei Paesi sta sperimentando la progressiva ripresa delle attività dopo tre lunghissimi mesi di lockdown, ma il futuro prossimo di oltre sette miliardi di persone sulla Terra, in termini di vita, di lavoro, di svago, appare ancora incerto. Nei mesi che sono trascorsi tra il numero precedente di novembre 2019, dedicato ai temi della Green Architecture, e questo che ora presentiamo, il mondo ha dovuto faticosamente accettare restrizioni, confinamenti, radicali revisioni degli orizzonti economici, ma soprattutto sofferenze e lutti. Nel campo dell'architettura questo ha comportato interruzioni di progetti e di cantieri, ma anche rinvii di grandi eventi, tutti posticipati al 2021: a partire dal Salone del Mobile di Milano, alla Biennale di Architettura di Venezia, al 27° Congresso dell'Unione Internazionale degli Architetti di Rio de Janeiro, fino al più atteso di tutti, EXPO Dubai 2020, che manterrà questa denominazione nonostante l'apertura prevista per ottobre 2021.

Questo numero era stato inizialmente previsto per il Salone del Mobile 2020, ed era pertanto dedicato al tema dell'abitare gli interni. Il programma del numero era stato definito nel corso dell'autunno 2019, con ulteriori aggiustamenti nei primi mesi del 2020,

quando la pandemia da Covid-19 è piombata nelle nostre vite. È superfluo sottolineare la sorprendente coincidenza tra questo programma editoriale e il contesto reale nel quale ci siamo tutti trovati a vivere fino a poco tempo fa: improvvisamente gli interni, e più ancora gli spazi domestici, sono balzati al centro dell'attenzione di ogni individuo, occupando progressivamente la scena dei dibattiti sull'architettura. Oggi, a distanza di alcuni mesi dall'inizio del lockdown, possiamo dire che la questione degli spazi interni in cui abitare, lavorare, studiare, divertirsi, rappresenta tuttora un tema cruciale per il futuro dell'architettura e delle città. Nonostante il ritardo dell'uscita, dunque, questo numero appare di grande attualità, proprio perché esplora – a livello più generale – il tema del «vivere gli interni», sul quale poco prima del Covid-19 l'attenzione sembrava calata persino a livello storiografico, come spiega bene Giovanni Menna nell'articolo che apre la rubrica [essays], dove si evidenzia il ruolo fondamentale della «rivoluzione degli interni» nel determinare le fortune del Movimento Moderno. Ma è ancor di più il tema della cucina a emergere, oggi, come un valore cruciale della casa, nella sua funzione protettiva e vitale. Ecco dunque che un articolo già programmato prima della pandemia – quello di Imma Forino, autrice di una corposa monografia sul tema – rivela la sua scottante attualità, ripercorrendo la storia di questo ambiente centrale dell'abitare tra le utopie e le eterotopie del XX secolo. Ad esso si ricollega idealmente anche il primo degli approfondimenti del [focus], dedicato

a una cucina-pranzo-living realizzata dallo studio Amezcua in un ambiente ipogeo a Città del Messico, che pure nel titolo – *Memorie dal sottosuolo* – sembra evocare il confinamento forzato nel focolare domestico che tutti abbiamo appena vissuto. Parlare di interni significa anche confrontarsi con i temi del dettaglio e della decorazione: è su questi aspetti che si sofferma – a livello teorico e metodologico, traendo spunto da un'esperienza di viaggio in Marocco – l'articolo di Paolo Giardiello. Qui l'autore, interrogandosi sul concetto di ornamento e sulla sua etimologia, focalizza il ruolo «necessario» della decorazione negli spazi interni dei Paesi Islamici, dove essa «è sia sottolineatura e comprensione della realtà materica e costruttiva [...] sia trasfigurazione della materia». Il tema dell'*ornamentum* – in senso latino – percorre così tutto il [focus] del numero, tanto nelle sue espressioni più accentuate (il restauro del Park Avenue Armory a New York di Herzog & de Meuron o il restauro/restyling del Mandarin Hotel a Milano di Antonio Citterio e Patricia Viel), quanto nel suo quasi dissolversi (il restauro di un piccolo gioiello di Oscar Niemeyer, la Casa del Tè a Brasilia o il Duplex minimo a Napoli di Gambardellarchitetti). Il tema del dettaglio ritorna nella rubrica [architecture & plan], nelle due interviste di Cristiano Luchetti a due delle più attuali e prestigiose firme di architettura degli UAE: ANARCHITECT e X-Architects. È in particolare la prima, rivolta a Jonathan Ashmore, titolare dello studio ANARCHITECT,

a soffermarsi sul ruolo della piccola scala in architettura. Richiamandosi all'opera di un grande architetto italiano come Carlo Scarpa, Ashmore sottolinea infatti come il dettaglio costituisca l'elemento cruciale di ogni vera creazione architettonica, testimoniando questa affermazione attraverso le belle immagini di due realizzazioni del suo studio: Al-Faya Lodge a Sharjah e Hilla Villa a Dubai.

Tutto il resto del numero mantiene costante l'attenzione sugli interni e sull'abitare: spaziando dal nuovo hotel Casa Fantini sul Lago d'Orta (Lisboni Casal Ribeiro) al recupero – anche qui ad uso alberghiero – di un borgo collinare abbandonato in Umbria (RA Consulting), fino alle sperimentazioni progettuali per la nuova moschea presso il Creek di Dubai, dove lo studio COdESIGN concepisce uno spazio interno religioso a partire da un modulo triangolare che orienta tutto il progetto. Al tema dell'abitare sono dedicati tre progetti nella rubrica [academia], selezionati tra i migliori lavori degli studenti senior del programma di laurea in Architettura dell'American University in Dubai, che affrontano tutti il delicato tema del Community Responsive Design in una città che ha puntato tutto sul lusso e sul glamour. Chiudono infine il numero una stimolante *review* di Marella Santangelo sulla recente mostra dedicata dalla Fondation Louis Vuitton di Parigi a una grande donna architetto, artista e designer come Charlotte Perriand, e un doveroso omaggio di Maria Vittoria Capitanucci a un grande maestro dell'architettura italiana e internazionale, Vittorio Gregotti, che ci ha lasciato proprio nei drammatici giorni dell'emergenza Covid-19.

In definitiva, pur consapevoli delle difficoltà del momento, vorremmo che questo numero stimolasse la riflessione sul senso dell'abitare, in un momento in cui lo spazio interno appare così al centro della nostra attenzione. Abitare al tempo del Covid-19 può infatti significare anche abitare il tempo del progetto, dell'immaginazione, del desiderio di cambiamento. Perché sappiamo che gli esseri umani sono adattabili e sopportano a lungo le restrizioni, ma anche che non rinunceranno mai a sognare un futuro migliore.



Collezione in grès porcellanato con inserimento manuale di listello in ottone satinato, per pavimenti e rivestimenti | ceramicabardelli.com

Giovanni Menna
Università degli Studi di Napoli Federico II

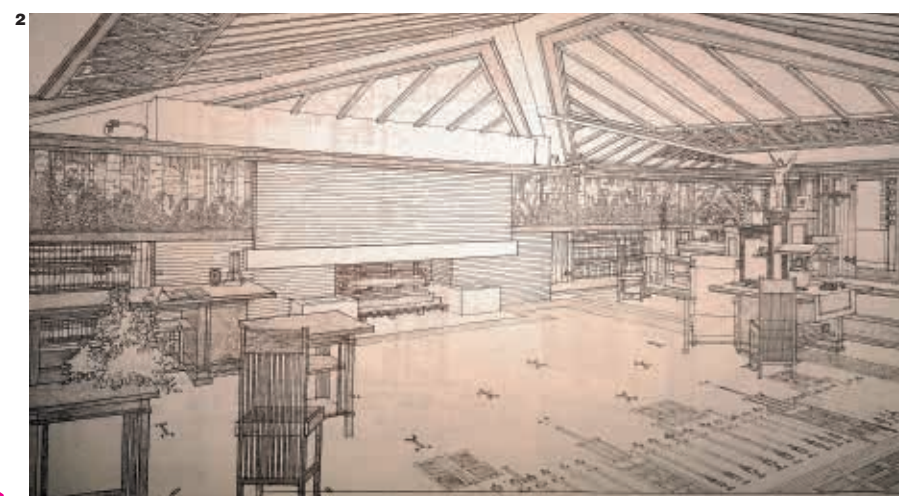
Revolution begins within. Interior design and contemporary architecture: an historiographical issue

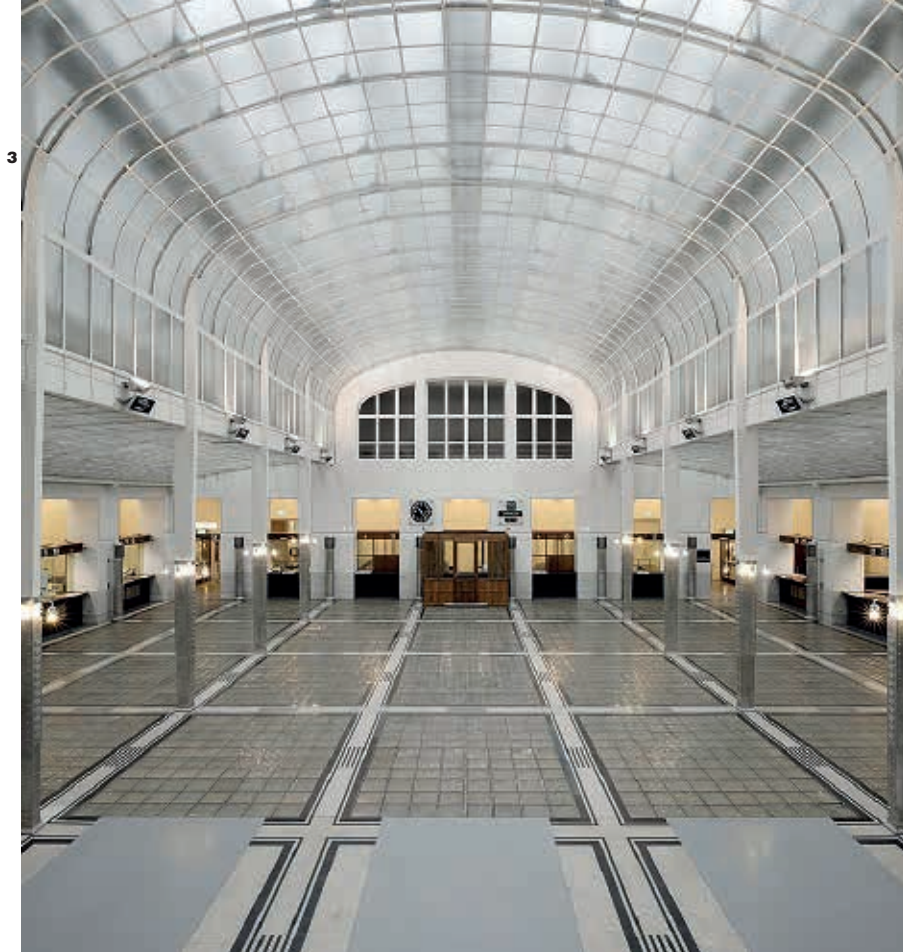
The *grand récits* that have tried to tell – from multiple points of view – the complex and contradictory story of 20th-century architecture have almost all generated a weak point that remains to this day: the mismatch between the objective importance of the theoretical reflection and the design action in the field of interior architecture, and the actual weight that has been attributed to these experiences by the different generations of historians. The construction itself of the identity of the Modern Movement was founded *in primis* on the recognition that the specificity of architecture has always been space. Consequently, the concept of the interior space changes, starting, in particular, from the minimum size of dwelling. All the great theoretical or programmatic positions of the early 20th-century architectural culture are therefore rooted on the preliminary radical change of terms and values to be assigned to the architecture of the interior.

The centrality of the interior in the architectural phenomenon is an ancient truth that has long been removed, brought back to life by the pioneers, acknowledged as the peculiar feature of the Modern Movement, and also taught by the masters of architectural criticism, who have made space for the fundamental interpretative category. In Italy, for example, if Zevi, on the one hand, almost establishes an equivalence between modern architecture and the poetic of space, De Fusco, on the other, elaborates a semiotics of his own on the vessel/envelope dialectic and denotes as significance the interiority of architecture, or rather the empty space opposed to the signifier-envelope. But those intentions were not followed by facts, since even today, among the many paths that led to the revolution in

conceiving and designing architecture, it is difficult to recognize as crucial the genesis, the evolution and the meaning of a new way of articulating the interior. Interior design thus ended in one of those “particular” stories, such as those stories of furniture which – as Fulvio Irace wrote in his *Storie di Interni* (2015) – «generally sin of another type of abstraction, because they mostly develop as a history of taste, regardless of the typological and spatial conformation of architecture, almost as if the “interior” was a sort of “bubble” contained within a larger box». Nevertheless, already at the turn of the 20th century, a *modus operandi* emerges, which reaches the design of the whole organism starting from the definition of the interior. This is considered as a void made “significant” by the articulation of spaces and the thoughtful placement of objects, overturning logics and design practices consolidated in academic teaching and rooted in the client and the beholder as well. Think, for example, about Van de Velde’s «rational construction of beauty» and about his will to keep together the formal definition of the single piece of furniture and the environment through an idea of the project based on the recognition of a generative core clenched into human behavior in relation to specific functions. This proceeding from the inside (and its objects) to the outside (and its envelopes), as an intentional principle of articulation of spaces, is often found already at the beginning of the century, in different ways but with the same important repercussions on the development of architecture: in Mackintosh’s Glasgow library, in Wright’s suburban *prairie houses*, which organize interdependent flows and environments around the kernel/hearth that becomes the box-like

1 Adolf Loos, Villa Karma, Bathroom (first floor), Clarens 1903-1906 / Villa Karma, Bagno del primo piano.
2 Frank L. Wright, Interior of Coonley House, Riverside 1908-1912 / Interno della Coonley House.





3 Otto Wagner, Interior of Postparkasse, Vienna 1904-1912 (photo: Hagen Stier) / Interno della Postparkasse.
4 Theo van Doesburg, *Experimental test of Composition-Color in an Interior*, 1919. Furniture by Gerrit Rietveld / *Prova di Composizione-Colore in un Interno*. Arredi di Gerrit Rietveld.
5 Walter Gropius, Adolf Meyer, Sommerfeld House, Berlin-Steglitz 1920-1921 (destroyed) / Casa Sommerfeld (demolita).
6 Adolf Meyer, George Muche, Experimental house *Haus Am Horn*, Bauhaus, Weimar 1923 / Casa sperimentale *Haus Am Horn*.
7 Theo van Doesburg, Cornelius van Eesteren, *Costrunction in Space-Time II*, 1924 / *Costruzione nello Spazio-Tempo II*.

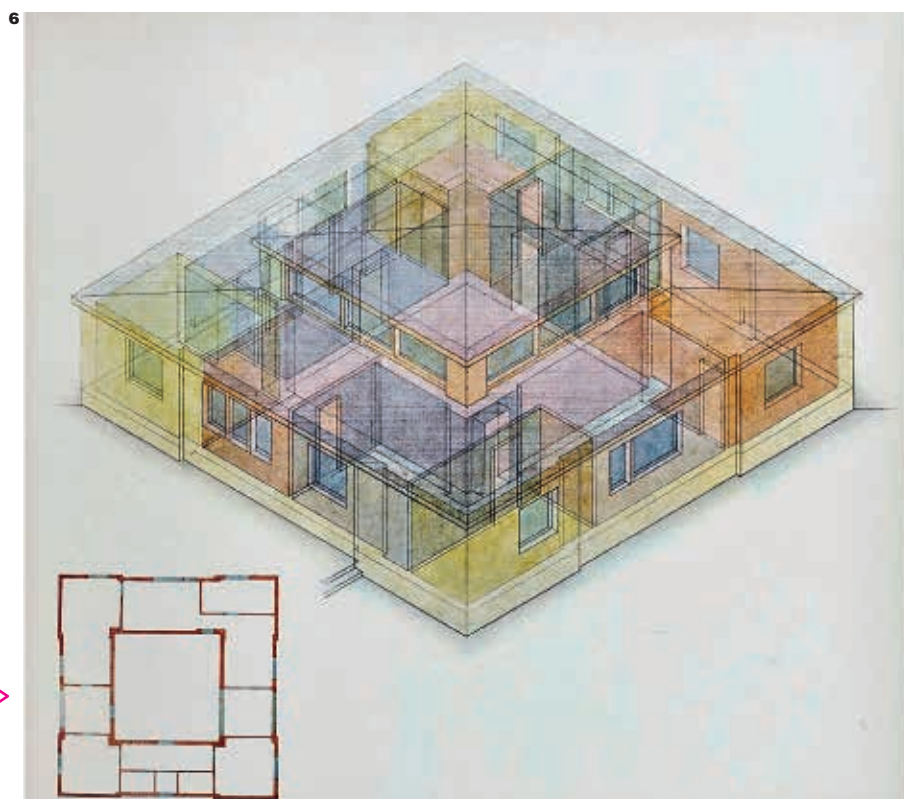
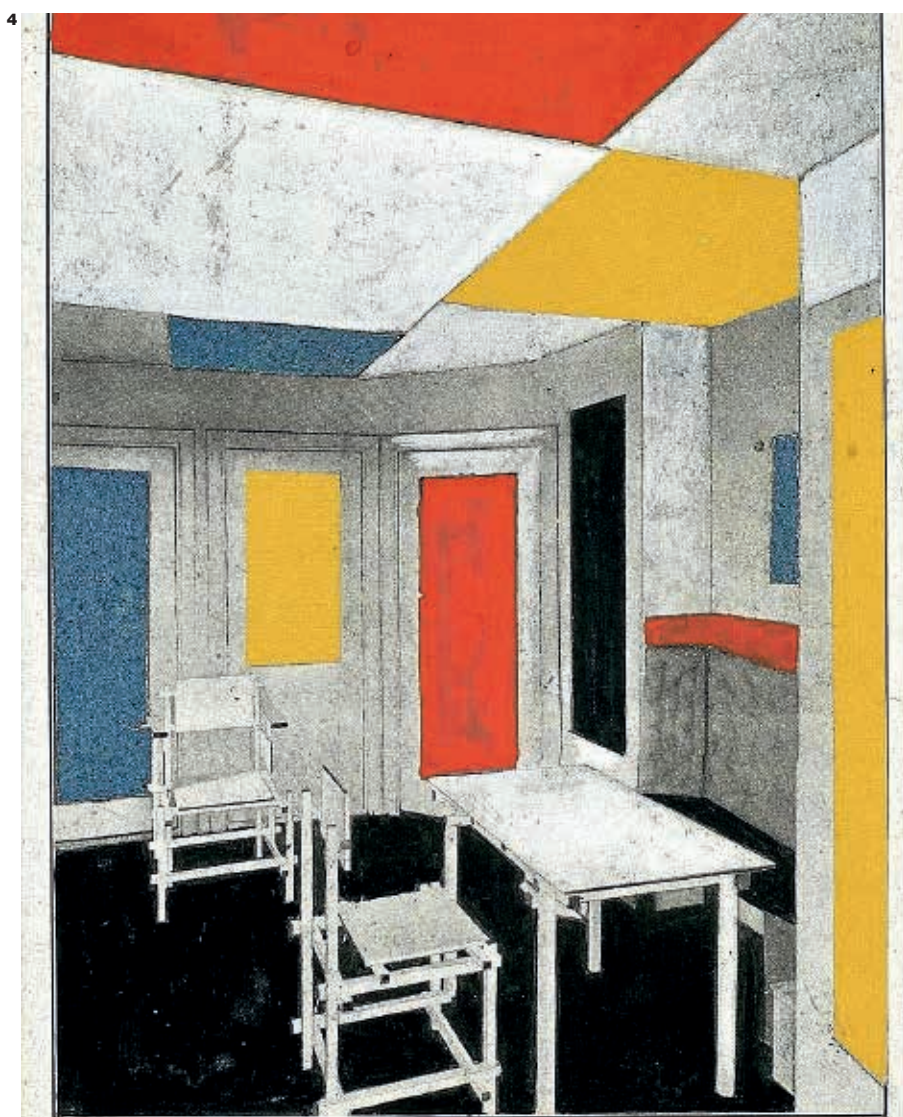
blocks through which he composes his articulated compositions, in the restless Mies of the first post-war period, that deals with the avant-garde, above all the Dutch avant-garde, which replaces the Wrightian center of the fireplace with the “significant void”: a *Beinahe nichts* to be delivered to the fullness of a family life that, from the inside, wants to open outwards. We still find it in Van Doesburg, who prefigures the new architecture as “anti-cubic”. He does not try to combine in a closed block all the functional cells of which a space is made up, but projects them centrifugally (together with protruding surfaces, balconies etc.). Starting from a central point, from a unit, from the inside, is a methodology that has the power to set up a theory and, as demonstrated by the compelling parable of De Stijl, endows interior design with absolute centrality. It is no coincidence that the Neo-Plasticism manifesto was signed in Utrecht by Gerrit Rietveld, who had been what nowadays we would not hesitate to call an interior designer, even before reaching Schröder House. At the beginning of the 1920s, the avant-garde collided with traditional apparatuses. This was when the idea that the quality of an architecture lies in the way it can communicate cultural values rose. It was believed that architecture should express aesthetic demands or convey ideologies not only through the formal characterization of casings hierarchically organized into “compositions” to be admired from the outside, but in the way the interior had been articulated. The social and sometimes even political dimension of the new architecture has always been underlined – and rightly so – as a tool for building a new society. But the new man can arise by intervening above all on the environment that creates the first encounter between man himself and the world: the domestic universe. And this had to be done according to a logic that aimed to perk up the original foundations of the building, to recover the lost innocence. And, at the same time, it had to develop frames and lifestyles commensurate and congruent with modern times. Adolf Loos has

demonstrated this in all his works. He placed the interiors at the absolute center of his research and his creative efforts. He even developed a method, the Raumplan, and it is from there that he addressed the issue of tectonics, of materials, of ornamentation, no less than the skin of architecture. Le Corbusier developed the Maison Dom-ino first, then La Monol and Citrohan before publishing *Vers une architecture*. This research began in 1914, but it only made sense after a theoretical meditation on the inhabited space. The extraordinary significance of the turning point that impressed on his work can be seen in the perspective of the interior. It is from there that he planted the seed of an architecture designed not to update the catalog of forms, but to give shape to a new way of living. The double-height space from Citrohan becomes that of the Esprit Nouveau. The same happens for the houses of the wealthy collector, as for the workers of Pessac or the employees of Marseille. The importance of the Unité d’Habitation does not lie merely in the choices that have even had the power to find a trend, since that *exploit* is not only technical and formal, but is more and more typological. That extraordinary fusion of a high house, a guard rail house and a terraced house (which comes from the research of Nikolaj A. Miljutin) is the ripe fruit of a line that started in the 1910s around the theme of dwelling. In 1920, in Berlin, Gropius tried to fix the work done at the Bauhaus – which was still expressionist – in the constructed form of real architecture. He did not seem at all interested in the formal definition of the envelope at that time. The stone and wood house, with its symmetrical plan and façade and a pitched roof, is so traditional that it appears closer to a *chalet* from the Bavarian Alps than to the visionary world of Expressionism. It is in the interiors instead that the procedures, shapes and languages of the Itten’s Bauhaus – articulation of the spaces, treatment of the surfaces, choice of finishes and colors, design of the furnishings – unfold. That was when that experience took on an explicitly programmatic value, stating that the new architecture could even take the

same shape as always, in the most conservative and vernacular bourgeois tradition, since what matters, what is considered revolutionary, is what happens inside.

Likewise, only two years later, the rationalist turning point of the Bauhaus was peremptorily announced by another interior, that of another model house, the Haus Am Horn by Muche and Meyer. A turning point that is also aesthetic – with the ascetic abdication of any form of expressive characterization of the exteriors – but is based on the completely new organization of the interiors. A spatiality that is classic and modern at the same time and blends organically with an already nearly *sachlich* furniture. It is from that experience, or rather from an interior architecture, that the rationalist Bauhaus starts. Villa Tugendhat – i.e. the maximum effort made by the greatest creator of spaces in Europe, together with Le Corbusier, in shaping the meaning of domestic living, freeing it from form – coincides with the minimum intervention on a shell that is in fact less than minimalist. The revolution of things is inside things. It is meaningful that many of the seminal architectures of the Modern Movement have been exhibition pavilions and therefore, strictly speaking, are set-up projects whose fundamental value is independent from the treatment on their external envelope. From Le Corbusier’s Esprit Nouveau, to Kiesler’s amazing Raumstadt inside the Hoffmann pavilion, from the German Pavilion for Barcelona to that of the Temps Nouveaux, once again by Le Corbusier, up to that by Aalto for New York in 1939, the list is long. These are all works that have marked modern architecture, programmatic manifestos and poetic statements. And they are all interior stories.

The historical role that interior architecture has had in defining the architecture of our times has been denied. Equally in the pedagogical field, the teaching of interior architecture has been greatly penalized. It is a sort of sub-discipline that is often perceived – and in some cases even endured – as a “survivor” that has struggled to conquer its tiny space. The responsibility for the marginality of interior design in the educational program of architecture schools belonged primarily to those who laid the foundations for university teaching after the Second World War (not only in Italy), and among them there were also historians.





That legacy was not perceived as a bequest to be exploited, but as a collateral, almost ornamental phenomenon, which could be overlooked and perhaps even removed. Try leafing through one of the most popular manuals and focusing on the iconographic apparatus, always a precious indicator for what is being discussed. It is a parade of examples in which the prevalence of images of buildings photographed from the outside is very clear. Among the graphs there is almost a lack of those that best express the system of spatial relationships: the sections. There are sensational cases in which only the exterior of the Pavilion of Mies is depicted, a useless and harmful way that prevents us from grasping the real meaning of that experience. And we are not only talking about Russell-Hitchcock (1958), but also about De Fusco (1984).

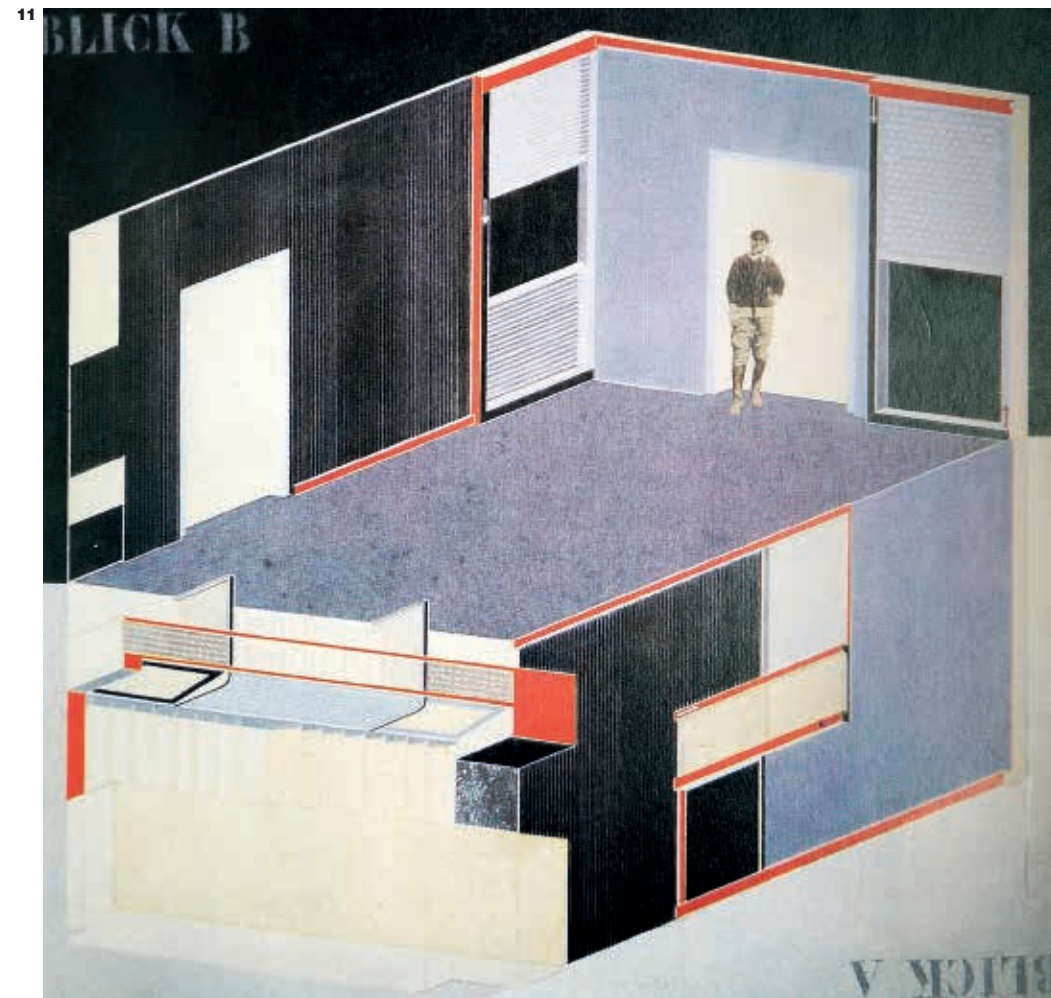
It is as if historians, who have been able to grasp (perhaps even before the designers themselves) the centrality that the rethinking of the interior has had for the entire world of architecture, had then failed to consistently operate that reversal of perspective. That would not only have done justice to the work of pioneers and masters of the Modern Movement, but also avoided writing once again the ordinary history. An

history of forms that, eventually, does not seem so far from the history of styles that was taught in those same academies that the many heroes and the thousand unknown soldiers of the Modern Movement fought against. This goes beyond the terminology or the theoretical methodological update inspired by Warburg and Focillon, as well as by structuralism and Weberian modeling.

Historians should have rewritten the history of contemporary architecture, or rather had another history written: not one more story, but a different story. Something more – way more – than the reconstruction of the alternation of languages in a life of forms, but not even analyzing the internal space of architecture just in physical-geometric nor typological-formalistic footing. A theoretical rethinking is thus necessary. We know where to start again, for example from authors such as Simmel, Bachelard, Bollnow, in order to pour their thoughts into the tale of the many stories that have woven the canvas of an inexhaustible search for a way of dwelling that helps us expressing and understanding how we quest the human experience of living, the way we are settled in the world and, perhaps, also how we plan to change it.



8 Willem M. Dudok, Hilversum Town hall, Marriage Hall, 1924-32 (photo: Antonio Tortora) / Salone delle feste del Municipio di Hilversum.
9 Frederick Kiesler, *Raumstadt*, 1925.
10 Francis Jourdain, *Decor d'interieur*, 1925-30 ca.
11 El Lissitzky, Axonometric cross section of *Cabinet of Abstraction* in Niedersächsische Landesgalerie, Hannover 1927-28 / Spaccato assonometrico del *Kabinett der Abstrakten* nella Niedersächsische Landesgalerie di Hannover.

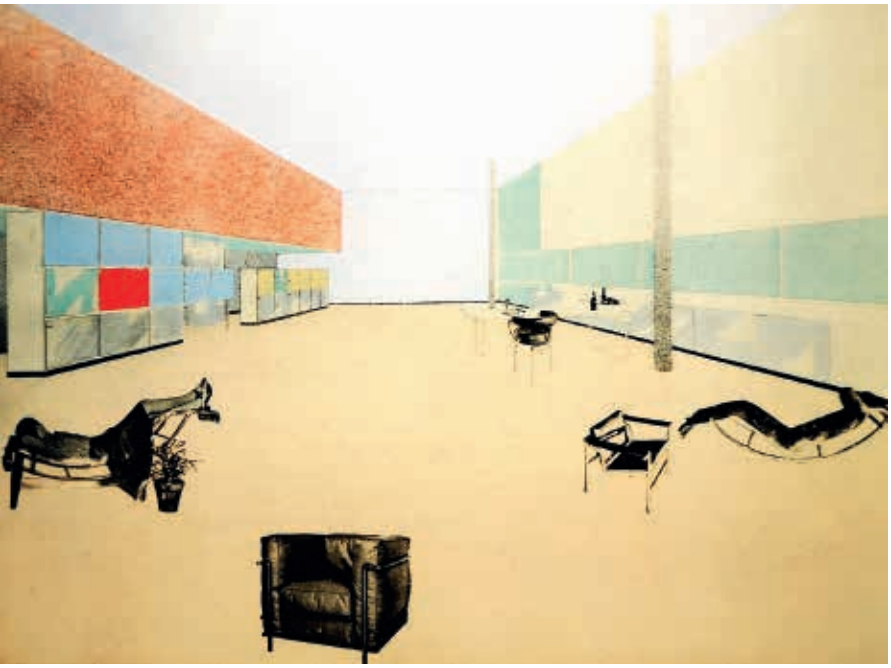


La rivoluzione nasce dall'interno. *Interior design* e architettura contemporanea: un problema storiografico

I *grand récits* che hanno provato a raccontare – da molteplici punti di vista – la complessa e contraddittoria vicenda dell'architettura del XX secolo hanno quasi tutti generato un *vulnus* che permane tutt'oggi: la mancata corrispondenza tra l'importanza oggettiva della riflessione teorica e dell'azione progettuale nell'ambito dell'architettura degli interni, e l'effettivo peso che poi è stato attribuito a tali esperienze dalle diverse generazioni di storici. La costruzione stessa dell'identità del Movimento Moderno si è fondata *in primis* sul riconoscimento che lo specifico dell'architettura sia sempre stato lo spazio, e sulla conseguenziale mutata concezione dello spazio interno a partire, in particolare, dalla dimensione minima dell'abitare. Tutte le grandi prese di posizione teoriche o programmatiche della cultura architettonica di inizio Novecento hanno poggiato così sulla preliminare radicale mutazione di termini e valori da assegnare all'architettura dell'interno. Verità antichissima ma a lungo rimossa, riportata in vita dai pionieri come il carattere peculiare del moderno e insegnata anche dai maestri della critica architettonica, per esempio italiana, che hanno fatto dello spazio la categoria interpretativa fondamentale, da Zevi, che fissa quasi una equivalenza tra architettura moderna e poetica dello spazio, a De Fusco, che elabora una semiotica tutta sua sulla dialettica invasivo/involucro e denota come *significato* l'internità dell'architettura, lo spazio vuoto contrapposto al significante-involucro. Ma a quelle intenzioni non sono seguiti i fatti, poiché ancora oggi tra le tante strade che hanno condotto alla rivoluzione del modo di concepire e progettare l'architettura, si stenta a riconoscere come determinante la genesi, l'evoluzione e il significato di un nuovo modo di articolare gli interni. L'*interior design* è finito così in una di quelle storie "particolari", come quelle storie dell'arredamento che – come

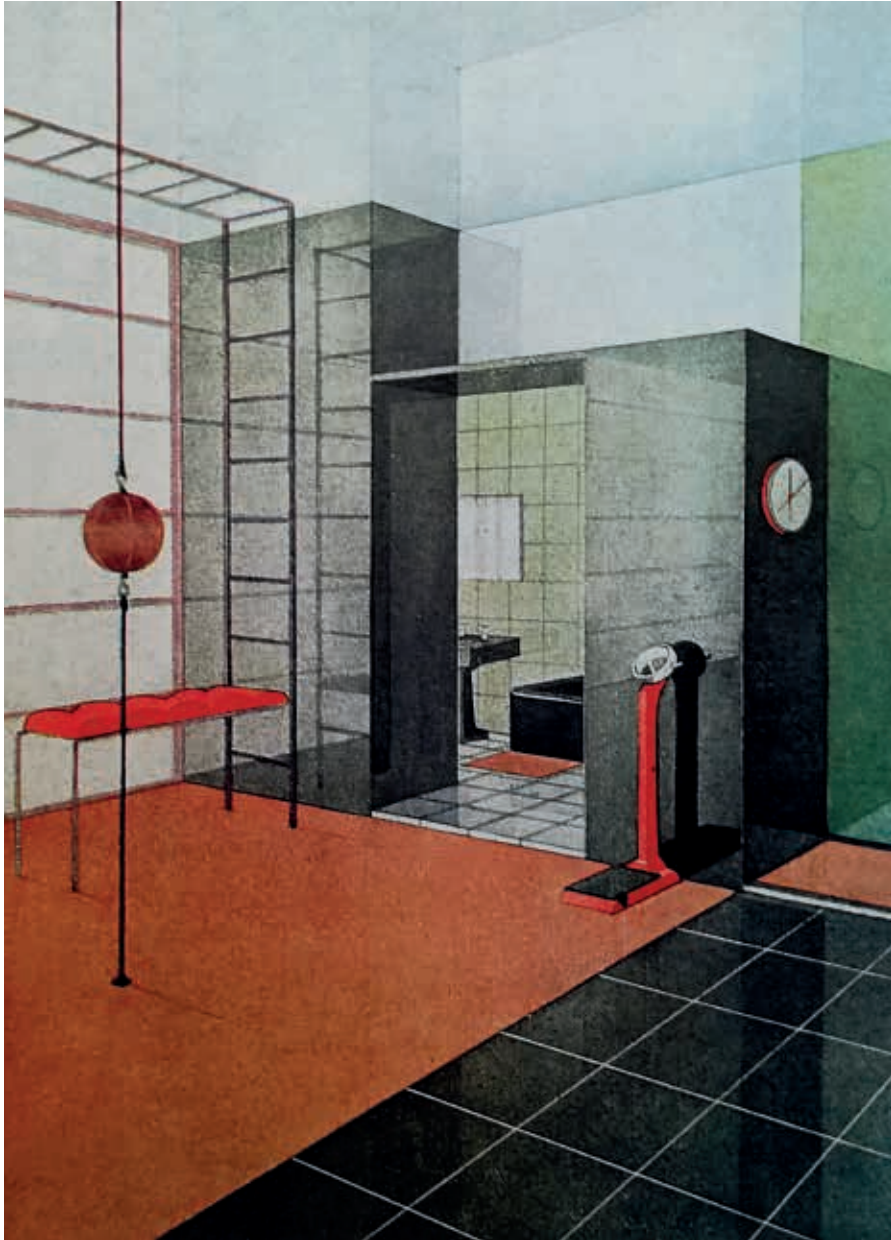


12 Alvar Aalto, Interior of Vyborg Librar, 1927-35 (photo: Denis Esakov) / Interno della Biblioteca di Vyborg.
13 Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand, *Salon d'Automne*, Paris 1929 («L'Architecture Vivante», spring 1929).
14 Ludwig Mies van der Rohe, German Pavilion at the Barcelona International Exhibition, 1929 (reconstruction 1983-86) / Padiglione Tedesco all'Esposizione Internazionale di Barcellona del 1929 (ricostruzione 1983-86).
15 Giuseppe Pagano, *Progetto di una stanza da bagno e da ginnastica* («Casabella», December 1934).
16 Luigi Cosenza, Bernard Rudofsky, Project for a villa, Positano 1937 (processing: Raffaele Di Vaio) / Progetto per una villa.



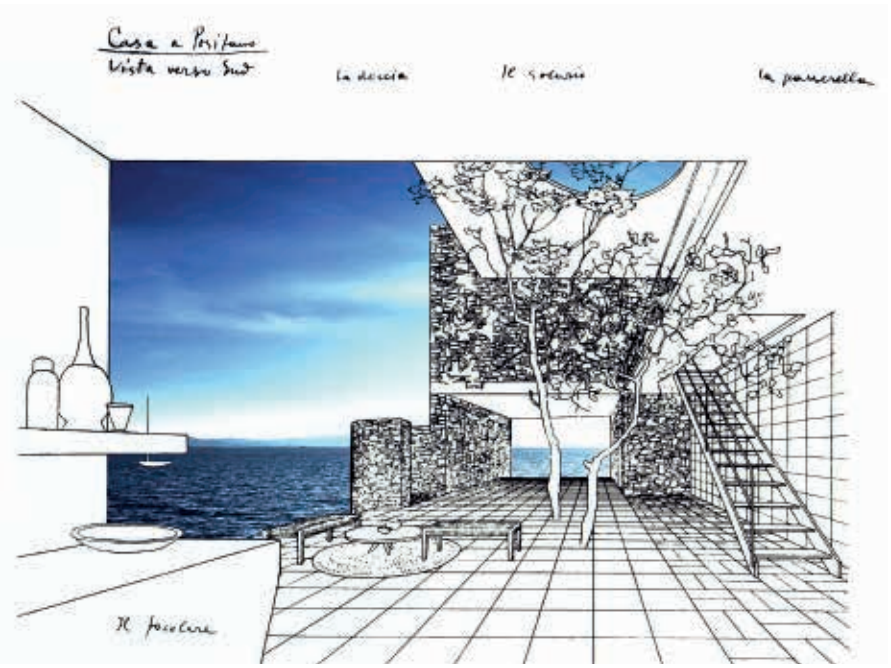
ha scritto Fulvio Irace nel suo *Storie di Interni* (2015) – «peccano generalmente di un altro tipo di astrazione, perché si sviluppano per lo più come storia del gusto, indipendentemente dalla conformazione tipologica e spaziale dell'architettura, quasi che l'«interno» fosse una sorta di «bolla» contenuta dentro una scatola più grande». Eppure, già a cavallo del XX secolo emerge un *modus operandi* che, rovesciando logiche e consuetudini progettuali consolidate nell'insegnamento accademico e radicate anche nella committenza e nel pubblico, giunge alla progettazione dell'intero organismo a partire dalla definizione dell'interno, considerato come vuoto reso «significativo» dall'articolazione di spazi e dalla

ponderata collocazione di oggetti. Si pensi, ad esempio, alla «costruzione razionale della bellezza» di Van de Velde e alla sua volontà di tenere assieme la definizione formale del singolo pezzo d'arredo con l'ambiente, attraverso un'idea di progetto fondata sul riconoscimento di un nucleo generativo e centrato sui comportamenti umani in rapporto a specifiche funzioni. Questo procedere dall'interno (e i suoi oggetti) verso l'esterno (e i suoi involucri), come intenzionale principio di articolazione di spazi, lo ritroviamo spesso già a inizio secolo, in modi diversi ma con le stesse importanti ricadute sullo sviluppo dell'architettura: nella biblioteca di Glasgow di Mackintosh, nelle *prairie houses* suburbane di Wright, che organizza attorno al



nucleo/focolare flussi e ambienti interdipendenti che diventano i blocchi scatolari con i quali compone le sue articolate composizioni, e nell'inquieto Mies del primo dopoguerra, che si misura con le avanguardie, soprattutto quella olandese, sostituendo il centro wrightiano del camino con il «vuoto significativo», quel *Beinahe nichts* da consegnare alla pienezza di una vita familiare che dall'interno desidera aprirsi verso l'esterno. Lo ritroviamo ancora in Van Doesburg che prefigura la nuova architettura come «anticubica», che non cerca di combinare tutte le cellule funzionali di cui uno spazio si compone in un blocco chiuso, ma le proietta (insieme a superfici sporgenti, balconi etc.) centrifugamente. Partire dal punto centrale, da un nucleo,

dall'interno, è una metodologia che ha il potere di fondare una teoria e, come dimostra l'avvincente parabola di De Stijl, assegna centralità assoluta al disegno degli interni, e non è un caso che il manifesto realizzato del neoplasticismo architettonico sia stato firmato a Utrecht da Gerrit Rietveld, che prima di giungere a realizzare Casa Schröder era stato quello che non esiteremo oggi a definire un *interior designer*. All'inizio degli anni Venti si è fatta strada nell'avanguardia, che si appresta a scontrarsi con gli apparati della tradizione, l'idea che la qualità di un'architettura risieda nel modo in cui è in grado di comunicare valori culturali, esprimere istanze estetiche o veicolare ideologie non



solo attraverso la caratterizzazione formale di involucri gerarchicamente organizzati in «composizioni» da ammirare dall'esterno, ma nel modo in cui l'interno è stato articolato. Si è sempre – e giustamente – sottolineata la dimensione sociale e talora persino politica della nuova architettura, come strumento per costruire una nuova società. Ma l'uomo nuovo può nascere intervenendo soprattutto sull'«ambiente» che realizza il primo incontro tra uomo e mondo, l'universo domestico, secondo una logica che puntava a riprendersi i fondamenti originari del costruire, a recuperare l'innocenza perduta, e al contempo a elaborare forme e modi di vita commisurati e congruenti con i tempi moderni. Lo ha dimostrato in tutta la sua opera Adolf Loos, il quale pone gli interni al centro assoluto delle sue ricerche e dei suoi sforzi creativi, elabora persino un metodo, il Raumplan, ed è poi da lì che affronta la questione della tettonica, dei materiali, dell'ornamento, e anche poi della pelle dell'architettura. Le Corbusier elabora prima la Maison Dom-ino, e poi la Monol e la Citrohan e solo dopo pubblica *Vers une architecture*. La sua ricerca inizia intorno al 1914, ma acquista un senso solo dopo che egli viene a maturare una riflessione anche teorica sullo spazio abitato. La portata straordinaria della svolta che imprime alla sua opera si legge nelle prospettive degli interni: è da lì che impianta il seme di un'architettura pensata non per aggiornare il catalogo delle forme, ma per dare forma a un nuovo modo di abitare. Lo spazio a

doppia altezza dalla Citrohan diventa quello dell'Esprit Nouveau, o delle case per il ricco collezionista come per gli operai di Pessac o gli impiegati di Marsiglia. L'importanza dell'Unité d'Habitation non risiede solo su scelte che hanno avuto persino il potere di fondare una tendenza, poiché quell'*exploit* non è solo tecnico e formale, ma è prima ancora tipologico, e quella straordinaria fusione tra casa alta, a ballatoio e a schiera (che deriva dalle ricerche di Nikolaj A. Miljutin) è il frutto maturo di una linea che ha preso avvio fin dagli anni Dieci sul tema dell'abitare. Quando a Berlino nel 1920 Gropius con Casa Sommerfeld prova a fissare nella forma costruita di un'architettura reale il lavoro svolto in un Bauhaus ancora espressionista, non pare affatto interessato alla definizione formale dell'involucro. La casa in pietra e legno, con pianta e facciata simmetriche e tetto a falde, è talmente tradizionale da apparire più vicina a uno *chalet* delle alpi bavaresi che al mondo visionario dell'Espressionismo. È invece negli interni – articolazione degli spazi, trattamento delle superfici, scelta di finiture e colori, disegno degli arredi – che si dispiegano modi, forme e linguaggi del Bauhaus di Itten. È qui che quella esperienza assume un valore esplicitamente programmatico, affermando di fatto che la nuova architettura potrebbe prendere forma persino nella stessa di sempre, quella della tradizione borghese più conservatrice e vernacolare poiché

quello che conta, ciò che si ritiene rivoluzionario, è ciò che accade dentro. Allo stesso modo, solo due anni dopo, la svolta razionalista del Bauhaus è perentoriamente annunciata da un altro interno, quello di un'altra casa-modello, la Haus Am Horn di Mücke e Meyer, una svolta che è anche estetica – con l'ascetica rinuncia a ogni forma di caratterizzazione espressiva degli esterni – ma si fonda sull'organizzazione completamente nuova degli interni, nella quale una spazialità a un tempo classica e moderna si fonde organicamente con un arredo già quasi *sachlich*. È da quella esperienza, ovvero da un'architettura degli interni, che parte il Bauhaus razionalista. Casa Tugendhat, ovvero il massimo sforzo compiuto dal massimo creatore di spazi in Europa insieme a Le Corbusier, nel dare forma al significato del vivere domestico liberandolo dalla forma, coincide con il minimo intervento su un involucro che infatti è meno che minimalista. La rivoluzione delle cose è dentro le cose.

Non è senza significato che molte delle architetture seminali del moderno siano state padiglioni espositivi e quindi, a rigore, siano dei progetti di allestimento il cui valore fondamentale prescinde dal trattamento del suo involucro esterno. Dall'Esprit Nouveau di Le Corbusier, allo stupefacente Raumstadt di Kiesler dentro il padiglione di Hoffmann, dal Padiglione tedesco per Barcellona a quello dei Temps Nouveaux ancora di Le Corbusier, fino a quello di Aalto per New York del 1939, l'elenco è lungo. Sono tutte opere che hanno segnato l'architettura moderna, dei manifesti programmatici e degli annunci di poetica. E sono tutte storie d'interni.

Se è stato negato all'architettura degli interni il ruolo storico che essa ha avuto nel definire l'architettura dei nostri tempi, in ambito didattico l'insegnamento dell'architettura degli interni è stato molto penalizzato, una sorta di sotto-disciplina che sovente viene percepita – e in qualche caso persino sopportata – come una “sopravvivenza” che a fatica è riuscita a conquistarsi il suo piccolo spazio. La responsabilità della marginalità dell'*interior design* nel palinsesto dei corsi delle scuole di architettura è stata *in primis* di coloro che hanno posto le basi dell'insegnamento universitario nel secondo dopoguerra, non solo nel nostro paese, e tra questi anche degli storici. Quel lascito che è stato così bene evidenziato, dai Giedion come dagli Zevi, non è stato percepito come un'eredità da mettere a frutto, ma come

17



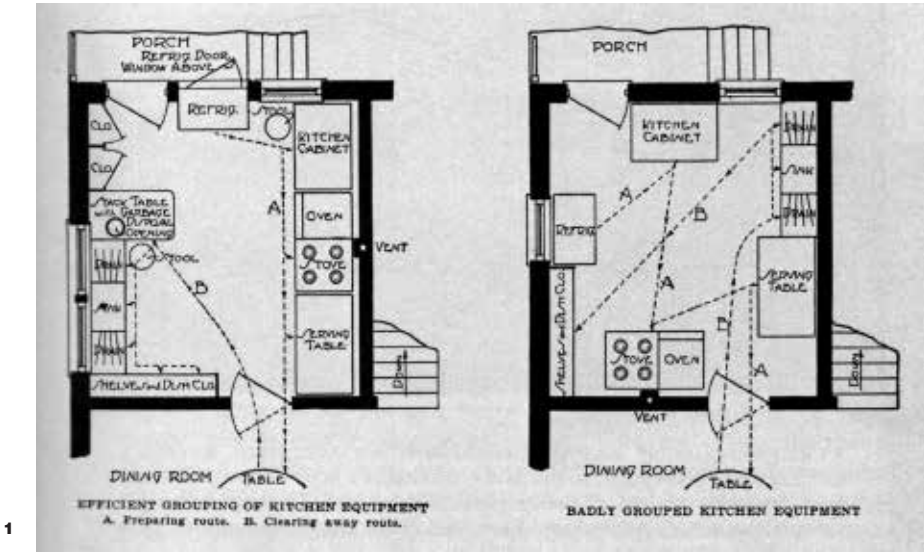
17 Gio Ponti, *Una piccola casa ideale* («Domus», June 1939).
18 Verner Panton, Experimental interior *Visiona 2*, Cologne 1970 (realization: Bayer) / Interno sperimentale *Visiona 2*.

un fenomeno parziale, quasi esornativo, che si poteva trascurare e forse persino rimuovere. Provate a sfogliare un manuale tra i più diffusi e a soffermarvi sull'apparato iconografico, un indicatore sempre prezioso per quanto qui si sta discutendo. È una sfilata di *exempla* nella quale è nettissima la prevalenza di immagini di edifici fotografati dall'esterno e di grafici, tra i quali mancano quasi sempre quelli che meglio esprimono il sistema di relazioni spaziali: le sezioni. Ci sono casi clamorosi nei quali del Padiglione di Mies viene raffigurato solo l'esterno, un modo inutile e dannoso che impedisce di cogliere il senso reale di quell'esperienza. E non parliamo solo di Russell-Hitchcock (1958), ma anche di De Fusco (1984). È come se gli storici, che hanno saputo cogliere forse ancora prima degli stessi progettisti la centralità che il ripensamento dell'interno ha avuto per l'intera architettura, abbiano poi mancato di operare coerentemente quel ribaltamento di prospettiva che avrebbe non solo reso giustizia al lavoro di pionieri e maestri del moderno, ma anche evitato di scrivere ancora una volta la solita storia. Una storia delle forme che, al di là della terminologia o dell'aggiornamento teorico-metodologico ispirato ora a Warburg ora a Focillon, ora allo strutturalismo ora alla modellistica weberiana, alla fine non pare poi così distante dalla storia degli stili che si insegnava in quelle stesse accademie che i tanti eroi e i mille militi ignoti del Moderno combatterono.

Gli storici avrebbero dovuto riscrivere la storia dell'architettura contemporanea, o meglio scrivere un'altra storia: non una storia in più, ma una storia differente. Qualcosa di più – molto di più – della ricostruzione dell'avvicinarsi di linguaggi in una vita delle forme. Ma diversa anche da quella che analizza lo spazio interno dell'architettura in termini solo fisico-geometrici o tipologici, formalistici. Un ripensamento anche teorico è, così, necessario. Sappiamo da chi ripartire. Da autori come Simmel, Bachelard, Bollnow, per esempio, per riversare il loro pensiero nel racconto delle tante storie che hanno tessuto la tela di quella inesaurita ricerca di un modo di abitare che ci aiuti a esprimere e a capire come pratichiamo l'esperienza umana del vivere, come siamo radicati nel mondo e, magari, anche come pensiamo di cambiarlo.

Imma Forino
Politecnico di Milano

The domestic kitchen, between utopias and heterotopias of the 20th century



Over the centuries, the living space has been influenced by the *Zeitgeist* of its time, the geographical context, the political and economic system, the introjection of shared customs or social conditions. During the 20th century the house project was often offered as a “utopia” – an ideal or real place but to be

perfected –, while cogency developed it as a “heterotopia” within the institutions of family and of society: a “counter-place”, a sort of realized utopia, where «all the other real places inside the culture are simultaneously represented, contested, subverted»¹. According to Michel Foucault's assumption, the house can be read, in the course of its recent history, as a multifaceted space among the indications of reformers and politicians, the improvements of architects and designers, and the redefinitions of those who inhabit it. Heterotopia is one of the critical points of view through which a space can be interpreted, especially one that – as the collective spaces investigated by Foucault – offers reflections on the evolution of the domestic project as a strategic, regulating device of private life. If the philosopher uses the concept of *dispositif*² to understand the structures of authority during the economic rise of western countries, in the same historical period, this interpretative lens can also define the house as the place where the disciplinary systems within family and society are implemented. The microscopic and capillary power

1 Christine Frederick while discussing with an evaluator in her Applecroft Home Experiment Station in Greenlaw, NY / Christine Frederick mentre discute con un valutatore nella sua Applecroft Home Experiment Station a Greenlaw, NY.
2 Christine Frederick, Cooking, serving at the table, tidying (correct and incorrect organization of the kitchen), in C. Frederick, *Household Engineering: Scientific Management in the Home*, American School of Home Economics, Chicago 1919 / Cucinare, servire a tavola, riordinare (organizzazione corretta e scorretta della cucina).

is therefore realized in society through the domestic utopia advocated by reformers and architects, through which individuals, and especially women, can be bridled. The story of the heterotopia of the house can be written crossing literary sources (manuals and specialist texts) with projects, realized or not, and bearing in mind the historical analysis of gender roles³. What emerges from the first ones is the normative and cultural *diktats* of the utopias, experimentally realized or only dreamt by designers, while reality ends up representing the counter-utopias. In this narrative, the kitchen represents the *mise-en-scène* at the center of human existence, not only because it is responsible for food subsistence, but also as a reiterated object of experimentation, where moralistic rules, scientific innovations and gender stereotypes can be put into practice. The beginning of the 20th century is inaugurated by two texts that outline the growing world of production: Frederick W. Taylor's *The Principles of Scientific Management* (1911) and Harrington Emerson's *The Twelve Principles of Efficiency* (1911). They are not only

>



the scholar Mary Pattison pour what they learned from the two engineers⁴. The idea that housework can be reduced to a repeated sequence of calculated gestures, however, is based on a generous misunderstanding: if in the factory a product is assembled by several workers, supervised by a foreman and pre-organized by the management offices, at home the woman is both worker and manager of herself; moreover, she receives no salary for her family work. «I consider my home as a business»⁵, writes Frederick, and with her own kitchen, modified in the experimental model of the Applecroft Efficiency Kitchen (Greenlaw, NY), she experiments on herself the utopia advocated in her books. Meanwhile the diligent Pattison – equipped with chronometer, archive, modules,

typewriter and dictaphone – assigns herself daily tasks to perform in her own home, transformed into an experimental station (Cologne, NJ). It is especially in the kitchen that the utopias they discuss resolve themselves into heterotopias: in pursuing the myth of a work maximally productive and without interruptions, the space is functional to an organized sequence of operations to be accomplished and the furniture is composed in an efficient order. The new economic discipline, Scientific Housekeeping, sets the rules: no motion waste or confusion in the preparation of meals, served at the table by the one who cooks them. However, there are involuntary setbacks for unpredictable accidents and the disincentive limit of not being paid. Moreover, if one observes the organization of the environment according to gender

perspective, the attempt to combine managerial theories with domestic work turns out to be unfinished, even if the final aim is to have more hours to oneself, to take care of the husband's affairs or raise the children properly. While underlining how the woman performs a task that is comparable to that of her spouse outside the house, Frederick and Pattison confirm the consolidated stereotype of the separation of work between the sexes – also one is paid, the other is not – and never consider sharing household chores (figs. 1-2). The echoes of the scientific organization of work also reach Europe, although Bruno Taut recognizes that women have an active role in building their own home. In the volume *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin* (1924), he underlines the feminine ability of “tidying

up” in order to definitively clear the domestic space from unnecessary and bulky furnishings and thus relieve the lady of the house from daily stress. He studies the houses through planimetric layouts derived from Frederick's theses, highlighting the countless lost steps, especially in the kitchen and in the lunch service. In wealthy houses as well as in humble apartments, the kitchen is the “core of the house”, next to the living/ dining room, delimited by two doors and by a double-sided cabinet for the tableware, while the various equipment is incorporated in containers on the walls (figs. 3-5). However, compared to this ideal and rational concertation of spaces, the house built by the architect for himself in Berlin-Dahalewitz (1926-1927) appears to be a more complex mechanism. The kitchen is not only scientifically

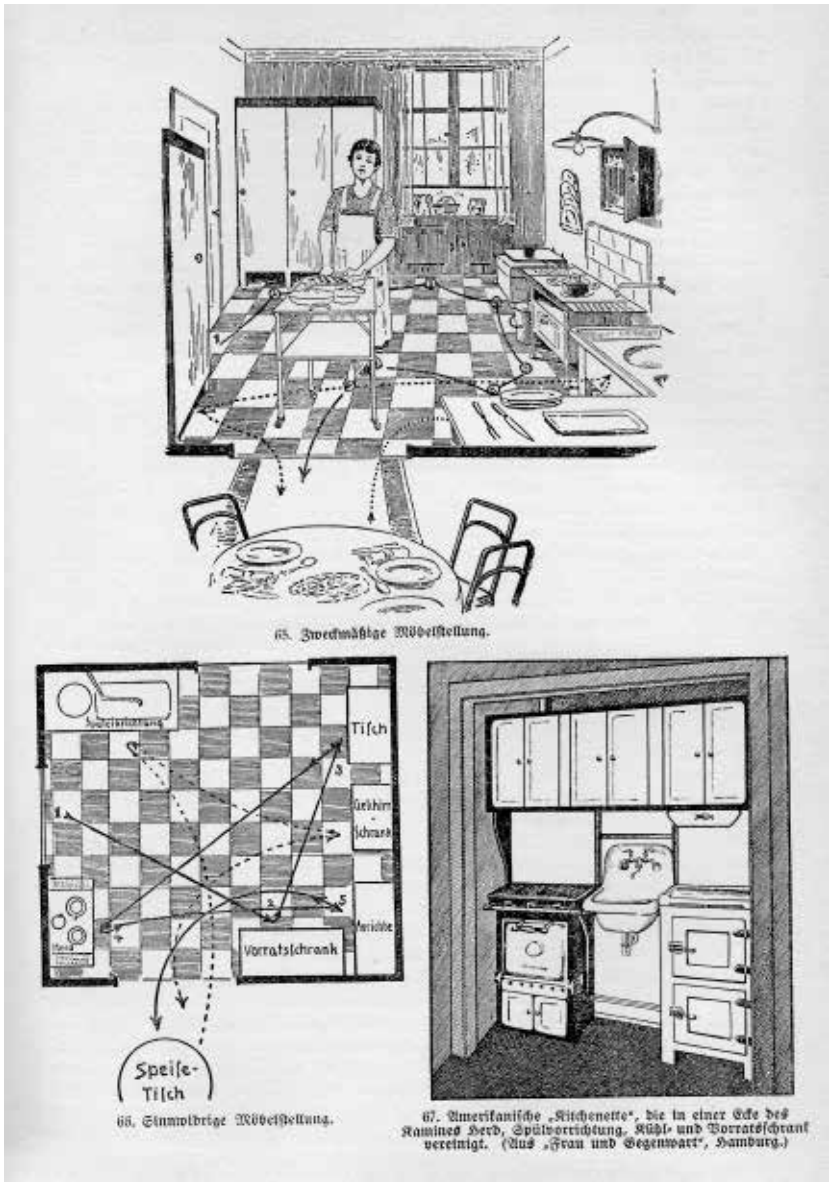
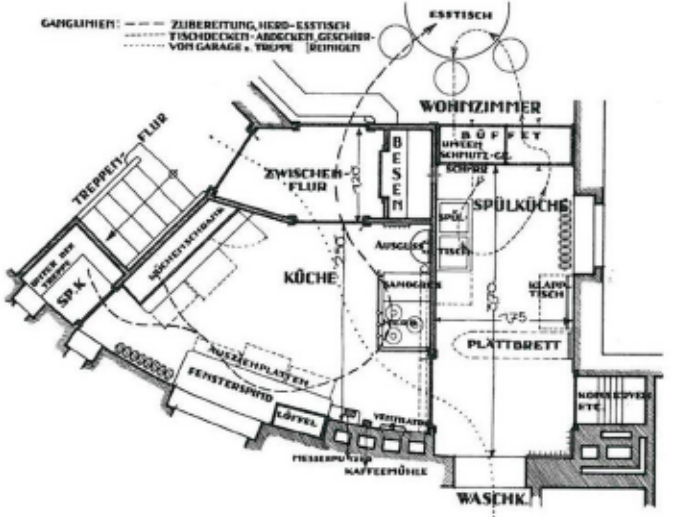
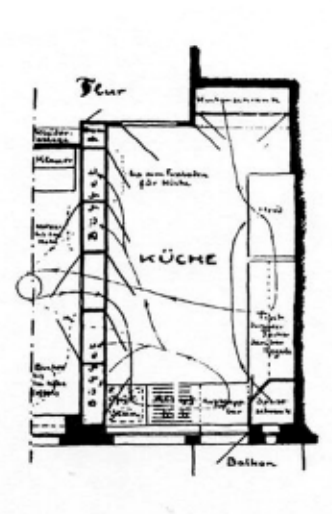
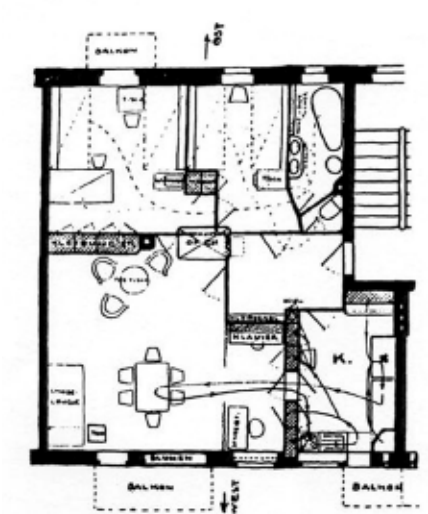
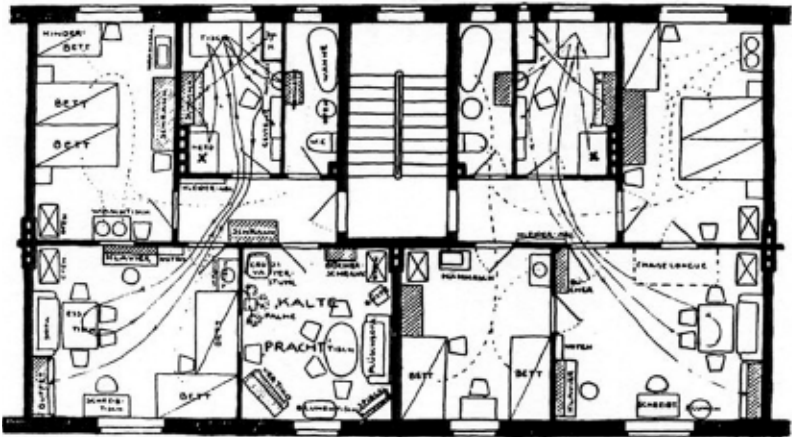
organized, but is also distinctly separated from the dining room by a small service office and communicates with the sink via a double-sided cabinet; the cooking space is in turn separated from the cleaning area, also acting as a laundry. At least in the kitchen, Taut's utopia collides with the effective application of a model of a bourgeois house with Victorian influence, with the space divided into preparation and cooking area, pantry and scullery, plus the icebox and the coal storage room (fig. 6). The utopia of the scientific management of domestic work is also pursued by the reformist Erna Meyer. In the difficult political and economic scenario of Europe in the 1920s, evaluating housework as a zero-cost occupation – nonetheless considered rewarding for the *Hausfrau* in terms of self-respect

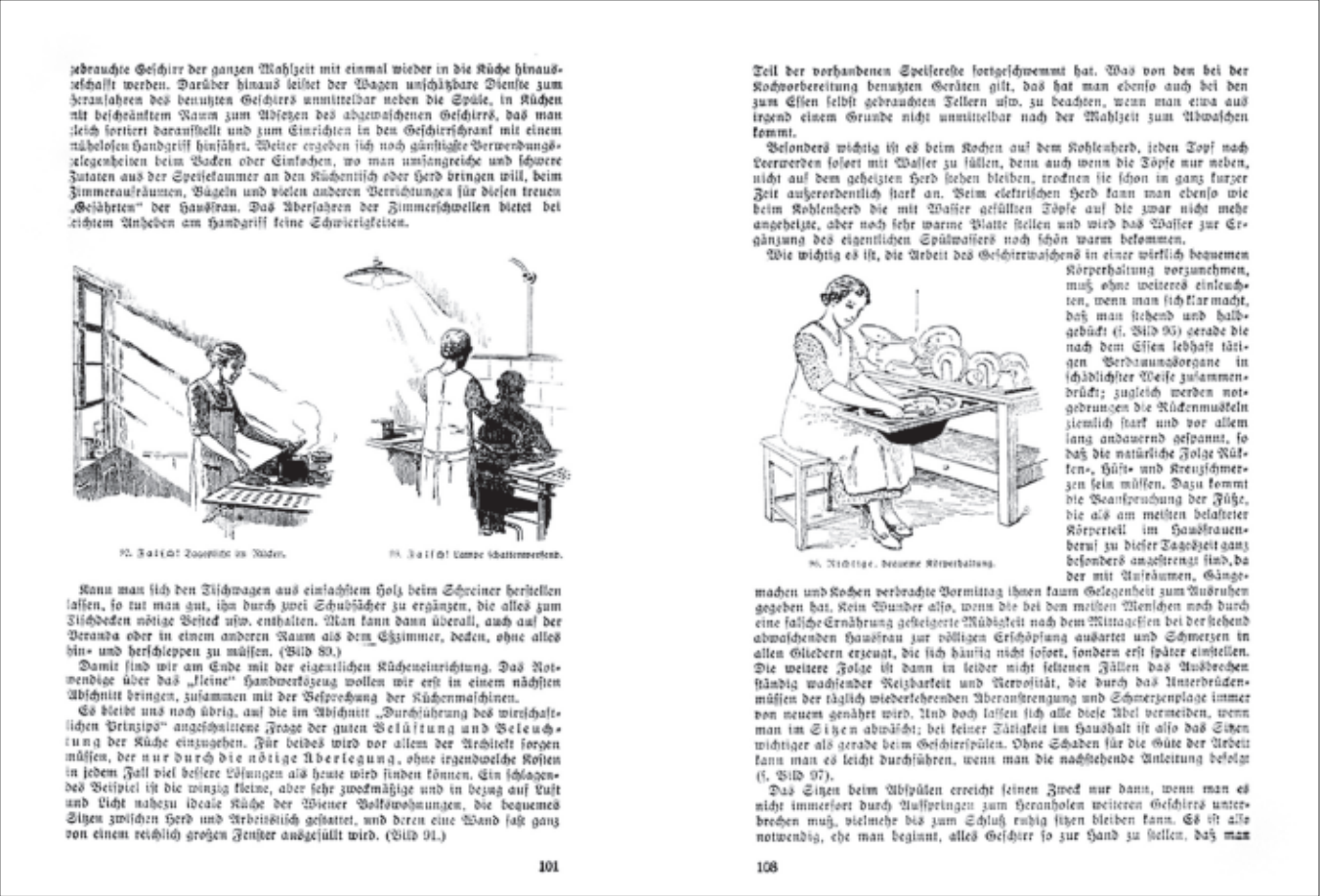
– seems an opportunity for women to contribute to their Nations' development. In her *Der neue Haushalt* manual (1926), Meyer underlines that every house, every family is an individual business capable of helping the State: the woman, whom she addresses, has a role, that is also economic, in the policy of the first post-war period. Study of the routes, correct position of the light source, systematization of the fuel to avoid waste, suitable dimensions of the work surfaces are the fundamental elements so that only a few movements are necessary to efficiently cook even a simple soup. The theories are then concretely experimented by Meyer in two expositions: the Stuttgarter Kleinküche (1927)⁶ and the Münchner Küche (1928)⁷. They are large spaces, open towards the living room, where family members can be

involved, challenging the hygienist faith that considers the mixing of different functions unacceptable (figs. 7-11). The rationalist counterpart to these proposals is Margarete Schütte-Lihotzky's Frankfurt Küche (1926-1928), which exacerbates the theoretical principles of Scientific Housekeeping by locking the cook in a small “laboratory” (less than 6 m²). In opposition to the Northern European habit of cooking and eating – and sometimes sleeping – in the same room, the small space is equipped with fixed wooden furnishings; it is anthropometrically dominated by the lady of the house but isolated from the rest of the family for health reasons. Introduced in thirty different variations in some Siedlungen in Frankfurt, the Frankfurt Küche is not very appreciated: users complain about the narrow and elongated space that causes them to

hit their heads against the cupboard doors, if open, the little practicality of the cabinet for dry food, which requires a constant supply, the absence of a special container for potatoes, the condensation of cooking vapors damaging the furniture⁸. Also, given the high costs for electricity and furniture, the kitchen is not suitable for the less wealthy classes, as her author would have hoped for (fig. 12). In Italy, nationalist reformers adapt the theories of Scientific Housekeeping to the familism of fascism, corroborating its political utopia. In *Cucine di ieri e cucine di domani* (1928), Dr. Maria Diez Gasca points out to Italian women how «new horizons [can be reached] with the help of science, with the help of industry, with the leaders' will and with the enlightened work of the Government»⁹. Stressing the benefits of >

3 Bruno Taut, *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1924 (1926 edition).
 4 Bruno Taut, *Planimetric studies*, in B. Taut, *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1924 (1926 edition) / Studi planimetrici.
 5 Bruno Taut, *Accommodation with kitchen*, Siedlung Onkel Toms Hütte, Berlin 1926-32 / Alloggio con cucina.
 6 Bruno Taut, *Kitchen plan*, Taut house, Berlin-Dahalewitz, 1926, in B. Taut, *Ein Wohnhaus*, Franckh'sche Verlagshandlung W. Keller & Co., Stuttgart 1927 / Planimetria della cucina, casa Taut.
 7 Erna Meyer, *Correct organization of the kitchen*, in E. Meyer, *Der neue Haushalt: Ein Wegweiser zu wirtschaftlicher Haushaltsführung*, Franckh'sche Verlagshandlung, Stuttgart 1926 / Organizzazione corretta della cucina.





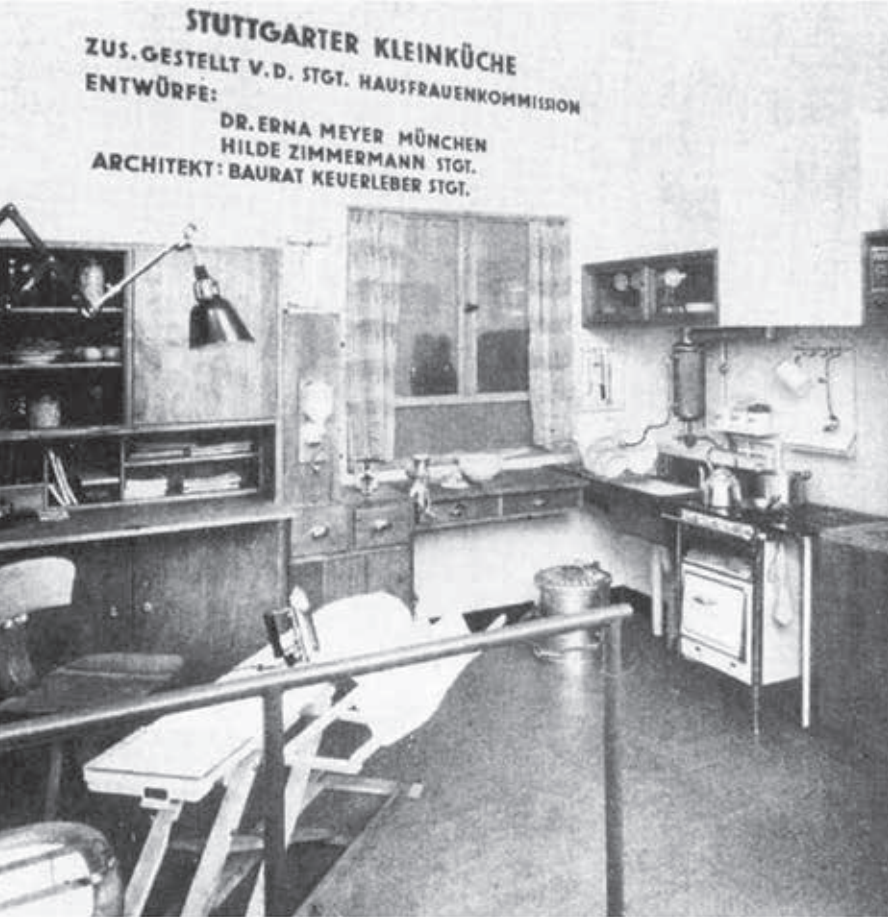
8 Erna Meyer, *Der neue Haushalt: Ein Wegweiser zu wirtschaftlicher Haushaltsführung*, Franckh'sche Verlagshandlung, Stuttgart 1926.
9-10 Erna Meyer and Hilde Zimmermann, *Stuttgarter Kleinküche*, exhibition, *Siedlung und Wohnungen*, Stuttgart 1927 / Allestimento.



the scientific management of domestic work, she adds: «The tools of new domestic happiness must be multiplied; the art of well governing the family must rise to the most highly regarded arts. Here is a new task that will be accepted by Fascism»¹⁰. If efficiency is a term admitted in the vocabulary of women's manuals, the designs proposed for the kitchen fail to emulate either the Northern European rationalization (the Frankfurt Kitchen) and the stringent Tayloristic logic of the United States. In trying to adapt a model seen elsewhere, but difficult to bend to the local lifestyle, Diez Gasca contradictorily writes: «let at least the kitchen be large, very large, as in rural areas»¹¹. And the only real suggestions she offers are to cover the kitchen in white tiles, to paint the walls in washable plaster, to varnish the furniture in the same color, to hang a clock on the wall in order to check cooking times (figs. 13-15).

An exception to the conventional panorama of the nation is represented by Piero Bottoni's project for the Electric House¹² (IV Exhibition of Decorative and Industrial Arts, Monza 1930), that remains only a virtuous exercise: after all the outbreak of the War is not far away and Italians cannot afford the expensive electrical appliances named in the famous exhibition. In Italy, efficient kitchens remain an ambiguous dream as well as the consumers they are meant for: fascism exalts the paternal figure and its authority, while wives are reserved the exclusive role of procreators and nurturers serving the State (fig. 16).

In the 1930s, the utopia of Scientific Housekeeping was still being affirmed through the studies on Time-Motion by Lillian Moller Gilbreth, who was already participating with her husband Frank B. Gilbreth in a research on movement and time as fundamental contributions to Taylorism. In *The Home-Maker and Her Job* (1927), the industrial psychologist reinterprets family as a social group whose environmental conditions can be modified by the lady of the house, seen as a creative homemaker capable of enhancing domestic work with her own individual contribution. For Brooklyn Borough Gas Co., she developed the prototype of the Kitchen Practical, set up at the Woman's Exposition in New York (1929), where she organizes the preparation and cooking of meals with the invention of the “circular work space” at the center of the kitchen, arranging ingredients, tools and electrical



appliances in a short spatial sequence in order to reduce time and energy waste. She organizes the area according to the ideas experimented with her husband in the factory through chronomeasurement. Also, using furniture and equipment available in the market, she organizes them in an appropriate sequence. Her contribution addresses the industrial world, thus indicating the dimensions that furnishings and appliances should have, theoretically anticipating the project of the “assembled kitchen”, i.e. the “American” one with integrated electrical appliances (figs. 17-18). The other variable coming into play in the utopian/heterotopic narrative is the role assumed in housekeeping by the female consumer. It is once again Christine Frederick who theorizes this socio-cultural phase in the years of the Depression, when she writes that «“Consumerism” [is] the greatest idea that America must give to the world»¹³ and that every woman can do her part, for the good of her Nation, by purchasing new electrical appliances. Despite some contradictions – appliances help the housewife, but they do not really allow her to save time –, the consumer model

wins, and the ultra-equipped kitchen project becomes central in the interests of the American industry. The most avant-garde kitchen prototype is the “Miracle Kitchen” (1957) by Whirpool/RCA, equipped with a microwave oven, a central island, an adjustable lighting system and remotely controlled appliances, whereas a screen connected to an internal circuit allows to monitor children. Furthermore, for the first time a television appears in the kitchen and it can rotate in order to be watched from different perspectives (fig. 19). The Miracle Kitchen is so famous that it symbolizes the western dream of the “American” kitchen. Technologically advanced and apparently within everyone's means, it has such a persuasive appeal as to represent the western values to advertise beyond the Iron Curtain. It is no coincidence that the Kitchen Debate at the American National Exhibition (Moscow 1959) becomes the colorful stage of a lively verbal conflict between Richard Nixon's capitalism and Nikita Khrushchev's socialism. It is in fact a fight between cultures: the American one aimed at demonstrating that consumer democracy equals freedom of choice

and high living standards; the Soviet one advocating its commitment for the good of the community rather than for the profit of employers. If according to Nixon the Miracle Kitchen represents women's emancipation, having at their disposal a wide choice of electrical appliances, for Khrushchev it seems rather a “golden cage” to lock them in¹⁴ (fig. 20-21).

An expressive social metaphor lays in the period from the beginning of the 20th century to the end of the 1960s: the industrial model of efficiency illuminates the research of reformers and architects. It is a utopia connected to the Fordist philosophy of production, according to which blocking the assembly line is not an option. Foucault's device – that includes the design of space, the relocation of people, their relations with others – regulates its system of authority so that the model is functional and congruous with profit expectations. This pattern will enter a crisis with the introduction of new production processes (just-in-time manufacturing, delocalization) and the advent of the “information society”¹⁵. Nevertheless, during part of the 20th century its reflection crosses the domestic space: the idea of progress is in fact invariably connected to that of a scientifically regulated production. In the private sphere, however, it is not only about adhering to a utopia in the name of production, but about confirming – through the project of the kitchen and, more generally, of the house – the gender stereotype as a disciplining *dispositif*. Within the domestic ideal, it binds women to family work, sometimes to strengthen the patriarchal system of authority, sometimes to introduce the female role at the service of production, resulting in regulating their existence in the forced intimacy of the bourgeois family or in the sparkling consumer duties. In contrast to the utopias dreamt and partially realized by the architects, the counter-utopias are partially absorbed and re-organized by a constantly changing society. The narrative of the house project cannot go without historical and cultural connections, but it must also embrace gender perspective: not so much as a demand for “another story”, but as a critical look at both the housing program and the concrete ways of living. If, as written by Franz Kafka, every individual carries a room within¹⁶, one can say that every kitchen carries an individual within, together with the

- Notes
- 1 M. Foucault, *Des espaces autres* (conference at the Cercle d'études architecturales, 14 March 1967), in «Architecture, Mouvement, Continuité», n. 5, October 1984, p. 46-49.
 - 2 Foucault's *dispositif* is a complex of heterogeneous factors through which control takes place: their whole «implies speeches, institutions, architectural structures, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic proportions, in short: both what is said and what is not said, here are the elements of the device. The device is the network established between these elements», M. Foucault, *Dits et écrits*, 1954-1988, Gallimard, Paris 1994, vol. III (English translation by the editorial staff).
 - 3 See J. W. Scott, *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*, in «The American Historical Review», vol. 91, n. 5, December 1986, p. 1053-1075.
 - 4 C. Frederick, *The New Housekeeping. Efficiency Studies in Home Management*, Doubleday, Page & Co., Garden City, NY 1913; Ead., *Household Engineering. Scientific Management in the Home*, American School of Home Economics, Chicago 1919; M. Pattison, *Principles of Domestic Engineering. Or, the What, Why and How of a Home...*, The Trow Press, New York 1915; Ead., *The Business of Home Management*, Robert M. McBride, New York 1918.
 - 5 C. Frederick, *The New Housekeeping*, cit., p. 127.
 - 6 Installation with Hilde Zimmermann as part of the *Siedlung und Wohnungen* exhibition (Stuttgart 1927).
 - 7 Installation with Hanna Löw (Munich 1928), then installed in the Postversuchssiedlung of Robert Vorhoezler and Walther Schmidt.
 - 8 Survey carried out at the housewives of the Siedlungen Praunheim, in *Weltershaus*, hrsg. III. *Küchen und Hauswirtschaft*, in «Reichsforschungsgesellschaft», n. 4, 1929, p. 22-32.
 - 9 M. Diez Gasca, *Cucine di ieri e cucine di domani*, ENIOS, Rome 1928, p. 11 (English translation by the editorial staff).
 - 10 Ibid., p. 11.
 - 11 Ibid., p. 44.
 - 12 The project of the Electric House was realized by Luigi Figini, Gino Pollini, Guido Frette and Adalberto Libera.
 - 13 C. Frederick, *Selling Mrs. Consumer*, Business Bourse, New York 1929, p. 4.
 - 14 *The Two Worlds. A Day-Long Debate*, in «The New York Times», 25 July 1959, p. 3.
 - 15 M. Castells, *The Information Age. Economy, Society and Culture. I. The Rise of Network Society*, Blackwell Publ., Oxford 1996.
 - 16 «Jeder Mensch trägt ein Zimmer in sich», F. Kafka, *Die Acht Oktavhefte*, in *Gesammelte Werke. Hochzeits vor bereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß* (1914-1918?), ed. posthumously by M. Brod, S. Fischer Vlg., Frankfurt am Main 1953.

history of the utopia and heterotopia of its era, including gender relations. The attention paid by reformers and designers to the kitchen tells us about its political and social importance during a period of changes, when the utopia they hoped for often resolved itself in a counter-utopia. Therefore, this history illuminates the most lived place of the house, a minor space if included in the usual expression “service area”, a fundamental one if rewritten as an alter ego – imposed or, on the contrary, perceived as one's own – of those who inhabit it.

Translated by Daria Verde



La cucina domestica, fra utopie ed eterotopie del Novecento

Nel corso dei secoli lo spazio abitativo è stato influenzato dallo *Zeitgeist* della propria epoca, il contesto geografico, il sistema politico-economico, l'introiezione di costumi condivisi o di condizionamenti sociali. Durante il Novecento il progetto dell'abitazione è stato spesso offerto come “utopia” – un luogo ideale o reale ma da perfezionare –, mentre la cogenza lo sviluppava come “eterotopia” all'interno dell'istituzione familiare e della società: un “contro-luogo”, una sorta di utopia realizzata, in cui «tutti gli altri luoghi reali che si trovano all'interno della cultura vengono al contempo rappresentati, contestati, sovvertiti»¹. Secondo l'assunto di Michel Foucault si può leggere l'abitazione nel corso della sua storia recente come un ambito sfaccettato fra le indicazioni di riformatori e politici, le messe a punto di architetti e designer, le risemantizzazioni da parte di coloro che la abitano. Il punto di vista dell'eterotopia è cioè uno degli sguardi critici con cui interpretare uno spazio che, al pari di quelli collettivi indagati da Foucault, offre riflessioni sull'evoluzione del progetto domestico come un dispositivo strategico, ordinatore e regolamentante della vita privata. Se il filosofo utilizza il concetto di *dispositif*² per comprendere le strutture di autorità

durante l'ascesa economica dei paesi occidentali, per il medesimo periodo storico tale lente interpretativa può definire anche la casa quale luogo attuativo dei sistemi disciplinanti in seno alla famiglia e alla società. Il potere microscopico e capillare è quindi realizzato nel corpo sociale attraverso l'utopia domestica propugnata da riformatori e architetti, con cui imbrigliare gli individui, in particolare le donne. Il racconto dell'eterotopia dell'abitazione può avvenire incrociando le fonti letterarie (manuali e testi specialistici) con i progetti realizzati e non, e tenendo altresì presente l'analisi storica dei ruoli di genere³. Dalle prime emergono i *diktat* normativi e culturali delle utopie, che i progettisti cercano di concretizzare o solo vagheggiare, mentre la realtà finisce per rappresentare le contro-utopie. In questa narrazione l'ambiente della cucina rappresenta una centrale *mise-en-scène* delle esistenze umane, non solo perché deputato alla sussistenza alimentare, ma quale ripetuto oggetto di sperimentazione, in cui inverare regole moralizzatrici, innovazioni scientifiche, stereotipi di genere. L'inizio del Novecento è inaugurato da due testi che delineano il mondo produttivo in ascesa: *The Principles of Scientific Management* (1911) di Frederick W. Taylor e *The Twelve Principles of Efficiency* (1911) di Harrington Emerson. Essi non sono solo dei manuali sull'organizzazione scientifica del lavoro, ma assurgono a riferimento teorico del nuovo secolo influenzando le modalità esistenziali. Un'atipica idea di bellezza si incunea nelle pieghe della quotidianità: è data dalla

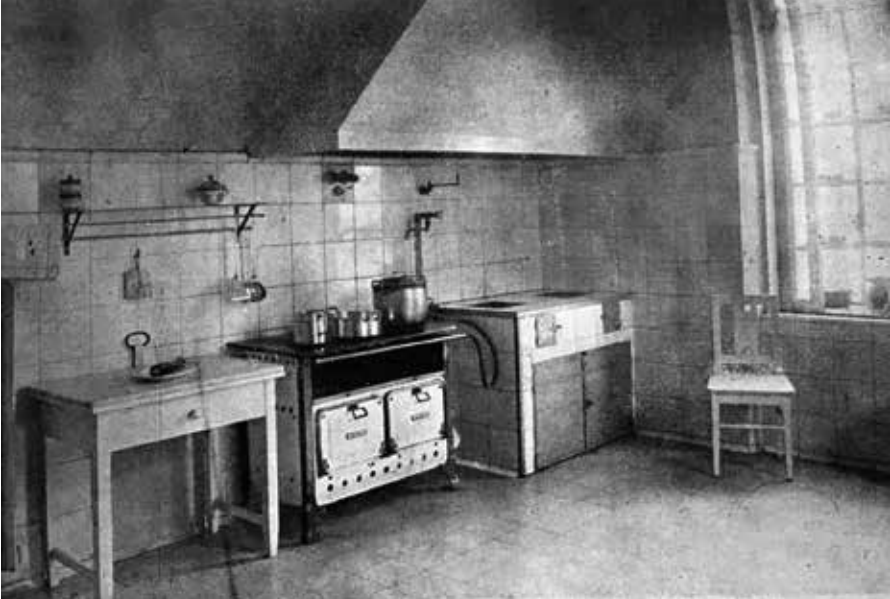


misurazione esatta dei gesti, dal calcolo delle distanze opportune, dalla sequenza temporale dei compiti dell'operaio. La produzione rimeggia con l'efficienza, mentre l'*assembly line* si accorda con l'inedito tempo lineare del lavoro, adattandosi alle scansioni ritmiche della produzione merceologica. Gli individui, infine, sono particelle elementari di un sistema d'ordine e accumulazione, che spazieggiava nella grande struttura della fabbrica. L'organizzazione scientifica del lavoro propugnata secondo i “principi esatti” del taylorismo non è però solo rivolta al mondo industriale o del terziario, ma ha un tale impeto innovativo da permeare anche la casa. La fascinazione per una concezione meccanicistica e apparentemente risolutiva delle faccende

domestiche per le donne statunitensi del ceto medio – prive di personale di servizio emigrato nelle fabbriche – pervade i nuovi manuali di Economia domestica, in cui la giornalista Christine Frederick e la studiosa Mary Pattison riversano quanto appreso da i due ingegneri⁴. L'idea che si possa ridurre il lavoro casalingo a una reiterata sequenza di gesti calcolati si impernia però su un generoso equivoco: se in fabbrica un prodotto è assemblato da diversi lavoratori, controllati a vista da un capofficina e preorganizzati dagli uffici direttivi, in casa la donna è al tempo stesso operaio e manager di sé stessa; inoltre, non percepisce alcun salario per il proprio lavoro familiare. «Considero la mia casa come un'impresa»⁵, scrive Frederick, e con la propria cucina modificata nel modello

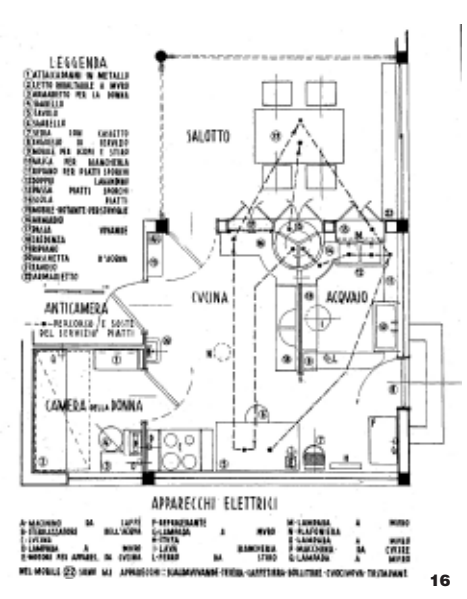


sperimentale dell'Applecroft Efficiency Kitchen (Greenlaw, NY) prova su di sé l'utopia preconizzata nei suoi libri, mentre la solerte Pattison – armata di cronometro, archivio, moduli, macchina da scrivere e dittafono – si assegna compiti da svolgere quotidianamente nella propria casa trasformata in stazione sperimentale (Colonia, NJ). È soprattutto in cucina che le utopie da loro argomentate si risolvono in eterotopie: nell'inseguire il mito di un lavoro senza interruzioni e produttivo al massimo, lo spazio è funzionale a una sequenza organizzata di operazioni da compiere e i mobili vi sono composti in un ordine efficiente. La nuova disciplina economica, lo Scientific Housekeeping, detta le regole: nessuno spreco di movimenti né confusione nella preparazione dei pasti, serviti a tavola da colei che li cucina. Nella realtà ci sono però le soste involontarie per incidenti non prevedibili e il disincentivante limite della non retribuzione; se poi si osserva l'organizzazione dell'ambiente secondo la prospettiva di genere, si comprende che il tentativo di coniugare le teorie manageriali con il lavoro domestico risulta incompiuto, anche se lo scopo finale è avere più ore per sé, occuparsi degli affari del marito o seguire meglio i figli. Pur sottolineando come la donna svolga un compito qualitativamente paragonabile a quello del coniuge fuori dalle mura domestiche, Frederick e Pattison confermano il consolidato stereotipo della separazione del lavoro per sessi – l'uno pagato, l'altra no – e non prevedono mai la condivisione dei compiti domestici (figg. 1-2). Gli echi dell'organizzazione scientifica del lavoro giungono anche in Europa, benché Bruno Taut riconosca alla donna un



ruolo attivo nella costruzione del proprio alloggio. Nel volume *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin* (1924), sottolinea la capacità femminile del “riordino” per liberare definitivamente lo spazio domestico da inutili e ingombranti arredi e sollevare così la padrona di casa dagli sforzi quotidiani. I tracciati planimetrici con cui studia le abitazioni derivano dalle tesi di Frederick e mettono in luce gli innumerevoli passi perduti, soprattutto in cucina e nel servizio al pranzo. Nei villini come nelle abitazioni meno abbienti la cucina è il “nucleo della casa”, attigua al salotto-pranzo, da cui è separata da due porte e un mobile a doppia faccia per il vasellame, mentre le varie attrezzature sono incorporate in contenitori sulle pareti (figg. 3-5). Rispetto a questa ideale e razionale

concertazione degli ambienti, la casa che l'architetto realizza per sé a Berlino-Dahlewitz (1926-1927) appare però come un meccanismo più complesso. La cucina non è solo organizzata scientificamente, ma è nettamente distinta dal pranzo da un piccolo *office* di servizio e comunica con l'ambiente dei lavelli tramite un mobile a doppia faccia; la cottura dei pasti è a sua volta disgiunta dall'area di pulizia, che funge anche da lavanderia. L'utopia di Taut si scontra cioè con l'effettiva applicazione – almeno in cucina – di un modello di casa borghese di influenza vittoriana, con l'ambiente compartimentato in area preparazione e cottura, *pantry* (dispensa) e *scullery* (retrocucina), oltre alla ghiacciaia e al ripostiglio per il carbone (fig. 6). L'utopia dell'organizzazione scientifica del



11 Erna Meyer and Hanna Löw, Münchner Küche (1928), installed in the Postversuchssiedlung (Munich 1928) by Robert Vorhoezelzer and Walther Schmidt / Installazione nella Postversuchssiedlung.
12 Margarete Schütte-Lihotzky, Frankfurt Küche, 1926-28.
13 Maria Diez Gasca, *Cucine di ieri e cucine di domani*, ENIOS, Roma 1928.
14-15 Kitchen of the painter Guglielmo Vita, Florence, in M. Diez Gasca, *Cucine di ieri e cucine di domani*, ENIOS, Roma 1928 / Cucina del pittore Guglielmo Vita, Firenze.
16 Piero Bottoni, Kitchen plan, Electric House, preparation, IV Exhibition of Decorative and Industrial Arts, Monza 1930 / Planimetria della cucina, Casa Elettrica, allestimento.

lavoro domestico è perseguita anche dalla riformista Erna Meyer. Nel difficile clima politico-economico dell'Europa degli anni Venti, valutare le faccende di casa come un'occupazione a costo zero – ma ritenuta gratificante per la *Hausfrau* in termini di rispetto di sé – sembra un'occasione per il concorso delle donne allo sviluppo delle Nazioni. Nel manuale *Der neue Haushalt* (1926) Meyer sottolinea come ogni casa, ogni famiglia siano un'impresa individuale atta a coadiuvare lo Stato: la donna, cui ella si rivolge, è una tessera della politica del riscatto, anche economico, del primo dopoguerra. Studio dei percorsi, posizione corretta della fonte luminosa, sistemazione del combustibile per evitare sprechi, dimensioni adatte dei piani di lavoro sono gli elementi fondamentali affinché occorran pochi movimenti per cucinare rapidamente una semplice zuppa. Le teorie sono poi sperimentate concretamente da Meyer in due allestimenti: la Stuttgarter Kleinküche (1927)⁶ e la Münchner Küche (1928)⁷ sono spazi ampi e aperti sul salotto, in cui coinvolgere i familiari, e sfidano il credo igienista che ritiene improponibile la credenzia di aree diverse (figg. 7-11). Contraltare razionalista a queste



proposte è la Frankfurt Küche (1926-1928) di Margarete Schütte-Lihotzky, che esaspera i dettami teorici dello Scientific Housekeeping serrando la cuoca in un ridotto "laboratorio" (meno di 6 m²). Rispetto all'abitudine nordeuropea di cucinare e mangiare – e talvolta dormire – nella stessa camera, il piccolo spazio è attrezzato con arredi fissi in legno; è antropometricamente dominato dalla

padrona di casa, ma escluso al resto della famiglia per ragioni sanitarie. Introdotta in trenta diverse varianti in alcune Siedlungen a Francoforte, la Frankfurt Küche non è però molto apprezzata: le utenti lamentano la pianta stretta e allungata dello spazio, che fa sì che urtino la testa contro le antine dei pensili quando aperte, la poca praticità della credenza per alimenti secchi, che presuppone un

approvvigionamento costante, l'assenza di un contenitore apposito per le patate, la condensa dei vapori della cottura, che rovina i mobili⁸. Infine, visti i costi elevati dell'energia elettrica o dell'affitto dell'arredo, l'adozione della cucina non è realmente proponibile alle classi meno abbienti, come invece auspicato dalla sua autrice (fig. 12). In Italia le riformatrici nazionaliste adeguano le teorie dello Scientific Housekeeping al familismo del fascismo, corroborandone l'utopia politica. In *Cucine di ieri e cucine di domani* (1928) la dottoressa Maria Diez Gasca indica alla donna italiana i «nuovi orizzonti [da raggiungere] col soccorso della scienza, coll'aiuto della industria, colla volontà dei dirigenti e colla illuminata opera del Governo»⁹. Sottolineando i benefici dell'organizzazione scientifica del lavoro, aggiunge: «Gli strumenti della nuova felicità casalinga si debbono moltiplicare; l'arte di ben governare la famiglia deve assurgere alle arti più reputate. Ecco un nuovo compito che sarà accolto dal Fascismo»¹⁰. Se l'efficientismo è ammesso nel vocabolario della manualistica femminile, in cucina le proposte progettuali non riescono a emulare né la ridotta razionalizzazione nordeuropea (segnatamente la Cucina di Francoforte) né la stringente logica tayloristica degli Stati Uniti. Nel cercare di adeguare un modello visto altrove, ma difficile da far combaciare con lo stile di vita nostrano, Diez Gasca scrive contraddittoriamente: «che almeno la cucina sia ampia, ampissima, come nelle zone rurali»¹¹. E gli unici, veri suggerimenti che offre sono: rivestire la cucina in piastrelle bianche, dipingere in stucco lavabile le pareti, verniciare i mobili nel medesimo colore, appendere al muro un orologio per verificare la durata delle cotture (figg. 13-15). Rispetto al convenzionale panorama nazionale un'eccezione è il progetto di Piero Bottoni all'interno della Casa Elettrica¹² (IV Esposizione delle Arti Decorative e Industriali, Monza 1930), ma resta una virtuosa esercitazione: dopotutto lo scoppio della Guerra non è lontano e gli italiani non possono permettersi

Note

¹ M. Foucault, *Des espaces autres* (conferenza al Cercle d'études architecturales, 14 marzo 1967), in «*Architecture, Mouvement, Continuité*», n. 5, ottobre 1984, pp. 46-49 (trad. it. *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano 2001, pp. 23-24).

² Il *dispositif* foucaultiano è un complesso di fattori eterogenei attraverso i quali si realizza il controllo: il loro insieme «implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proporzioni filosofiche, morali e filantropiche, in breve: tanto del detto che del non-detto, ecco gli elementi del dispositivo. Il dispositivo è la rete che si stabilisce fra questi elementi». M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988*, Gallimard, Parigi 1994, vol. III (trad. it. *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, Feltrinelli, Milano 1997, Vol. II. *Poteri, saperi, strategie (1971-1977)*, p. 299).

³ Cfr. J. W. Scott, *Gender. A Useful Category of Historical Analysis*, in «*The American Historical Review*», vol. 91, n. 5, dicembre 1986, pp. 1053-1075.

⁴ C. Frederick, *The New Housekeeping. Efficiency Studies in Home Management*, Doubleday, Page & Co., Garden City, NY 1913; Ead., *Household Engineering. Scientific Management in the Home*, American School of Home Economics, Chicago 1919; M. Pattison, *Principles of Domestic Engineering. Or, the What, Why and How of a Home...*, The Trow Press, New York 1915; Ead., *The Business of Home Management*, Robert M. McBride, New York 1918.

⁵ C. Frederick, *The New Housekeeping*, cit., p. 127 (trad. it. a cura della redazione).

⁶ Allestimento con Hilde Zimmermann nell'ambito della mostra *Siedlung und Wohnungen* (Stoccarda 1927).

⁷ Allestimento con Hanna Löw (Monaco 1928), poi installata nella Postversuchssiedlung di Robert Vorhoezelzer e Walther Schmidt.

⁸ Indagine svolta presso le casalinghe della Siedlungen Praunheim, in *Weltershaus, hrsg. III. Küchen und Hauswirtschaft*, n. 4, 1929, pp. 22-32.

⁹ M. Diez Gasca, *Cucine di ieri e cucine di domani*, ENIOS, Roma 1928, p. 11.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 44.

¹² Il progetto della "Casa elettrica" si deve a Luigi Figini, Gino Pollini, Guido Frette e Adalberto Libera.

¹³ C. Frederick, *Selling Mrs. Consumer*, Business Bourse, New York 1929, p. 4.

¹⁴ *The Two Worlds. A Day-Long Debate*, in «*The New York Times*», 25 luglio 1959, p. 3.

¹⁵ M. Castells, *The Information Age. Economy, Society and Culture. I. The Rise of Network Society*, Blackwell Publ., Oxford 1996 (trad. it. *La nascita della società in rete*, EGEA-Università Bocconi, Milano 2008, p. 238).

¹⁶ «*Jeder Mensch trägt ein Zimmer in sich*», F. Kafka, *Die Acht Oktavhefte*, in *Gesammelte Werke. Hochzeits vor bereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß* (1914-1918?), ed. postuma a cura di M. Brod, S. Fischer Vlg., Frankfurt am Main 1953 (trad. it. di I. A. Cusano, *Quaderni in ottavo*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 9).

Housekeeping continua a essere affermata attraverso gli studi sul Time-Motion di Lillian Moller Gilbreth, già partecipe con il marito Frank B. Gilbreth alle ricerche sul movimento e il tempo quali contributi fondamentali al taylorismo. In *The Home-Maker and Her Job* (1927) la psicologa industriale analizza la famiglia come gruppo sociale, le cui condizioni ambientali possono essere

modificate dalla padrona di casa, una creativa *homemaker* capace di valorizzare il proprio apporto individuale il lavoro domestico. Per la Brooklyn Borough Gas Co. mette a punto il prototipo della Kitchen Practical allestita alla Woman's Exposition di New York (1929), in cui concentra la preparazione e la cottura delle vivande con l'invenzione del *circular work space* al centro della cucina, che ordina in una breve sequenza spaziale ingredienti, strumenti ed elettrodomestici per ridurre lo spreco di tempo e la fatica. Predisporre l'ambiente secondo le idee sperimentate con il marito in fabbrica attraverso la crono-misurazione e, usando mobili e apparecchiature in commercio, li accosta fra loro secondo una sequenza opportuna. Il suo contributo è indirizzato all'industria, cui indica le dimensioni che arredi ed elettrodomestici dovrebbero avere, anticipando teoricamente il progetto dell'*assembled kitchen*, la cucina base-pensili "all'americana" con elettrodomestici integrati (figg. 17-18). L'altra variabile che entra in gioco nella narrazione utopica/eterotopica è l'assunzione del ruolo della consumatrice nella gestione della casa. È ancora Christine Frederick a teorizzare questo passaggio socioculturale negli anni della Depressione, quando asserisce che «Il "Consumismo" [è] la più grande idea che l'America deve donare al mondo»¹³ e che ogni donna può fare la sua parte, per il bene della Nazione, acquistando i nuovi elettrodomestici. Nonostante alcune contraddizioni – gli apparecchi aiutano la casalinga, ma non le consentono davvero di economizzare il tempo –, il modello consumistico risulta vincente e il progetto della cucina ultra-attezzata diventa centrale negli interessi dell'industria statunitense. Il prototipo di cucina più all'avanguardia è la Miracle Kitchen (1957) dell'azienda Whirlpool/RCA, dotata di un forno a microonde, un'isola centrale per il lavoro, un sistema di illuminazione regolabile e gli elettrodomestici comandabili in modalità remota, mentre con uno schermo collegato a circuito chiuso interno si può sorvegliare un bambino a distanza. Inoltre, per la prima volta un televisore appare in cucina ed è rotante per poter essere visto da più parti (fig. 19). La Miracle Kitchen è così nota da incarnare il sogno occidentale della cucina "all'americana", tecnologicamente avanzata e apparentemente alla portata di tutti, e ha un *appeal* così suadente da rappresentare i valori dell'Ovest da reclamizzare oltre la Cortina di Ferro. Non a caso assurge a colorato palcoscenico

del Kitchen Debate, un vivace conflitto verbale fra il capitalismo di Richard Nixon e il socialismo reale di Nikita Chruščëv all'American National Exhibition (Mosca 1959). È in effetti uno scontro fra civiltà: l'americana tesa a dimostrare che alla democrazia del consumo corrispondono libertà di scelta e standard di vita elevati; la sovietica che propugna di essere all'opera per il bene della collettività piuttosto che per il profitto dei datori di lavoro. Se per Nixon la Miracle Kitchen rappresenta l'emancipazione per le donne, che hanno a propria disposizione un'ampia scelta di apparecchi, per Chruščëv sembra piuttosto una «voliera dorata» in cui rinchiuderle¹⁴ (fig. 20-21). Una metafora espressiva quanto sociale si cela nel periodo che corre dagli inizi del Novecento e sino alla fine degli anni Sessanta: il modello efficientista della fabbrica illumina le ricerche di riformatori e architetti. È un'utopia connessa alla filosofia della produzione di tipo fordista, che non prevede mai il blocco della linea di montaggio. Il dispositivo foucaultiano – che comprende il disegno dello spazio, la dislocazione delle persone, le relazioni con gli altri – ne regola il sistema di autorità affinché il modello sia funzionante e congruo alle aspettative del profitto. Questo schema entrerà in crisi con i nuovi processi produttivi (il *just-in-time*, la delocalizzazione) e l'avvento della «società informazionale»¹⁵, ma durante parte del XX secolo il suo riflesso attraversa l'ambiente domestico: l'idea di progresso è infatti invariabilmente connessa a quella della produzione normata scientificamente. Nell'ambito della vita privata non si tratta però solo di un'adesione a un'utopia in nome dei fini produttivi, quanto della conferma – attraverso il progetto della cucina e, in senso lato, della casa – dello stereotipo di genere quale ulteriore *dispositif* disciplinante. All'interno dell'ideale domestico esso lega la donna al lavoro familiare, talora per rafforzare il sistema patriarcale di autorità, talaltra per immettere il ruolo femminile a servizio della produzione, finendo per regolarne l'esistenza nell'intimità forzata della famiglia borghese o nel ridente dovere consumistico. Rispetto alle utopie prospettate e parzialmente realizzate dagli architetti, le contro-utopie sono in parte assorbite e risemantizzate da una società in costante trasformazione. La narrazione del progetto dell'abitazione non può fare a meno di addentellati storici e culturali, ma pure deve accogliere in sé la prospettiva di genere: non tanto come rivendicazione di un'"altra storia", ma come

sguardo critico su programma abitativo ed effettivi modi di abitare. Se, rammentando Franz Kafka, ogni essere umano porta in sé stesso una camera¹⁶, si può dire che ogni cucina reca in sé un essere umano, ma anche il racconto dell'utopia e dell'eterotopia della propria epoca, che comprende le relazioni di genere. L'attenzione di riformatori e progettisti



17-18 Lillian Moller Gilbreth, Kitchen Practical, exhibition, Woman's Exposition, New York 1929 / Allestimento.
19 RCA / Whirlpool Miracle Kitchen (1957), advertising image / Immagine pubblicitaria.
20-21 The Kitchen Debate: Richard Nixon and Nikita Khrushchev at the American National Exhibition, Moscow 1959.

Paolo Giardiello
Università degli Studi di Napoli Federico II

The necessary decoration

The wealth, the quality and the diffusion of decorations characterizing architecture, but also objects, furnishings, fabrics, clothes, jewelry, is a characteristic of the Middle Eastern or North African countries, which distinguishes them from analogue works in which the decorative apparatuses, although widespread, do not appear as protagonists. Meticulous and wise decorative interventions, capable of ennobling and transforming everything that helps defining the livable space, the objects and even the body that moves in such places and between such things, without distinction between epochs or styles, between what is luxury or common use items, what is useful or just ornamental. The interest for this culture of making and communicating the values of things or places does not come only from the diversity of the decorative trait, the expressive sign, but rather from the aesthetic and representative value felt as a necessity and from the persistence over time of this attitude and, therefore, from the naturalness with which the decoration continues to characterize contemporary styles, current fashions. Without interruption, it has been the shape with which each epoch of the past has been represented by enhancing the artisan knowledge, materials, techniques and languages of art.

Right where Western culture has, with the Modern Movement, programmatically tried to free itself from a decorative excess, considering it a formal expression of passed values, Middle Eastern culture has instead shown a continuity of purpose, recognizing the values of tradition and communicative contents of the decorative apparatuses.

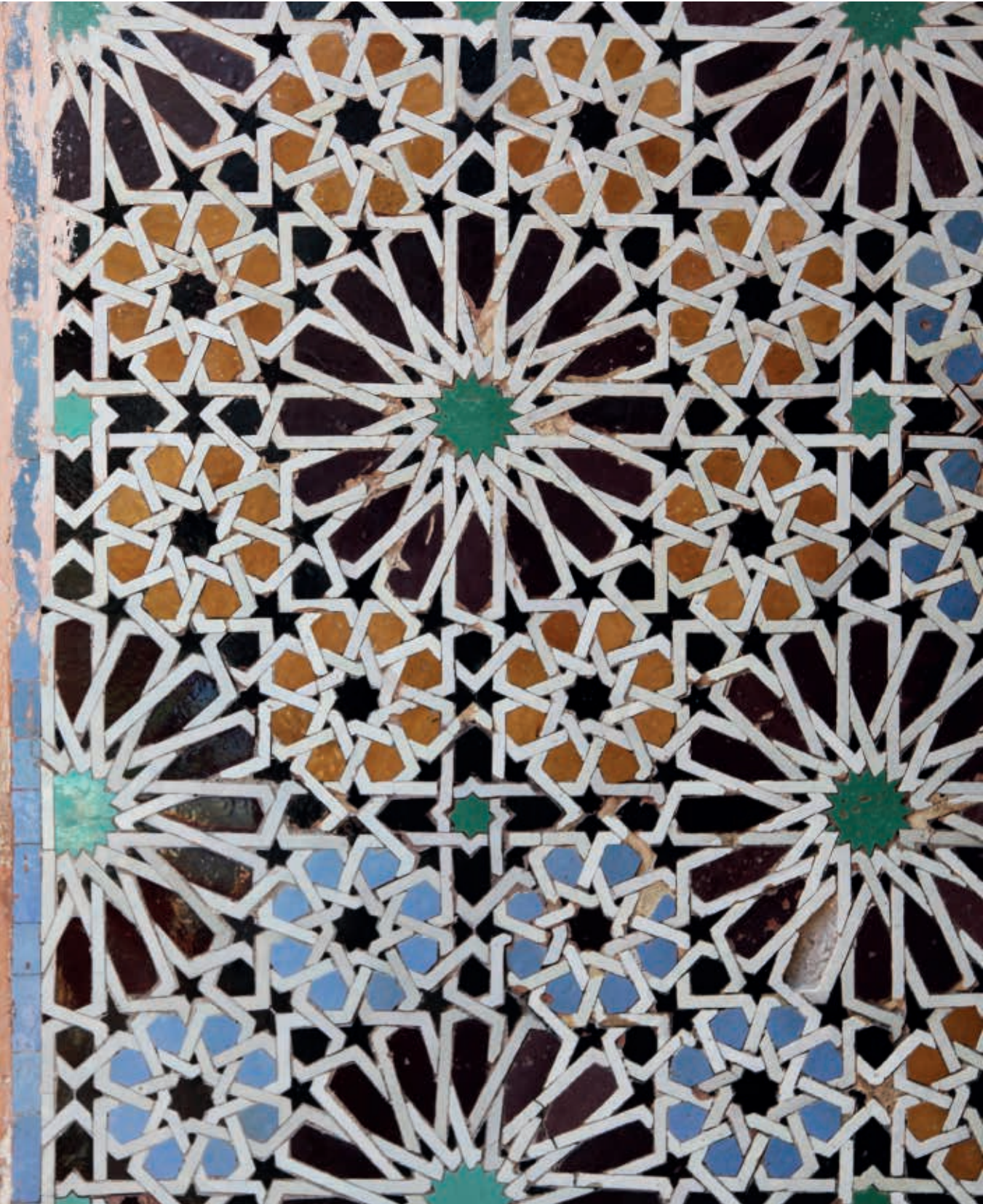
The decoration is usually considered superfluous, overlapped with the essential: this term is used indifferently as a synonym of ornament, despite having different meanings, since «[...] the two etymologies are independent. In Latin, *ornare* means to supply, arm, and procure money or men – but also



1

1-2 Saadian Tombs, Marrakech (photo: Andrea Pane).

2



to praise, and *ornamentum* is, in this sense, everything that is offered; while, by extension, to ornate means to adorn, or embellish. Decorating derives from the simplest *decere*: being worthy, convenient, appropriate – for which *decor* is what corroborated these qualities»¹. As Joseph Rykwert writes², *ornamentum* can be considered already incorporated

in the broader concept of *decor*, despite a current use of the two terms that considers decoration not indispensable, indeed almost as a frivolous embellishment compared to ornament. Instead, as said, the decoration cannot be considered superfluous, both for its content of convenience, of necessity, deriving from the formal interpretation given by a certain social context to the function, and for reasons of structural order, material aspect and disposal. What clarifies the etymological root of the term, that is its original content, is that the decoration is never accessory and it is always the unveiling in a constructed form of a path of senses meant in the construction of the work, that is an integral part of the realization of the primary meanings of architecture which, without it, cannot be considered complete.

Gaston Bachelard writes about the surfaces enveloping the inhabited space: «The being who has found shelter sensitizes the limits of his own refuge, in the most endless of dialectics»³. A statement that, observing architecture as it shows itself to man, evaluating its margins, reveals that upon the surfaces that determine it, there is the description of his aspirations, dreams and desires, of the values attributed to the place and of the relationships with which man is established. The “sensitization” of the limits of the primordial refuge indicates the envelope of architecture as a place intended to contain all the hypotheses of construction of the space that matter and perceptive limits do not allow to reach otherwise. The evocative power of the surface treatment of the margins of architecture means a proposition of mediated senses, not direct but carefully structured to constitute, each time, a new stimulus for the user.

In Islamic countries it is evident that decoration is both an underlining and understanding of the material and constructive reality of architectural artefacts, that is an explanation of the structural contents of the envelope, and a transfiguration of the material, dematerialization of the limits, alteration of the physical weights and of the contents of the margins, dissolution of the rules in favor of a continuity of expressive values including artefacts such as nature. It is the metaphor of the infinitely small that makes up the infinitely large, a boundless texture, embracing and widespread, capable of infusing matter with a value of extreme lightness, what is solid with an

>



evanescent and delicate consistency, what delimits with a desirable permeability. «Nature is enjoyed when fantasy creates these images in man, opening natural scenarios to his eyes, widening and adapting them to his mood, so that he believes he perceives the harmony of the whole in a single aspect and, thanks to this illusion, for a few moments he withdraws from reality»⁴; thus, with respect to the decorations, Gottfried Semper introduces the relationship that takes place between virtual reality and perceptual reality, between what is emotionally sensed and what is sensorially perceived. The perception of reality suggested by the decorations belongs more to the sphere of contemplation, through the mere sense of sight that implies understanding and mental elaboration,

and is therefore linked to the knowledge, to the culture and to the inner expectations of the user; instead the real space is physically usable and therefore involves a participation of all senses, a global involvement of the being that only later is processed rationally. As Rudolf Arnheim says, «the difference between physical and mental needs is less obvious than it seems. All men's physical demands are expressed as mental needs. The same desire to survive, to quench hunger and thirst, is a mental question developed over the course of evolution to ensure the continuation of the species. [...] Thus, the needs that an architect satisfies are exclusively mental. The inhabitants of a building would find it difficult to draw a reasonable distinction between protection from the rain, sufficient lighting to read the newspaper, vertical and horizontal lines

that are sufficient to satisfy the sense of balance, and walls and floors covered with colors and shapes essential to transmit, through the eyes, the joy of a full existence. In fact, the traditional criterion of functionality refers not to satisfying the "physical" needs of the client, but more simply to the elements necessary to create and support the physical structure of the building»⁵. The studies on the decorations of the Middle Eastern and North African countries divide the motifs and patterns used into three main categories⁶: complex graphic motifs, floral motifs, calligraphy. The graphic motifs based on geometrical and harmonic relationships, the representations of the complexity of nature and its structuring forms and the calligraphy with which to explicitly communicate contents that would otherwise not be transmissible when

one is faithful to the prohibition of explicit representation, often coexistent, sometimes singularly dominant, invade every surface of the wall covering, on the outside as well as, especially, on the inside, leaving no fragment of the margins devoid of a precise definition, to which must be added the treatments of the windows, fabrics and furnishings, also widely decorated. This modality, which could appear to be a refusal or a fear of emptiness, of the untreated surface, is in reality a love for complexity and density, for the presence of the sign of man in all its artefacts, a true exaltation of the work of the builder, craftsman and artist; some critics compare the activity of decorating to the due act of praying, an indispensable rite that punctuates and gives meaning to everyday life, time and space. Decoration transcends reality, and

if this is common to any decorative experience, in Middle Eastern culture it becomes more evident, showing successive reading levels which, in enriching themselves with ever-new contents, move away from the contingent reasons of structure and physical space. This is supported by the fact that, even in the absence of means or materials, the decoration is always present. The useless formal becomes indispensable to convey the expressive reasons as it happens, for example, in the essential earthen architecture, where articulated and primary bas-reliefs describe, both inside and outside the artefact, the will to communicate senses that belong to the community that has produced them, even with reduced means and tools. Decoration, in architecture, «is superfluous in principle, but its superfluity, far from making it eliminable, shows the existence of a necessary that goes beyond the same principle of function, [...] anyone who tries to eliminate it will find himself inexorably, and sometimes anguished, in front of his ghost»⁷. The architecture is therefore decorated, there is no naked and dressed architecture, decoration is necessary because it is a concrete expression of its contents, through which it recounts itself to the world. It is the dress it wears to represent itself, to show off its will to express its time; it is the construction of an "architectural status", that is of the relationship between the individual and his own kind, declined through the shape of space and objects; unstable and ephemeral relationship, subject to changes in taste and fashions, capable of recovering important ways of doing, sometimes overlooked or considered minor.

The persistence of the decorative criteria in the Middle Eastern countries in contemporary works, in the material culture pervaded by the digital revolution, in art as in styles and fashions, highlights the close, uninterrupted link between man and the built environment where he chooses to live and to whom he entrusts the image of his thought, of his expectations.

3-4 Medersa Ben Youssef, Marrakech (photo: Andrea Pane).
5 Saadian Tombs, Marrakech (photo: Andrea Pane).



La decorazione necessaria

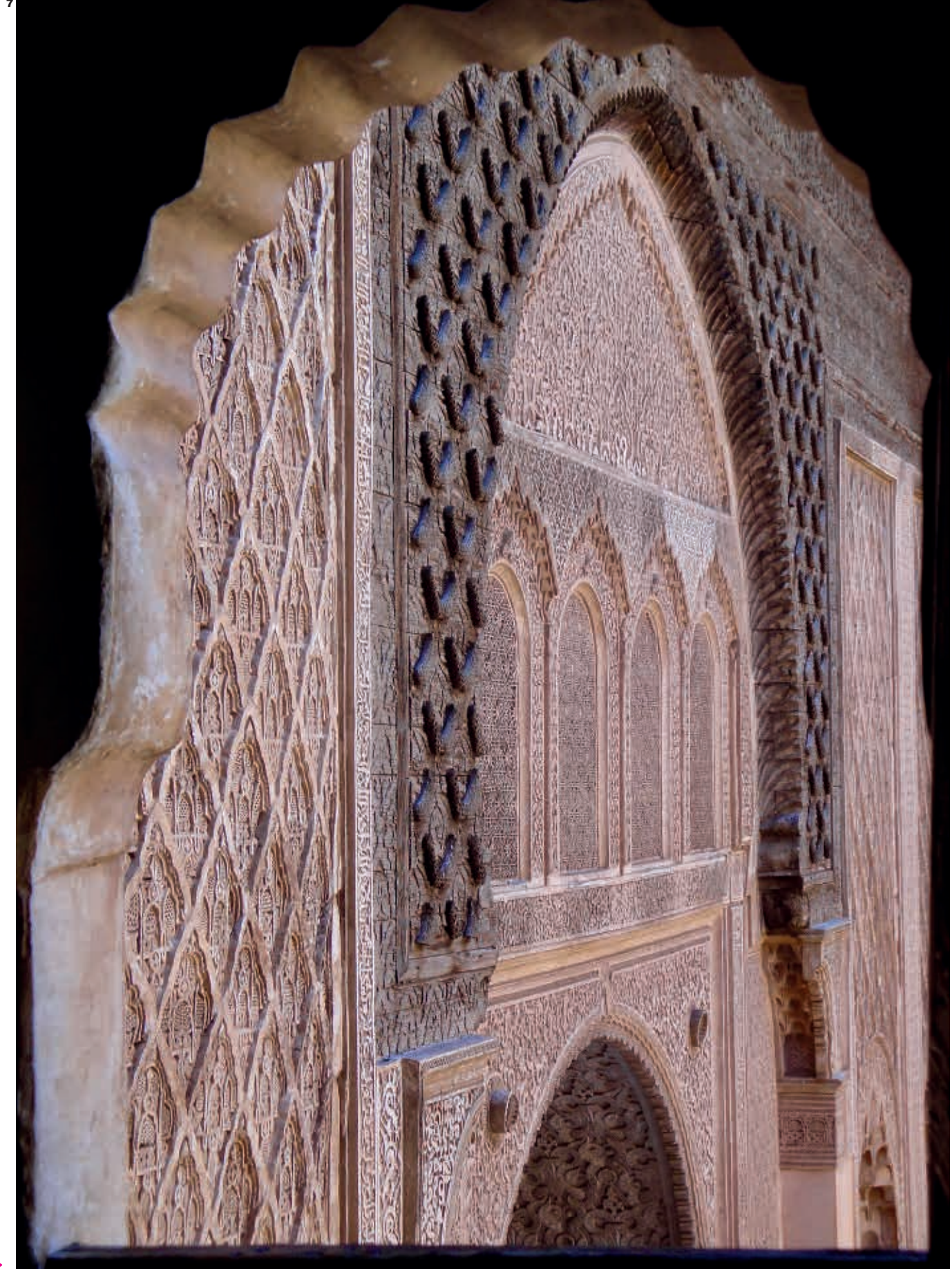
La ricchezza, la qualità e la diffusione delle decorazioni caratterizzanti le architetture, ma anche gli oggetti, le suppellettili, le stoffe, gli abiti, i gioielli, sono una caratteristica dei Paesi mediorientali o nordafricani che li distingue da analoghe esperienze in cui gli apparati decorativi, per quanto diffusi, non appaiono protagonisti. Interventi minuziosi e sapienti capaci di nobilitare, e trasformare, tutto ciò che concorre a definire lo spazio da abitare, gli oggetti da usare e finanche il corpo che, in tali luoghi e tra tali cose, si muove; senza distinzione tra epoche o stili, tra ciò che è di lusso o di uso comune, ciò che è utile o solo ornamentale. L'interesse per tale cultura del fare e del comunicare

i valori delle cose o dei luoghi non deriva solo dalla originalità del tratto decorativo, del segno espressivo, quanto piuttosto dal valore estetico e rappresentativo sentito come necessità e dalla persistenza nel tempo di tale attitudine e, quindi, dalla naturalezza con cui la decorazione continua a caratterizzare stili contemporanei, mode dell'attualità; come cioè, senza interruzione, è stata la forma con cui ogni epoca si è rappresentata, valorizzando le conoscenze artigianali, i materiali, le tecniche e i linguaggi dell'arte e del gusto. Lì dove la cultura occidentale ha, con il Movimento Moderno, cercato di affrancarsi programmaticamente da un eccesso decorativo, ritenendolo espressione formale superflua di valori superati, la cultura mediorientale ha invece mostrato una continuità di intenti, riconoscendo i significati della tradizione e i contenuti comunicativi degli apparati decorativi. La decorazione è ritenuta solitamente superflua, sovrapposta all'essenziale: tale termine è usato indifferentemente come sinonimo di ornamento, pur avendo significati differenti in quanto «[...] le due etimologie sono indipendenti. In latino, *ornare* significa fornire, armare, procurare denaro o uomini – ma anche elogiare, e *ornamentum* è, in questo senso, tutto ciò che viene offerto; mentre, per estensione, ornare significa adornare, o abbellire. Decorare deriva dal più semplice *decere*: essere degno, conveniente, appropriato – per cui il *decor* è ciò che corroborava queste qualità»¹. Come argomenta Joseph Rykwert², *ornamentum* può essere quindi considerato già inglobato nel concetto più ampio di *decor* a dispetto di un uso corrente dei due termini che considera la decorazione non indispensabile, anzi quasi come un frivolo abbellimento rispetto all'ornamento. Invece, come detto, la decorazione non può essere considerata superflua, sia per il suo contenuto di convenienza, di necessità derivante dall'interpretazione formale data da un determinato contesto sociale alla funzione, che dal punto di vista dell'ordine strutturale, dell'aspetto dei materiali e della loro disposizione. Ciò che esplicita la radice etimologica del termine, cioè il suo contenuto originario, è che la decorazione non è mai accessoria ed è sempre lo svelarsi in forma costruita di un percorso di sensi voluto nella costruzione

dell'opera, è cioè parte integrante del concretarsi dei significati primari dell'architettura, la quale, senza di essa, non può considerarsi completa. Scrive Gaston Bachelard a proposito delle superfici che avvolgono lo spazio abitato: «L'essere che ha trovato riparo sensibilizza i limiti del suo stesso rifugio, nella più interminabile delle dialettiche»³. Affermazione che, osservando l'architettura per come essa si mostra all'uomo, valutandone margini e superfici, rivela che sulle superfici che la determinano sono rappresentati desideri, aspirazioni e sogni, sono cioè descritti i valori attribuiti allo spazio e le relazioni che con esso istaura l'uomo. La “sensibilizzazione” dei limiti del rifugio primordiale sta a indicare l'involucro dell'architettura come luogo deputato a descrivere e comunicare tutte le ipotesi di costruzione dello spazio che la materia e i limiti percettivi non consentono di raggiungere altrimenti. La capacità evocativa del trattamento superficiale dei margini dell'architettura sta a significare una proposizione di sensi mediati, non diretti ma accuratamente strutturati in modo da costituire, ogni volta, uno stimolo nuovo per il fruitore. Nei Paesi Islamici è evidente che la decorazione è sia sottolineatura e comprensione della realtà materica e costruttiva dei manufatti architettonici – è cioè esplicitazione dei contenuti strutturali dell'involucro – sia trasfigurazione della materia, smaterializzazione dei limiti, alterazione dei pesi fisici e dei contenuti dei margini, dissoluzione delle regole in favore di una continuità di valori espressivi che includono gli artefatti come la natura. È la metafora dell'infinitamente piccolo che compone l'infinitamente grande, una trama senza limiti, avvolgente e diffusa, in grado di infondere alla materia un valore di leggerezza estrema, a ciò che è solido una consistenza evanescente e delicata, a ciò che delimita una permeabilità auspicabile. «Si ha il godimento della natura quando la fantasia crea nell'uomo queste immagini, dischiudendo ai suoi occhi scenari naturali, ampliandoli e adattandoli al suo stato d'animo, così che egli crede di percepire in un singolo aspetto l'armonia del tutto e, grazie a questa illusione, per qualche attimo si sottrae alla realtà»⁴; così, rispetto alle decorazioni, Gottfried Semper introduce la relazione che si viene a realizzare tra realtà virtuale e realtà percettiva, tra ciò



che si intuisce emozionalmente e ciò che si percepisce sensorialmente. La percezione di realtà suggerite dalle decorazioni appartiene alla sfera della contemplazione, il senso della vista implica comprensione ed elaborazione mentale, ed è quindi legato alla conoscenza, alla cultura e alle aspettative interiori del fruitore; lo spazio reale è invece fisicamente fruibile e comporta quindi una partecipazione di tutti i sensi, un pieno coinvolgimento dell'essere che solo successivamente viene elaborato razionalmente; ma come scrive Rudolf Arnheim, «la differenza fra esigenze fisiche e mentali è meno ovvia di quanto non sembri. Tutte le richieste fisiche dell'uomo si esprimono come esigenze mentali. Lo stesso desiderio di sopravvivere, di estinguere la fame e la sete, è una domanda mentale sviluppatasi nel corso dell'evoluzione per garantire la continuazione della specie. [...] Così, i bisogni che un architetto soddisfa sono esclusivamente mentali. Gli abitanti di un edificio troverebbero difficile tracciare una ragionevole distinzione fra la protezione dalla pioggia, una illuminazione sufficiente a leggere il giornale, verticali e orizzontali che bastino a soddisfare il senso dell'equilibrio, e pareti e pavimenti ricoperti di colori e forme indispensabili per trasmettere, per il tramite degli occhi, la gioia di un'esistenza piena. In effetti il criterio tradizionale di funzionalità si riferisce non alla soddisfazione delle esigenze “fisiche” del committente, ma più semplicemente agli elementi necessari a creare e a sostenere la struttura fisica della costruzione»⁵. Gli studi sulle decorazioni dei Paesi mediorientali e nordafricani suddividono i motivi e i pattern utilizzati in tre principali categorie⁶: motivi grafici complessi, motivi floreali, calligrafia. I motivi grafici basati su geometrie e rapporti armonici, le rappresentazioni della complessità della natura e delle sue forme strutturanti e la calligrafia, con cui comunicare esplicitamente contenuti altrimenti non trasmissibili quando si è ligi al divieto di raffigurazione, sono spesso compresenti, talvolta singolarmente dominanti, invadono ogni superficie dell'involucro murario, all'esterno come, soprattutto, all'interno, non lasciando alcun frammento dei margini privo di una precisa definizione, a cui vanno aggiunti i trattamenti delle vetrate, delle stoffe e degli oggetti di arredo,



anch'essi diffusamente decorati. Tale modalità, che potrebbe apparire un rifiuto o un timore del vuoto, della superficie non trattata, è in realtà un amore per la bellezza e l'eleganza, per la complessità e la densità, per la presenza del segno tangibile dell'uomo in ogni suo manufatto, vera esaltazione dell'operato del costruttore, dell'artigiano e dell'artista; alcuni critici paragonano l'attività del decorare all'atto dovuto del pregare, rito indispensabile che scandisce e restituisce senso al quotidiano, al tempo, agli spazi.

La decorazione trascende la realtà, e se questo è un dato comune a ogni esperienza decorativa, nella cultura mediorientale diventa più evidente, mostrando molteplici livelli di lettura successivi che, nell'arricchirsi di contenuti sempre nuovi, si allontanano dalle ragioni contingenti della struttura e dello spazio fisico. Ciò è dimostrato dal fatto che anche in assenza di mezzi

o materiali la decorazione è sempre presente. L'inutile formale diventa valore indispensabile a veicolare le ragioni espressive, come accade, per esempio, nelle essenziali architetture in terra cruda dove articolati quanto primari bassorilievi descrivono, sia all'interno che all'esterno del manufatto, la volontà di comunicare sensi che appartengono alla comunità che li ha prodotti, pur con ridotti mezzi e strumenti.

La decorazione, in architettura, «è per principio superflua, ma la sua superfluità, lungi dal renderla eliminabile, mostra l'esistenza di un necessario che travalica lo stesso principio di funzione, [...] chiunque cerchi di eliminarla si troverà inesorabilmente, e a volte angosciosamente, davanti al suo fantasma»⁷. L'architettura è quindi decorata, non ne esiste una nuda e una vestita, la decorazione è necessaria perché espressione concreta dei suoi contenuti con i quali essa si racconta al

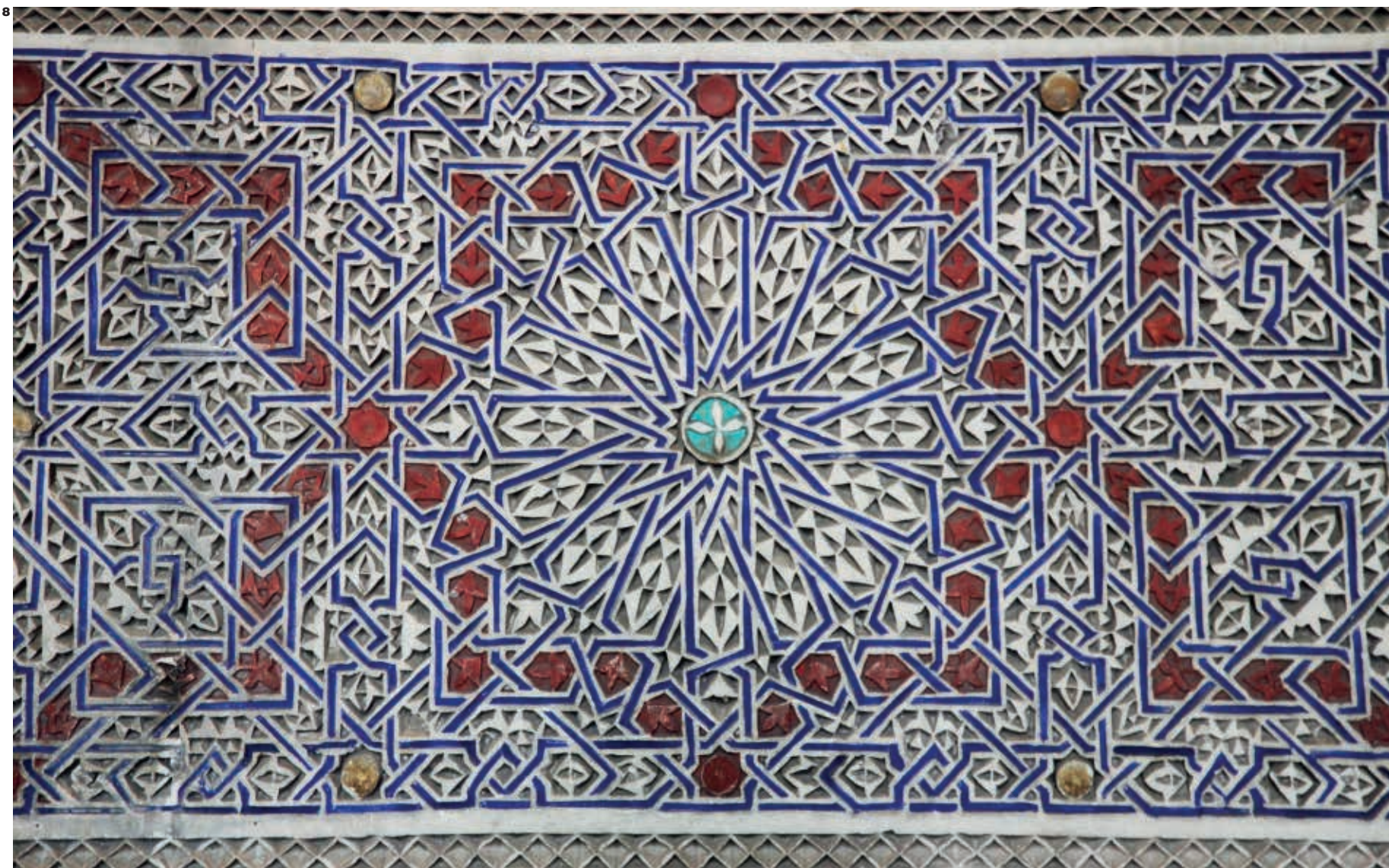
mondo. Essa è l'abito che indossa per rappresentarsi, per mettere in mostra la volontà di esprimere il proprio tempo; è la costruzione di uno "status architettonico", del rapporto cioè tra il singolo e i suoi simili, declinato attraverso la forma dello spazio e degli oggetti; relazione instabile ed effimera, soggetta alle variazioni del gusto e delle mode, capace di recuperare importanti modalità del fare, talvolta trascurate o considerate minori.

La persistenza dei criteri decorativi nei Paesi mediorientali nelle opere contemporanee, nella cultura materiale pervasa dalla rivoluzione digitale, nell'arte come negli stili e nelle mode, evidenzia lo stretto legame, ininterrotto, tra l'uomo e l'ambiente costruito in cui sceglie di vivere e a cui affida l'immagine del suo pensiero, delle sue aspettative.

8 Palais de Bahia, Marrakech (photo: Andrea Pane).

Note

- ¹ J. Rykwert, *L'architettura e le altre arti*, Milano 1993, pp. 12-13.
- ² *Ivi*, p. 14.
- ³ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, 1957 (trad. it. *La poetica dello spazio*, Bari 1975, p. 33).
- ⁴ G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Verlag für Kunst und Wissenschaft, Francoforte sul Meno 1860 (trad. it. parziale *Lo stile, nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica. Manuale per tecnici, artisti e amatori*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 19).
- ⁵ R. Arnheim, *The dynamics of architectural form*, University of California Press, Berkeley 1977 (trad. it. *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano 1981, pp. 275-276).
- ⁶ Alcuni critici parlano di quattro categorie, l'ultima – la rappresentazione – è molto rara perché condizionata dal principio per il quale l'arte islamica evita l'uso di immagini figurative – con particolare riferimento agli esseri viventi perché possono diventare oggetto di culto – tuttavia è riscontrabile in alcune fasi degli stili nel tempo.
- ⁷ R. Masiero, *Elogio della decorazione contro la superficialità*, in *I sensi del decoro*, «Rassegna», n. 41, 1° marzo 1990.



For many years Cavatorta have been Manufacturing High Security Fencing. Appreciated in Italy, but especially abroad, for the most extreme uses where safety is considered an absolute priority. Industries requiring this type of High Security Fencing include the oil ,gas, electric, water,chemical and pharmaceutical sectors as well as prisons, airports and military compounds.



trafileria e zincheria cavatorta s.p.a.
metallurgica abruzzese s.p.a.
via repubblica, 58 / 43121 parma / italia
tel. +39 0521 221411 / fax +39 0521 221414
www.cavatorta.it / offices@cavatorta.it

CAVATORTA
A PROVA DI TEMPO

Bruna Sigillo
Università degli Studi di Napoli Federico II

Notes from Underground



AMEZCUA

Work
Photocatalytic Cave
Client
MM

Location
Mexico City, Mexico
Project Year
2018

Architecture and Design
AMEZCUA

Project Team
Gabriela Mosqueda, Aarón Rivera,
Rodrigo Lugo, Miguel González, Sarai
Cházaro, Víctor Cruz, María García,
Mauricio Miranda, Julio Amezcua

Additional Functions

Development: MM Desarrollos

Solid surface interior lining:

Krion K-Life® by Porcelanosa®

Fabrication, thermoformed and

installation of Krion-Life®:

Embodied by Gabriela Díaz

Interior lighting project:

Luz en Arquitectura

Outdoor lighting project and luminaires:

Light Moxion

Pedestal and concrete sink in

bathroom: Taller Tornel

Concrete furniture: JM Construcciones

Listone Giordano floor

(supply and installation) and Mafi table:

Forte/Solesdi

Entertainment System: Stylus Audio &

Video

Size and total area

70 m²

Image credits

Jaime Navarro



The interior of a house includes the microcosm of the human beings who inhabit this space. The value of the interior increases when the living space, in which the house is included, is enclosed inside the earth, becoming a hypogeal architecture. The layers that separate the interior from the outside have a thickness not only material, but also temporal, that refers to the original idea of shelter, the cave, obtained from excavation, an operation of subtraction that can metaphorically recall the will of a deep interiorization.

In this peculiar morphological and, at the same time, spiritual context, the Mexican studio Amezcua accepts the task of carrying out the expansion of a residence designed in the 1960s by the architect Manuel Rocha Díaz with the sculptor Ernesto Paulsen. The intervention is part of a hilly western

area of Mexico City, characterized by the presence of quarries. The client intended to obtain an underground shelter in a cavity placed under his home, demanding the configuration of a very intimate space where to gather but also to host, in continuity with the pre-existence.

The project therefore not only interprets the wishes and needs of the client, but is also measured by the compositional complexity of generating a real and figurative connection between two living spaces, separated by a 12-meter difference in altitude. The vertical connection takes place, in fact, along a staircase leading to the underground space: a precious treasure chest contained in the subsoil, in contact with the outside through two openings, the entrance door and a small terrace. The technical difficulties linked to structural

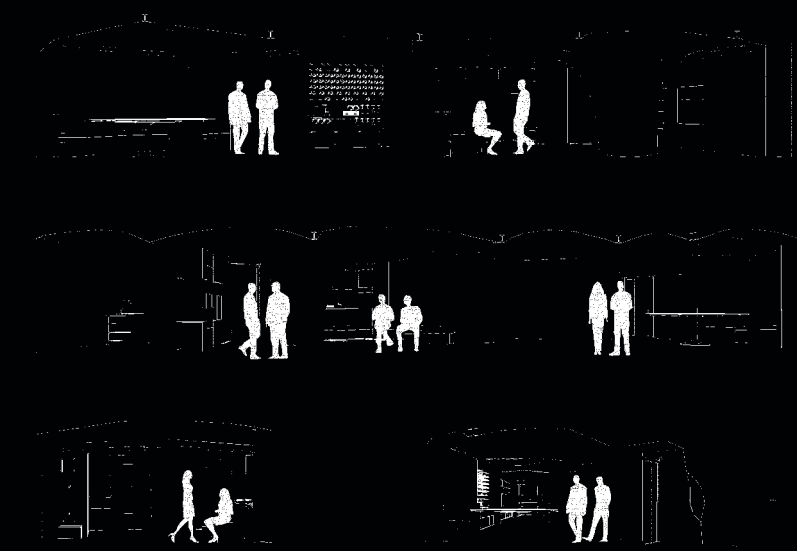




and plant engineering reasons, to ensure adequate values of comfort, are solved through domed roofs, the use of passive technologies and specific materials. Crossing the threshold, beyond the staircase, the internal environment is conceived as a continuous space, whose fluidity is given not only by the organic conformation of the reservoir and thanks to the absence of partition walls, but above all by a careful interior design, interpreting the furnishing systems as generators of spatial configurations that host different functions and uses. The different design intentions are clearly legible, overlapping in a precise order that involves all surfaces, from the floors, to the walls, to the internal ceilings. The several stages in discovering the hypogeum are marked by architectural elements that give dynamism to the perception of space. The entrance is determined by the presence of a suspended plate, that indicates the access path from the ceiling and twists downwards, enfolding and hiding the pillar at the center of the cavity. This plastic element, made of a photocatalytic material, almost seems to be animated and goes beyond the door to capture natural light. The use of this element has strongly characterized the intervention, so much that it is called photocatalytic cave. From the entrance area the space can be easily crossed by the gaze; visual permeability is allowed by the absence of partitions while the horizontal margins, such as floors and roofs, highlight the contrast between the deliberately rough nature of the ceiling and the wooden, smooth covering of the walking surface. This passage also underlines the contrast between the primitive vocation of the cave and its contemporary interpretation using hi-tech technologies and materials. The graphic sections underline the quality of the design of the edges, that act as furniture. The finishes of the walls, in fact, coincide, on the one hand, with the mirror surface of the container elements, which become real masonry also enclosing the access to the bathrooms and, on the other, they are configured through the arrangement of the furnishing elements that define the functional areas of the house, like the kitchen and the bar. Upon entering, the central space hosts a living area



characterized by the presence of a semicircular leather seating system, perfectly adhering to the curvature of the perimeter wall that welcomes and defines the area, placing it in relation with all the surrounding space. In succession there is a more reserved and less exposed corner, characterized by the arrangement of two armchairs next to the wall, fully expressing the theme of gathering in a condition of greater privacy, without resorting to dividing supports. The last area, placed at the other opening, again uses a photocatalytic structure that covers the top of the large circular table, extending outwards, and it is a luminous installation created by the artist Emilio García Plascencia. In this project the role of furnishing equipment can be assimilated to the concept of «fodera»¹ – that is Italian for “lining” – expressed by Renato De Fusco as a strong characterization of the internal faces of the envelope, which coincides in many points with the envelope itself, articulating and giving an added value to the inhabited space. The crossing and habitability of this interior are therefore marked by a succession of spaces that dialogue and participate in the compression in the living areas, up to the dilation of the opening on the bottom that re-establishes the contact between the outside world and the antrum. The house, therefore, is intended as the main and generative place of every expression, of interiority and as a privileged place of intimacy that becomes emblematic in order to experience the concept of extension and completion of a human being.



Notes
¹ R. De Fusco, *Trattato di Architettura*, Altralinea edizioni, Florence 2018, p. 322-323.

Memorie dal sottosuolo

Lo spazio interno di un'abitazione custodisce il microcosmo degli esseri umani che lo vivono. Quando l'invaso che lo contiene è a sua volta racchiuso nelle viscere della terra, traducendosi in architettura ipogea, il valore di internità aumenta, quasi come se gli strati che separano l'interno dall'esterno avessero uno spessore non solo materico, ma anche temporale che rimanda all'idea originaria di rifugio, di grotta, ricavata da operazioni di scavo, di

sottrazione, che può metaforicamente richiamare la volontà di una profonda interiorizzazione. È in questo peculiare contesto morfologico e al contempo spirituale che lo studio messicano Amezcua accetta l'incarico di realizzare l'espansione di una residenza progettata negli anni Sessanta dall'architetto Manuel Rocha Díaz in collaborazione con lo scultore Ernesto Paulsen. L'intervento si inserisce in un'area collinare a ovest di Città del Messico, caratterizzata dalla presenza di numerose cave. Il committente intende ricavare un abitacolo sotterraneo in una cavità

posta in corrispondenza della propria abitazione, richiedendo la configurazione di uno spazio molto intimo dove raccogliersi ma anche accogliere, in continuità con la preesistenza. Il progetto interpreta dunque non solo i desideri e le necessità della committenza, ma si misura con la complessità compositiva di generare una connessione reale e figurata tra due spazi abitativi separati da 12 metri di dislivello. Il collegamento verticale avviene, infatti, percorrendo una lunga scala che conduce allo spazio ipogeo: un prezioso scrigno contenuto nel

sottosuolo, in contatto con l'esterno mediante due aperture, la porta di ingresso e una piccola terrazza. Le difficoltà tecniche, legate a ragioni strutturali e impiantistiche per garantire adeguati valori di comfort, vengono risolte attraverso l'adozione di coperture a cupola, l'uso di tecnologie passive e specifici materiali. Varcata la soglia, oltre la scala, l'ambiente interno è concepito come uno spazio unico, la cui fluidità è determinata non solo dalla conformazione organica dell'invaso e dall'assenza di pareti divisorie, ma soprattutto da un attento progetto degli interni, interpretando i

sistemi di arredo come generatori di ambiti spaziali che ospitano funzioni e usi differenti. Sono chiaramente leggibili le diverse intenzioni progettuali, che si sovrappongono in un preciso ordine coinvolgendo tutte le superfici, dalle pavimentazioni, alle pareti, alle coperture interne. Le fasi di scoperta dell'ipogeo sono scandite da elementi architettonici che conferiscono dinamismo alla percezione dello spazio. L'accogliere, all'ingresso, viene risolto dalla presenza di una piastra sospesa, che segnala dal soffitto il percorso di accesso e si snoda verso il basso, avvolgendo

e nascondendo il pilastro posto al centro della cavità. Questo elemento plastico, realizzato con un materiale dalle proprietà fotocatalitiche, sembra quasi essere animato e si spinge oltre la porta per captare la luce naturale. L'utilizzo di questo elemento ha caratterizzato in maniera incisiva tutto l'intervento, tanto da essere denominato grotta fotocatalitica. Dall'area di ingresso lo spazio può essere facilmente attraversato dallo sguardo; la permeabilità visiva è consentita dall'assenza di partizioni, mentre i margini orizzontali, quali pavimento e coperture, evidenziano il contrasto tra la

natura volutamente grezza e ruvida del soffitto e il rivestimento ligneo, levigato, del piano di calpestio. Questo passaggio esplicita anche la contrapposizione tra la vocazione primitiva della grotta e la sua interpretazione contemporanea, mediante l'adozione di tecnologie e materiali *hi-tech*. Dalle sezioni grafiche si manifesta la volontà progettuale di qualificare i bordi, attrezzandoli. Le finiture delle pareti, infatti, coincidono, da un lato, con la superficie a specchio degli elementi contenitori, che divengono vere e proprie propaggini murarie racchiudendo anche l'accesso ai servizi ➤





e, dall'altro, si configurano mediante la disposizione degli elementi di arredo che definiscono le aree funzionali dell'abitacolo, ovvero la cucina e il bar. Addentrandosi, lo spazio centrale ospita un'area living caratterizzata dalla presenza di un sistema semicircolare di sedute in pelle, perfettamente in aderenza con la curvatura del muro perimetrale che accoglie e definisce l'ambito, ponendolo in relazione con tutto lo spazio circostante. In successione vi è un angolo più riservato e meno esposto, caratterizzato dalla sistemazione di due poltrone accostate alla parete, che esprime appieno il tema del raccogliersi in una condizione di maggiore privacy, senza ricorrere a supporti divisori. L'ultimo ambito, posto in corrispondenza dell'altra apertura, si avvale nuovamente di una struttura fotocatalitica che riveste la copertura del grande tavolo circolare, estendendosi verso l'esterno, ed è un'installazione luminosa creata dall'artista Emilio García Plascencia. In questo progetto il ruolo delle attrezzature di arredo può essere assimilabile al concetto di «fodera»¹ espresso da Renato De Fusco, ovvero una forte caratterizzazione delle facce interne dell'involucro che coincide in molti punti con l'involucro stesso, articolando e conferendo valore aggiunto allo spazio vissuto. L'attraversamento e l'abitabilità di questo interno sono dunque scanditi da una successione di ambiti che dialogano e partecipano alla compressione nelle zone dello stare, fino alla dilatazione dell'apertura sul fondo che ristabilisce il contatto tra il mondo esterno e l'antro. La casa, dunque, viene intesa come luogo principe e generativo di ogni espressione, di interiorità e come luogo privilegiato dell'intimità, che diventa emblematico per esperire il concetto di estensione e di completamento dell'uomo.

Note

¹ R. De Fusco, *Trattato di Architettura*, Altralinea edizioni, Firenze 2018, pp. 322-323.



Casa Fantini: a hotel like a home at Lake Orta



Lissoni Casal Ribeiro

Work

Casa Fantini

Client

Blu Lago Srl

Location

Pella, Italy

Project Year

2018

Architecture and Design

Lissoni Casal Ribeiro

Architect

Piero Lissoni

Project Team

Piero Lissoni, Samuel Lorenzi, Paolo Volpato, Fabrizia Bazzana, Ilia D'Emilio, Ricardo Hernandez, Giacomo Carassale, Marco Guerini

Landscape

Lissoni Casal Ribeiro e Studio Paghera

Additional Functions

Styling: Elisa Ossino Studio

Rendering: Alberto Massi Mauri,

Alessandro Massi Mauri, Matteo

Sponza

Size and total area

1.218 m²

Image credits

Giovanni Gastel



To the west of Lake Maggiore, between the mountains of Valstrona and the nearby Valsesia, lies Lake Orta: surrounded by small hill towns, the lake welcomes in its waters the Island of San Giulio, where tradition tells that the Saint defeated dragons and snakes. Besides hosting the homonymous Basilica of the 4th century – frescoed by Gaudenzio Ferrari and his students – the island gives life to one of the most suggestive Italian landscapes.

Always linked to the lake's history thanks to its strategic position, Pella is a village in the province of Novara with just over a thousand inhabitants populated since the Iron Age. While in 1529 Pella participated in the defeat of the army of Charles V of Spain, today it stands out for a thriving industrial sector: it is in fact the headquarters of Fantini Rubinetti

and the place where Daniela Fantini, entrepreneur at the head of the historic brand, was born, lives and works. At Pella, Daniela Fantini asked Piero Lissoni to design a small and refined hotel, having the objective of both constituting a permanent exhibition of the best products of the company and, above all, representing a precise idea of hospitality, in the name of the so-called "lake-time" spirit: with just nine rooms and two suites, Casa Fantini seems to offer its guests the slow pace that characterizes life on the lake. Each room, in fact, turns its gaze towards the surrounding landscape, which makes you to stop to admire its beauty. The lake is framed on the ground floor by large sliding windows, which, once opened, eliminate any barrier with the exterior scenery. Indeed, the lake is the true heart of the hotel, the

undisputed protagonist of most of the design choices. As in all lake villas, the hotel is accessed through a large garden created in collaboration with Studio Paghera, with walkways in *beola* stone, which is also used to plate the swimming pool, placed in a secluded position so as not to interrupt the continuity of the lake view. The swimming pool, surrounded by delicate Orson deck chairs by Roda – designed by Gordon Guillaumier –, has a strong symbolic value: water is the dominant element of the landscape and has to be present also inside Casa Fantini. Separated from the garden, the Blulago Café, inside a historical building overlooking a small square on the lakefront, remains available to the entire community: in front of a Brompton shelf

– designed by Lissoni for Boffi – a large table in antique wood, enclosed by Ton chairs, further accentuates the convivial atmosphere. In adherence to the historic building, there is the actual hotel, covered with Accoya wood arranged in staves on the entire façade. The dark colors and the material strength of the building are designed to mitigate its impact on the landscape, which results enriched by an architecture designed to become part of the surroundings. Wood is present also in the interiors, characterized in the living area by warm and neutral colors: Altaï rugs, Mezzadro stools by Zanotta and Lipp sofas by Living Divani rest on the wooden floor by Kerakoll Design House, creating a welcoming and relaxing atmosphere. The two generously sized suites –



over 60 m² – are inside the historical building, while the remaining rooms are distributed over the two floors of the new one. Equipped with a Turkish bath and, of course, with a lake view, the rooms are distinguished by precious materials, design furnishings and Ekinex products, an Italian company famous for its innovations in the field of home automation, so guaranteeing maximum luminous and thermal comfort. The styling of Elisa Ossino accentuates the choices of Lissoni, whose idea, as stated on his website, «was not to build a hotel, [but] to make this place a home»: few rooms, a kitchen, living areas and the

extreme care for the details have the aim of putting the guest immediately at ease, just as if one was at home, but living an experience full of suggestions. Another peculiarity is the presence of an internal greenhouse, created by exploiting a cavaedium in the lounge area, which is immersed in natural light and surrounded by greenery. Besides being aimed at enhancing the beauties of its homeland, Daniela Fantini's house is a real declaration of intent: the client's well-being is of such importance that he is greeted within her own domestic walls. Welcome to Casa Fantini.



Casa Fantini: sul Lago d'Orta in albergo come a casa

A ovest del Lago Maggiore, tra le montagne della Valstrona e della vicina Valsesia, sorge il Lago d'Orta: circondato da piccoli borghi collinari, il lago accoglie tra le sue acque l'Isola di San Giulio, dove la tradizione racconta che il Santo sconfisse draghi e serpenti. Oltre a ospitare l'omonima Basilica del IV

secolo – affrescata da Gaudenzio Ferrari e dai suoi allievi – l'isola contribuisce a dar vita a uno dei paesaggi più suggestivi d'Italia. Da sempre legata alle vicende del lago grazie alla sua posizione strategica, Pella è un paesino in provincia di Novara con poco più di mille anime abitato sin dall'età del Ferro. Mentre nel 1529 Pella partecipò alla sconfitta dell'esercito di Carlo V di Spagna, oggi si distingue per un fiorente tessuto industriale: è infatti sede di Fantini Rubinetti e luogo dov'è nata, vive e lavora Daniela Fantini, imprenditrice a capo dello storico marchio. ➤



Proprio a Pella, Daniela Fantini ha chiesto a Piero Lissoni di progettare un piccolo e raffinato albergo, avente il duplice obiettivo di rappresentare un'esposizione permanente dei migliori prodotti dell'azienda e, soprattutto, di dar luogo a una precisa idea di ospitalità, all'insegna del cosiddetto spirito *lake-time*: con appena nove camere e due suite, Casa Fantini sembra proporre ai suoi ospiti il ritmo lento che caratterizza la vita sul lago. Ogni ambiente, infatti, volge lo sguardo verso il paesaggio circostante, che obbliga alla sosta per poterne ammirare la bellezza. È infatti il lago – incorniciato al piano terra da ampie vetrate scorrevoli che, una volta aperte, eliminano qualsiasi barriera con l'esterno – a essere il vero cuore dell'albergo, protagonista indiscusso di gran parte delle scelte progettuali. Come in tutte le ville lacustri, all'albergo si accede attraverso un ampio giardino realizzato in collaborazione con lo Studio Paghera, con camminamenti

in pietra di beola utilizzata anche per il rivestimento della piscina, posta in posizione defilata per non interrompere la continuità della vista sul lago. La piscina, attornata dalle delicate sedie a sdraio Orson di Roda – design di Gordon Guillaumier – ha un forte valore simbolico: l'acqua è l'elemento dominante del paesaggio e non poteva che essere presente anche all'interno di Casa Fantini. Separato dal giardino, il Blulago Café, posto in un edificio d'epoca che affaccia su una piazzetta sul lungolago, rimane a disposizione dell'intera comunità: di fronte a uno scaffale Brompton – disegnato da Lissoni per Boffi – un ampio tavolo in legno antico, circondato da sedie Ton, accentua ulteriormente l'atmosfera conviviale. Costruito in aderenza all'edificio storico, sorge quello ospitante l'albergo vero e proprio, rivestito con legno Accoya disposto in doghe su tutta la facciata. I colori scuri e la forza

materica dell'edificio sono finalizzati ad attenuarne l'impatto sul paesaggio, addirittura arricchito da un'architettura pensata per integrarsi con le specificità del luogo. Il legno è presente anche negli interni, caratterizzati nella zona living da colori caldi e neutri: sul pavimento in legno di Kerakoll Design House, poggiano tappeti di Altai, sgabelli Mezzadro di Zanotta e divani Lipp di Living Divani, creando un'atmosfera accogliente all'insegna del relax. Le due suite dalle dimensioni generose – oltre 60 m² – sono all'interno dell'edificio d'epoca, mentre le rimanenti camere sono distribuite sui due piani dell'edificio nuovo. Dotate di bagno turco e, naturalmente, di vista lago, le camere si distinguono per materiali pregiati e arredi di design a cui si aggiungono i prodotti Ekinex, azienda italiana famosa per le sue innovazioni nel campo della domotica, che garantiscono il massimo comfort luminoso e termico.

Lo styling di Elisa Ossino accentua le scelte di Lissoni, la cui idea, come dichiarato sul suo sito web, «non era quella di costruire un albergo, bensì di rendere questo luogo una casa»: poche stanze, una cucina, ambienti living e la cura estrema del dettaglio hanno l'obiettivo di mettere l'ospite immediatamente a suo agio, proprio come se fosse a casa, ma con il plus di vivere un'esperienza ricca di suggestioni. Un'altra particolarità è costituita dalla presenza di una serra interna, creata sfruttando un cavedio nel lounge che si ritrova così immerso nella luce naturale e circondato dal verde. Oltre a valorizzare le bellezze della sua terra d'origine, la Casa di Daniela Fantini appare come una vera e propria dichiarazione d'intenti: il benessere del cliente ha una tale rilevanza da arrivare ad accoglierlo all'interno delle proprie mura domestiche. Benvenuti a Casa Fantini.

Daria Verde

The Mandarin Oriental hotel: a taste of the Milanese luxury lifestyle

Photo courtesy of Mandarin Oriental



Antonio Citterio Patricia Viel

Work

Mandarin Oriental, interiors

Client

Gruppo Statuto

Location

Milan, Italy

Project Year

2015

Architecture and Design

Antonio Citterio, Patricia Viel

Size and total area

12.000 m²

Image credits

Massimo Listri

Courtesy of Mandarin Oriental

Photo by Massimo Listri



It seems no coincidence that the Mandarin Oriental Group, a renowned international brand that manages luxury hotels, resorts and residences in all five continents, has chosen to buy the first Italian hotel in the world capital of fashion and design. Located in the historic heart of Milan, within walking distance from the Duomo and the fashion district, the Mandarin Oriental – whose design was commissioned to the architects Antonio Citterio and Patricia Viel – follows a project strongly rooted in the atmosphere of the city, in accordance with the policy of the hotel group, which, in its over 50 five-star hotels, aims at offering an authentic experience of the local lifestyle, rather than re-proposing a recognizable image. Therefore, a great responsibility was given to the Milanese firm: that of

representing the essence of their city, creating at the same time a unique and precious hotel capable of offering an unforgettable stay. The initial project encompassed the restoration of four 18th-century buildings, located in one of the most elegant areas of Milan. Each building reveals an unusual sample of the most domestic and private aspect of the city, which hides gardens and internal courtyards full of sophisticated details behind its sober façades. The challenge undertaken by the architects was therefore to adapt the existing spaces to their new functions, maintaining and enhancing their authentic elements, so as not to alter their charm and historical value: the façades, courtyards and main architectural elements have been preserved, generating an

unprecedented dialogue with the new interior spaces. This conservative choice led to an irregular layout of the 104 rooms, all different from one another, each of them uniquely characterized by the view, the distribution of spaces and even the height of the rooms. Moreover, the choice to join the four buildings, leaving the possibility of accessing them from various entrances, has made the hotel a welcoming crossroad within the Milanese historic urban fabric. The interior design project has been developed with extreme attention to detail by the Milanese firm, which has adopted the careful use of color and natural materials, such as marble, as the common thread of the entire structure, in a contamination of styles capable, on the one hand, of creating a sophisticated and luxurious environment

and, on the other, to convey a domestic atmosphere. The main inspiration came from the typical features of elegance and taste that made Milan famous in the world, with particular attention to the houses traditionally inhabited by the upper middle class of the city in the 1930s and 1940s, whose conception perfectly combines with Citterio and Viel's style and with their idea of living. The legacy of Italian designers, such as Piero Portaluppi, Gio Ponti, Asnago and Vender, guided the project, contributing to the Milanese identity of the interior and to the expression of domestic feelings. In line with the local tradition of residential design, the architects created chromatic themes, particularly popular in the Milanese houses of the first half of the 20th century, in order to indicate the different functions of the spaces.

Photo by Massimo Listri



The pastel shades of red, green and yellow characterize the hotel entrance, while the bar has a black and white theme and the green tones of the restaurant combine with the green marble of the courtyard windows. Thanks to the great attention to detail typical of the culture of Made in Italy, a domestic and comfortable atmosphere pervades all the common areas, to the point that, entering the hotel lobby, one would expect to be welcomed by the hostess in what appears to be a bright and refined living room, dominated by a large fireplace and furnished with modern accessories whose different styles coexist harmoniously. The gray stone floor of the entrance connects the hotel physically and visually with the courtyard that leads to Via Andegari, establishing a dialogue between the inside and the outside.

The two elegant courtyards, which represent the natural extension of the hotel's refined and comfortable spaces, host the bar and the restaurant. The Mandarin Bar, with its cozy lounge atmosphere given by the sofas, the low tables and the soft lighting, is considered the beating heart of the hotel. The floor and walls are covered with geometric patterns of black and white marble and, together with the large central counter, are reflected with suggestive light effects in the mirror ceiling, creating a lively atmosphere and giving an eclectic touch to the general design. The Seta restaurant, with its wooden floors and ceilings and its peaceful atmosphere, is accessible both from the bar and from an independent entrance, becoming a destination not only for hotel guests, but also for all the Milanese who want to dine in one of the best restaurants in town.

In contrast to the exuberance of the public areas on the ground floor, the atmosphere in the hotel's private area is more intimate and reflects the other side of the luxurious Milanese style, more sober and neutral. The color palette used in the rooms includes beige tones for the fabrics, delicately combined with white and black, and in contrast to purple, which lights up the velvet of the armchairs, the curtains and the arabesques of the rugs with different nuances.

Moreover, the conservation of the original structure generated the need to place the most luxurious suites on the lower levels (the *piano nobile* of the buildings), while in the rooms on the attic floors (originally intended



Photo by Massimo Listri



Photo by Massimo Listri

for servants) the limited height of the ceilings is compensated for by large windows and private terraces. Here you can relax enjoying a beautiful view of the historic buildings of the center and, in some cases, even of the famous spiers of the cathedral. Attention to detail reigns supreme. Each piece of furniture derives from an original design and all finishes have been made in accordance with the color combinations and the choice of materials. Each bed has

an arched headboard to create an intimate atmosphere, a shape that also characterizes the backrests of the sofas. Each room has an oval table on wheels, which can be used as a mobile desk or as a dining table for room service, according to the individual needs of each guest. The walls of the bathrooms are entirely covered in Italian white marble, with shades and patterns that vary according to the category of the rooms. Some bathrooms have distinctive features, but in all rooms, toilets and

bathtubs are separate. An additional tribute to Milanese design is also in the suites dedicated to the masters Gio Ponti and Piero Fornasetti, personal references for the activity of the architects Citterio and Viel. While the first suite, entirely covered with walnut wood paneling, honors to the Milanese rationalist tradition, the Fornasetti Suite, whose concept develops around the master's iconic pieces, offers guests an extravagant break. Undoubtedly for Citterio and Viel –

whose architecture firm has grown enormously in recent years, with a series of large-scale projects rooted all over the world – the Mandarin Oriental represented a more intimate and personal experience, strongly linked to the love for the city and its history: an opportunity to rediscover one's roots and to design starting from an entirely Italian idea of living, where the attention for everyday gestures generates the spaces and determines the quality of the interior.

L'hotel Mandarin Oriental: un assaggio del lussuoso stile di vita milanese

Non sembra un caso che il Mandarin Oriental Group, rinomato marchio internazionale che gestisce hotel di lusso, resort e residenze in tutti i cinque continenti, abbia scelto di acquistare il primo albergo italiano nella capitale mondiale della moda e del design. Situato nel cuore storico di Milano, a pochi passi dal Duomo e dal Quadrilatero della moda, il Mandarin Oriental, la cui progettazione è stata affidata agli architetti Antonio Citterio e Patricia Viel, segue un progetto fortemente radicato nell'atmosfera

della città, in accordo con la politica del gruppo alberghiero, che nei suoi circa 50 hotel a cinque stelle punta a offrire un'autentica esperienza dello stile di vita locale, piuttosto che riproporre un'immagine omologata e riconoscibile. Una grande responsabilità dunque per lo studio milanese: quella di rappresentare l'essenza della propria città, realizzando al tempo stesso un hotel unico e prezioso in grado di offrire un soggiorno indimenticabile. Il progetto iniziale prevedeva il restauro di quattro edifici del XVIII secolo, situati in una delle zone più eleganti di Milano, ognuno dei quali in grado di rivelare un inusuale spaccato dell'aspetto più domestico e privato della città, che dietro le sobrie facciate nasconde giardini e cortili interni ricchi di sofisticati dettagli. La sfida intrapresa dagli architetti è stata dunque quella di adattare gli spazi della preesistenza

alle nuove funzioni, mantenendo e valorizzando il più possibile gli elementi autentici, così da non alterarne il fascino e il valore storico: le facciate, i cortili e i principali elementi architettonici sono stati preservati, generando un inedito dialogo tra questi e i nuovi spazi interni. Questa scelta conservativa ha comportato una disposizione degli ambienti irregolare, generando 104 camere tutte diverse l'una dall'altra, ognuna caratterizzata in modo unico dagli affacci, dalla distribuzione degli spazi e persino dall'altezza degli ambienti. Inoltre, la scelta di unire i quattro edifici, lasciando la possibilità di accedervi da varie parti, ha conferito ai luoghi del Mandarin un ruolo di nodo e scambio all'interno del tessuto urbano storico, rendendolo esemplificativo dell'accoglienza della città. Il progetto di *interior design* è stato curato nel dettaglio dallo studio

milanese, che ha proposto come filo conduttore di tutta la struttura l'uso sapiente del colore e di materiali naturali come il marmo, in una contaminazione di stili capace da un lato di creare un ambiente sofisticato e lussuoso e, dall'altro, di trasmettere un'atmosfera domestica. L'ispirazione principale è stata tratta dai caratteri tipici dell'eleganza e del gusto che hanno reso Milano famosa nel mondo, guardando in particolare alle dimore tradizionalmente abitate dall'alta borghesia cittadina negli anni Trenta e Quaranta, la cui concezione si adatta perfettamente allo stile e all'idea dell'abitare dello studio Citterio Viel. Il lavoro di maestri del design italiano, come Piero Portaluppi, Gio Ponti, Asnago e Vender, ha dunque ispirato il progetto, contribuendo all'identità milanese degli interni e all'espressione di sentimenti domestici e familiari. >

Photo courtesy of Mandarin Oriental



Photo courtesy of Mandarin Oriental

In linea con la tradizione locale del design residenziale, gli architetti hanno sfruttato la creazione di temi cromatici, particolarmente in voga nelle dimore milanesi della prima metà del Novecento, per indicare le diverse funzioni degli ambienti. Le *nuances* pastello dei toni del rosso, del verde e del giallo connotano l'ingresso dell'hotel, mentre il bar ha un tema in bianco e nero e i toni verdi del ristorante si abbinano agli stipiti di marmo verde delle finestre del cortile.

Questi accorgimenti, uniti alla grande attenzione nella cura del dettaglio tipica del *Made in Italy*, conferiscono all'ambiente un'atmosfera domestica e confortevole che pervade tutte le aree comuni, al punto che, entrando nella hall dell'albergo, ci si aspetterebbe di essere accolti dalla padrona di casa in quello che appare un luminoso e raffinato salotto, dominato da un grande camino e arredato con complementi da residenza moderna in cui convivono armoniosamente diversi stili. Il pavimento in pietra grigia dell'ingresso collega l'hotel fisicamente e visivamente con il cortile che conduce su via Andegari, instaurando un dialogo tra interno ed esterno.

Le due eleganti corti, che rappresentano la naturale estensione degli spazi raffinati e confortevoli dell'hotel, ospitano gli ambienti dedicati alla ristorazione. Il Mandarin Bar, con la sua atmosfera accogliente in stile lounge data da divani avvolgenti, tavoli bassi e luci soffuse, è considerato il cuore pulsante dell'hotel. Il pavimento e le pareti ricoperte di mosaici in marmo bianco e nero dai pattern geometrici, combinati con il grande bancone centrale, si riflettono con giochi di luce cromatici e suggestivi nel soffitto riflettente, rendendo l'atmosfera vivace e dando un tocco eclettico al design generale dell'hotel. Il ristorante Seta, con i suoi pavimenti e soffitti in legno, che gli conferiscono un'atmosfera più pacata, è accessibile sia dal bar che da un ingresso indipendente, diventando una destinazione non solo per gli ospiti dell'hotel, ma anche per tutti i milanesi che vogliono cenare in uno dei migliori ristoranti della città.

In contrasto con l'esuberanza delle aree pubbliche al piano terra, l'atmosfera nella zona notte dell'hotel è più intima e riflette l'altro aspetto del lussuoso stile milanese, più sobrio e neutro. La palette di colori impiegati nelle camere comprende i toni del beige per i tessuti, delicatamente combinati con il bianco



Photo by Massimo Listri



Photo courtesy of Mandarin Oriental

e il nero, e in contrasto con il viola, che accende con diverse *nuances* i rivestimenti in velluto delle poltrone, le tende e gli arabeschi dei tappeti. Il rispetto per la conformazione originale della preesistenza ha comportato la necessità di collocare le suite più lussuose ai livelli inferiori (i piani nobili degli edifici), mentre nelle camere poste ai piani attici (originariamente destinati alla servitù) l'altezza dei soffitti viene compensata da grandi finestre e da terrazze private. Qui è possibile rilassarsi godendo di una bellissima vista sui palazzi storici del centro e, in alcuni casi, anche sulle celebri guglie del duomo.

La cura dei dettagli regna ovunque. Ogni elemento di arredo segue un design originale e tutte le finiture sono state realizzate in conformità alle combinazioni di colori e alla scelta dei materiali. Ogni letto è sormontato da una testata ad arco per creare un'atmosfera intima, forma che caratterizza anche gli schienali dei divani. Ogni camera ha un tavolo ovale su ruote, che può essere utilizzato come scrivania mobile o come tavolo da pranzo per il servizio in camera, in base alle esigenze individuali di ogni ospite. Le pareti dei bagni sono interamente rivestite in marmo bianco italiano, con sfumature e motivi che variano in base alla categoria della camera. Alcuni bagni vantano caratteristiche distintive ma, in tutte le camere, i servizi igienici e i bagni sono separati.

Un ulteriore tributo al design milanese è presente anche nelle suite dedicate ai maestri Gio Ponti e Piero Fornasetti, personali riferimenti per l'attività degli architetti Citterio e Viel. Mentre la prima suite, interamente rivestita di *boiserie* di legno di noce, omaggia la tradizione razionalista milanese, la Suite Fornasetti, la cui concezione si sviluppa intorno ai pezzi iconici del maestro, offre agli ospiti un soggiorno stravagante.

Senza dubbio per Citterio e Viel – il cui studio di architettura è cresciuto enormemente negli ultimi anni, con una serie di progetti su larga scala e radicati in tutto il mondo – il Mandarin Oriental ha rappresentato un'esperienza più intima e personale, fortemente legata all'amore per la propria città e per la sua storia: un'occasione per riscoprire le proprie radici e progettare a partire da un'idea di abitare tutta italiana, dove la cura per i dettagli e la centralità dei gesti quotidiani generano gli spazi e determinano la qualità degli interni.



Photo by Massimo Listri

A refuge in the past: the second life of an Italian hill town



RA Consulting

Work

Postignano Castle

Client

Caronte Spa

Location

Sellano, Italy

Project Year

2007-2013

Architecture and Design

RA Consulting

Architect

Gennaro Maticena

Project Team

Antonio Gravagnuolo,

Monica Rispoli,

Pierre Grattet

Engineering

Federico M. Mazzolani,

Luigi Antonini

Building Management

Matteo Scaramella

Landscape

RA Consulting

Additional Functions

Urban planning:

Matteo Scaramella

BIM manager:

Pierre Grattet

Energy manager:

Francesco Ferraro

Health and Safety coordinator:

Antonio Gravagnuolo

Quantity surveyor:

Renato Cimmino

Technical systems:

Mariano Cannaviello,

Valerio Mangoni di Santo Stefano

Botanic consultant:

Mario Florena

3D model:

Raffaele Maglione

Size and total area

6000 m²

Image credits

Raffaele Maglione,

Pierre Grattet





In contrast to what happens in an industrialized Europe covered with concrete and asphalt, today it is still possible in Italy to come across counties, historic villages and hamlets that, surviving the oppression of nature, let you enjoy a secluded, traditional existence, protected by invisible borders. In fact, whoever arrives in these places has the feeling to have gone through an invisible time gap that leads them to a forgotten past, in contact with the spirit of places where beauty bursts, unexpectedly, everywhere. There are many rural villages in the Italian interior areas, which have remained largely intact also due to the phenomena of abandonment. A 2012 report¹, coordinated by Fabrizio Barca, then Minister for Territorial Cohesion, surveyed over five thousand villages that,

in geographical terms, correspond to «about three fifths of the territory and just under a quarter of the population»². Many of these villages have been classified as “fragile territories”, that is at risk of definitive loss due to depopulation, which also threatens the physical survival of the built heritage³. The theme is of such relevance as to have also constituted one of the cornerstones of that «Archipelago Italia» represented by Mario Cucinella in the Italian pavilion of the last Venice Architecture Biennale of 2018, addressed the 28th issue of this magazine⁴. In fact, the pavilion’s path is conceived by Cucinella as a journey through which the observer’s attention shifts towards those architectural remains of greater value – often hidden or forgotten in lesser-known territories – which are examples of the constructive continuity that our Country

has expressed for centuries⁵. In this context, a significant exception is the hamlet of Postignano, whose destiny – originally marked by abandonment – has instead followed another path, thanks to an important conservation and enhancement project, which has inaugurated its second life, in the wake of the ancient one. Perched on a wooded hill near Spoleto, the castle of Postignano, founded in the 10th century, emerges as a pyramid of stone houses, a single building that adapts to the slope of the hill, with a tall watchtower on the top. The beauty of the Umbrian village, which since 2016 is among the “most beautiful in Italy”, aroused such wonder in the eyes of the American architect Norman Carver Jr.⁶ that he chose it as the cover of his book *Italian Hilltowns*, as the archetype of

Italian hill villages⁷. Among the cobbled alleys and the irregularly shaped stone houses, nature explodes in front of the viewer’s gaze in panoramic views. Therefore, it is not surprising that this fairy-tale charm has attracted more conscious glances over time, not only aimed at mere speculative purposes. The hamlet, abandoned by its inhabitants in 1963, hit by the terrible earthquake of Umbria and Marche in 1997 and listed by the Ministry of Cultural Heritage in 2004, has been the object, since 2005, of a complex restoration intervention implemented by RA Consulting. The *pathos* and the audacity that guided the eyes and the hands of the Neapolitan architect Gennaro Matacena, chief executive and technical director of RA Consulting, have leveraged the desire to rediscover and restore life



force to a small abandoned paradise that at its sight filled the heart with emotion. Awarded with a prestigious certificate of merit for the safeguard and protection of the landscape and environment – recognized by the Italian and European Federations of Clubs and Centers for UNESCO in 2014 – the restoration of the hamlet is configured as a territorial-scale redevelopment project. The complexity of the intervention was declined in a multidisciplinary approach to design, seismic adjustment and energy requalification. These interventions have gradually transformed the ghost village into a widespread hotel. The model, supported by the National Association of Widespread Hotels (ADI - *Associazione nazionale Alberghi Diffusi*), is now used «as a tool for the promotion of the territory, for the recovery of existing

buildings, for the enhancement of the local community and its culture»⁸. In fact, the application of this model in the village allowed to restore the original residential use, to preserve the suggestive and original appearance of the almost 60 properties constituting the hamlet’s building structure and to integrate the latter with small commercial functions, without compromising the identity value of the place. The language chosen reflects the desire to preserve traditional construction techniques, including the “stone satin”, used for the finishes of the wall facings of the properties, with colors in pastel shades that harmoniously dialogue with the hilly landscape. The dimensional constraint of the properties, whose surface ranges from 50 to 190 m², has been translated into the opportunity to make each

suite unique in shape or layout, while maintaining recurrent internal distribution criteria. Beyond the wooden threshold, each suite reveals itself as a harmonious refuge, welcoming the visitor and enveloping him with the natural tones of the walls that dominate the atmosphere and with a rustic aspect that recalls tradition. It was decided to consolidate the ancient vaulted ceilings and restore those marked by exposed chestnut beams, in order to make the environment warm and bright and to repair the terracotta floors, having a rough surface, to amplify their suggestive effect. The thick walls of the apartments maintain an ideal climate both in summer and in winter. However, the addition of the most modern comforts to meet human needs is not

missing. Indeed, the functionality of the spaces plays a key role. It was decided a simple and well-reasoned organization that articulates the rooms on one or two levels. The fulcrum and most important element of the suite is the living area, the real heart of the home, which acts as a link between the kitchen and the sleeping area. Enriched by linear and elegant furnishing elements, the space hosts and blends the preciousness of antiques with the simplicity of living rooms with Umbrian fabrics in soft colors. The protagonist of the scene is a crackling stone fireplace restored in each apartment, which helps to create the right atmosphere to relax, read a book or enjoy a good Umbrian wine. The configuration and minimal design chosen for the kitchen are

complemented by kitchen tools in wrought iron and copper, recovered from the local artisan tradition, which, on display on the walls, give the environment a touch of unique personality. In the bedrooms, furniture suited to the size of the room was chosen, consisting of a few pieces, both refined and simple in their essence, and mirrors that amplify the depth of the space. The visitor's step, heated by the warmth of the parquet

tiles, is instinctively led in front of the small wooden windows and balconies, which frame an attractive scenario of the surrounding countryside and hills. In one of the bedrooms of the suites it is also possible to admire a dramatic representation of the crucifixion – come to light during the restoration works – which satisfies the gaze of the art-loving visitor. In a historical moment like this, characterized by a great collective

emergency, the revitalization of small villages, in terms of widespread hospitality and recovery of ancient traditions, is a strength to invest in, in order to respond to renewed tourist and housing needs. It is legitimate, therefore, to consider the Postignano hotel as a successful example in this area, the result of a project that was able to reconcile both conservative requests and the enhancement of an abandoned village.

In fact, the hamlet of Postignano is not only a place to spend a pleasant holiday immersed in the magical Umbrian landscape, but it is also a perfect model of organic architecture, grown and changed naturally over time, like a human body that encloses and reveals a way of living at a slow pace, following the fluid rhythm of nature.

Un rifugio d'altri tempi: la seconda vita di un borgo collinare italiano

In controtendenza rispetto a quanto accade in un'Europa industrializzata e ricoperta da cemento e asfalto, è ancora possibile oggi in Italia imbattersi in contadi, villaggi storici e borghi, sopravvissuti alle sopraffazioni nei confronti della natura, nei quali si può riscoprire un'esistenza silente, tradizionale e protetta da confini invisibili. Chi giunge in questi luoghi ha infatti la sensazione di aver attraversato un invisibile varco temporale che lo conduce

a un passato dimenticato, a contatto con lo spirito di luoghi in cui la bellezza irrompe, inattesa, dappertutto. Sono numerosissimi i borghi rurali delle aree interne italiane, rimasti in gran parte intatti anche a causa dei fenomeni di abbandono. Un rapporto del 2012¹, coordinato da Fabrizio Barca, allora Ministro per la Coesione Territoriale, ne ha censito oltre cinquemila che, in termini geografici, corrispondono «a circa tre quinti del territorio e poco meno

di un quarto della popolazione»². Molti di questi borghi sono stati classificati come "territori fragili", ovvero a rischio di definitiva perdita per lo spopolamento, che minaccia anche la sopravvivenza fisica del patrimonio edilizio³. Il tema è di tale attualità da avere costituito anche uno degli assi portanti di quell'«Arcipelago Italia» rappresentato da Mario Cucinella nel padiglione italiano dell'ultima Biennale di Architettura di Venezia del 2018, trattato nel numero



Notes

¹ The Department of Development and Cohesion Policies has been working for years on the drafting of a national strategy for the development of the "internal areas" of the country. This approach is defined in Fabrizio Barca's Agenda, known as the "Barca Report" for the reform of the cohesion policy. The data relating to the census are contained in the document *A project for the internal areas of Italy. Notes for discussion* by Fabrizio Barca, an introductory report of the seminar *New strategies for the 2014-2020 programming of regional policy: internal areas*, by ministers R. Balduzzi, F. Barca, M. Catania, E. Fornero, F. Profumo, hosted in Rome on the 15th of December 2012.

² L. Fregolent, M. Savino (eds.), *Città e politiche in tempo di crisi*, Franco Angeli, Milan 2014, p. 339;

³ See V. Teti, *Quel che resta. L'Italia dei paesi, tra abbandoni e ritorni*, Donzelli Editore, Rome 2017; A. M. Oteri, G. Scamardi, *"One needs a town". Studies and perspectives for abandoned or depopulated small towns / "Un paese ci vuole". Studi e prospettive per i centri abbandonati e in via di spopolamento*, il Rubettino Editore, Soveria Mannelli 2018. It should be noted that several Italian universities are carrying out specific researches on these issues, such as the Department of Architecture and Urban Studies of the Milan Polytechnic (DASTU), which in the five-year period 2018-2022 will promote the development of research projects on the issues of territorial fragility and of the space-society relationship, with particular reference to the Italian and European territory. DASTU is among the 180 Italian Departments of Excellence, selected and financed by the Ministry of University and Research (MIUR). The II level University Master in "Architecture and Design for Internal Areas. Re-Construction of Small Countries", of the Department of Architecture of the University of Naples Federico II, is also dedicated to the training of a professional figure capable of managing the technical and cultural complexity of the intervention in the historical centers of inland areas and small towns.

⁴ See M. Imparato, V. Porceddu, V. Torrente, *Arcipelago Italia: the Italian pavilion*, in «Compasses», n. 28, p. 31-36.

⁵ Ibid., p. 32.

⁶ «The way Norman Carver described and interpreted the Italian villages in the 1950s through his famous photographic reading represented an essential starting point that allowed to rediscover some fragments of the reception of these landscapes outside of Italy» (A. Bologna, C. Gavello, *Il "centro minore" come spazio per la trasformazione della memoria. La ricerca storica e progettuale per una scuola estiva di architettura*, in *Valorizzazione, Transizione, Trasformazione. Scritti e progetti per Sewing a small town*, A. Bologna, C. Gavello (eds.), Franco Angeli, Milan 2019).

⁷ N. F. Carver, *Italian Hilltowns*, Documan Press, Kalamazoo, Michigan 1979.

⁸ M. M. Grisoni, *The Albergo Diffuso promotion in Italy: Issues on buildings preservation and sustainable use of the historical villages*, in *Heritage 2016. Proceedings of the 5th International Conference on Heritage and Sustainable Development*, R. Amoeda, S. Lira, C. Pinheiro (eds.), vol. 1, Lisbon 2016, p. 84.

28 di questa rivista⁴. Il percorso del padiglione è concepito, infatti, da Cucinella come un viaggio attraverso il quale l'attenzione dell'osservatore si sposta verso quegli avanzi architettonici di maggior valore – spesso nascosti o dimenticati in territori meno conosciuti – esempi di quella continuità costruttiva che il nostro Paese ha espresso per secoli⁵. In questo contesto, una significativa eccezione è costituita dal borgo di Postignano, il cui destino – originariamente segnato dall'abbandono – ha invece seguito un'altra strada, grazie a un importante progetto di conservazione e valorizzazione, che ne ha inaugurato una seconda vita, nel solco di quella antica. Arroccato su una collina boscosa nei pressi di Spoleto, il castello di Postignano, fondato nel X secolo, emerge come una piramide di case di pietra, un unico organismo

edilizio che si adegua al declivio della collina, con un'alta torre di avvistamento sulla cima. Lo splendore del borgo umbro, che dal 2016 rientra tra “i più belli d'Italia”, suscitò una tale meraviglia agli occhi dell'architetto americano Norman Carver Jr.⁶ che egli lo scelse come copertina del suo libro *Italian Hilltowns*, quale archetipo dei villaggi collinari italiani⁷. Tra i vicoli acciottolati e le case di forme irregolari in pietra, la natura esplode davanti allo sguardo dell'osservatore in scorci panoramici. Non sorprende, dunque, che tale fascino fiabesco abbia attratto a sé nel tempo sguardi più consapevoli e non finalizzati a meri scopi speculativi. Il borgo, abbandonato dai suoi abitanti nel 1963, colpito dal terribile terremoto di Umbria e Marche del 1997 e vincolato dal Ministero dei Beni Culturali nel 2004, è stato oggetto, a partire dal 2005, di un complesso

intervento di restauro messo in opera dalla RA Consulting. Il *pathos* e l'audacia che hanno guidato gli occhi e le mani dell'architetto napoletano Gennaro Matacena, amministratore unico e direttore tecnico della RA Consulting, hanno fatto leva sulla volontà di riscoprire e ridare linfa vitale a un piccolo paradiso abbandonato che alla sua vista riempiva il cuore di emozioni. Insignito di un prestigioso attestato di merito per la salvaguardia e tutela del paesaggio e dell'ambiente – riconosciuto dalle Federazioni italiana ed europea dei Club e Centri per l'UNESCO nel 2014 – il restauro del borgo si configura come un progetto di riqualificazione a scala territoriale. La complessità dell'intervento è stata declinata in un approccio multidisciplinare della progettazione, di adeguamento sismico e di riqualificazione energetica. Tali interventi hanno progressivamente trasformato

il borgo fantasma in un albergo diffuso. Questo modello, sostenuto dall'Associazione nazionale Alberghi Diffusi (ADI), viene oggi utilizzato «come strumento per la promozione del territorio, per il recupero di edifici esistenti, per la valorizzazione della comunità locale e della sua cultura»⁸. L'applicazione di tale modello nel borgo ha consentito, infatti, di ripristinare l'originaria destinazione d'uso residenziale, preservare la veste suggestiva e originaria delle quasi 60 proprietà costituenti l'organismo edilizio del borgo e integrare quest'ultimo con piccole funzioni commerciali, senza compromettere il valore identitario del luogo. Il linguaggio scelto rispecchia la volontà di conservare le tecniche costruttive tradizionali, tra cui quella del “raso sasso”, utilizzata per le finiture dei paramenti murari delle proprietà dalle cromie in tinte pastello, che dialogano

armoniosamente con il paesaggio collinare. Il vincolo dimensionale delle proprietà, la cui superficie oscilla dai 50 ai 190 m², è stato tradotto nell'opportunità di rendere ogni suite un *unicum* per forma o *layout*, mantenendo, al contempo, criteri distributivi interni ricorrenti. Oltrepassata la soglia di legno, ogni suite si rivela come un rifugio armonioso, che accoglie il visitatore e lo avvolge con le tonalità naturali delle pareti che dominano l'atmosfera e con un aspetto rustico che rievoca la tradizione. Si è scelto di consolidare gli antichi soffitti a volta e restaurare quelli scanditi da travi di castagno a vista, al fine di rendere l'ambiente caldo e luminoso e di ripristinare i pavimenti in cotto, dalla superficie scabrosa, per amplificarne l'effetto suggestivo. Le spese mura degli appartamenti mantengono un clima ideale sia d'estate che d'inverno.

Non manca, tuttavia, l'aggiunta dei più moderni comfort per rispondere alle esigenze umane. La funzionalità degli spazi, infatti, gioca un ruolo chiave. Si è privilegiata un'organizzazione semplice e ben ragionata che articola gli ambienti su uno o due livelli. Fulcro ed elemento più importante della suite è la zona *living*, vero e proprio cuore dell'abitazione, che funge da *trait d'union* tra cucina e zona notte. Arricchito da elementi d'arredo lineari ed eleganti, lo spazio ospita e fonde la preziosità di oggetti di antiquariato alla semplicità di salotti con tessuti umbrì dai colori tenui. Protagonista della scena è uno scoppiettante camino in pietra restaurato in ogni appartamento, che contribuisce a creare la giusta atmosfera per rilassarsi, leggere un libro o gustare un buon vino umbro. La configurazione e il design minimale scelti per la cucina sono integrati da

attrezzi da cucina in ferro battuto e rame, recuperati dalla tradizione artigianale locale che, appesi alle pareti e in bella mostra, conferiscono all'ambiente un tocco di personalità unico nel suo genere. Nelle camere da letto è stato scelto un arredo consono alle dimensioni dell'ambiente, composto da pochi mobili, tanto ricercati quanto semplici nella loro essenza, e specchi che amplificano la profondità dello spazio. Il passo del visitatore, riscaldato dal tepore delle tegole di parquet, viene d'istinto condotto davanti alle piccole finestre in legno e ai balconi, che incorniciano un allettante scenario delle campagne e colline limitrofe. In una delle camere da letto delle suite è possibile, inoltre, ammirare una rappresentazione drammatica della crocifissione – venuta alla luce durante i lavori di restauro – che appaga lo sguardo del visitatore amante dell'arte. In un momento storico come questo,

caratterizzato da una grande emergenza collettiva, la rivitalizzazione dei piccoli borghi, in termini di ospitalità diffusa e recupero di antiche tradizioni, costituisce un punto di forza su cui investire, per rispondere alle rinnovate esigenze turistiche e abitative. È lecito, dunque, considerare l'albergo diffuso di Postignano come un esempio ben riuscito in questo ambito, esito di un progetto che è stato in grado di temperare istanze conservative e di valorizzazione di un borgo abbandonato. Il borgo di Postignano, infatti, non è soltanto un luogo in cui trascorrere una piacevole vacanza immersi nel magico paesaggio umbro: è un perfetto modello di architettura organica, cresciuta e mutata naturalmente nel tempo, come un corpo umano che racchiude e disvela un modo di vivere a passo lento, che segue il ritmo fluido della natura.



Note
¹ Il Dipartimento delle Politiche di Sviluppo e Coesione sta lavorando da anni alla stesura di una strategia nazionale per lo sviluppo delle “aree interne” del Paese. Tale approccio viene definito nell'Agenda di Fabrizio Barca per la riforma della politica di coesione, nota come “Rapporto Barca”. I dati relativi al censimento sono contenuti nel documento *Progetto per le aree interne dell'Italia. Note per la discussione* di Fabrizio Barca, una relazione introduttiva dei lavori del seminario *Nuove strategie per la programmazione 2014-2020 della politica regionale: le aree interne*, a cura dei ministri R. Balduzzi, F. Barca, M. Catania, E. Fornero, F. Profumo, tenutosi a Roma il 15 dicembre 2012.
² *Città e politiche in tempo di crisi*, a cura di L. Fregolent, M. Savino, Franco Angeli, Milano 2014, p. 339.
³ Cfr. V. Teli, *Quel che resta. L'Italia dei paesi, tra abbandoni e ritorni*, Donzelli Editore, Roma 2017; A. M. Oteri, G. Scamardi, *“Un paese ci vuole”. Studi e prospettive per i centri abbandonati e in via di spopolamento / “One needs a town”. Studies and perspectives for abandoned or depopulated small towns*, il Rubettino Editore, Soveria Mannelli 2018. È opportuno evidenziare che diverse università italiane hanno in corso specifiche ricerche su questi temi, come il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano (DASTU), che nel quinquennio 2018-2022 promuoverà lo sviluppo di progetti di ricerca sui temi delle fragilità territoriali e del rapporto spazio-società, con particolare riferimento al territorio italiano ed europeo. Il DASTU è tra i 180 dipartimenti italiani di Eccellenza, selezionati e finanziati dal Ministero dell'Università e della Ricerca (MIUR). Anche il Master Universitario di II livello in “Architettura e Progetto per le Aree Interne, Ri-Costruzione dei Piccoli Paesi”, del Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, è dedicato alla formazione di una figura professionale in grado di gestire la complessità tecnica e culturale dell'intervento in questi ambiti.
⁴ Cfr. M. Imparato, V. Porceddu, V. Torrente, *Arcipelago Italia: the Italian pavillon*, in “Compasses”, n. 28, pp. 31-36.
⁵ Ivi, p. 32.
⁶ «Il modo con cui Norman Carver ha descritto e interpretato attraverso la sua celebre lettura fotografica i borghi italiani negli anni Cinquanta ha rappresentato un imprescindibile punto di partenza che ha consentito di ricostruire alcuni frammenti della ricezione di questi paesaggi all'interno dell'Italia» (A. Bologna, C. Gavello, *Il “centro minore” come spazio per la trasformazione della memoria. La ricerca storica e progettuale per una scuola estiva di architettura*, in *Valorizzazione, Transizione, Trasformazione. Scritti e progetti per Sewing a small town*, a cura di A. Bologna, C. Gavello, Franco Angeli, Milano 2019).
⁷ N. F. Carver, *Borghi collinari italiani*, Clean Edizioni, Napoli 2017.
⁸ M. M. Grisoni, *The Albergo Diffuso promotion in Italy: Issues on buildings preservation and sustainable use of the historical villages*, in *Heritage 2016. Proceedings of the 5th International Conference on Heritage and Sustainable Development*, a cura di R. Amoeda, S. Lira, C. Pinheiro, vol. 1, Lisbona 2016, p. 84.

Cultural Ecologies.

The redevelopment of Park Avenue Armory in New York



Herzog & de Meuron

Work

Park Avenue Armory

Location

New York, USA

Client

Park Avenue Armory, New York, USA

Project Year

2006

Realization Pilot Rooms, Company

D and Company E: 2009-2011

Realization Board of Officers Room:

2012-2013

Realization Veterans Room: 2015-2016

Architecture and Design

Herzog & de Meuron

Architect

Jacques Herzog, Pierre de Meuron

Partner in Charge: Ascan Mergenthaler

Project Team

Schematic Design Phase,

Design Development Phase,

Construction Phase: Charles Stone

(Associate, Project Director),

Dieter Mangold (Project Manager),

James Richards (Project Manager),

Sara Jacinto (Project Manager),

Marija Brdarski (Project Manager),

Philip Berkowitsch, Evan Chakroff,

Edman Choy, Chris Cornecelli,

Peter Dougherty, Silja Ebert,

Eik Frenzel, Sara Jardim,

Savannah Lamal, Jonathan Muecke,

Mehmet Noyan, Ben Olschner,

Jeremy Purcell, Sebastian

Reinhardt, Philip Schmerbeck,

Leo Schneidewind,

Jakob Seybot

Concept Design Phase:

Mark Loughnan

(Associate, Project Manager),

Jad Silvester (Project Manager),

Samir Tarek El Kordy,

Daniel Johansson, Sunkoo Kang,

Julian Löffler, Ana Maria Santos Lima,

Günter Schwob, Charles Stone

Executive Architect

Platt Byard Dovell White Architects

Engineering

Structural Engineering:

Robert Silman Associates, P.C.

MEP Engineers: AKF Engineers, Arup

Building Management

Tishman Construction

Landscape

Mathews Nielsen

Size and total area

Site Area: 7.767 m²

Building Footprint: 6.596 m²

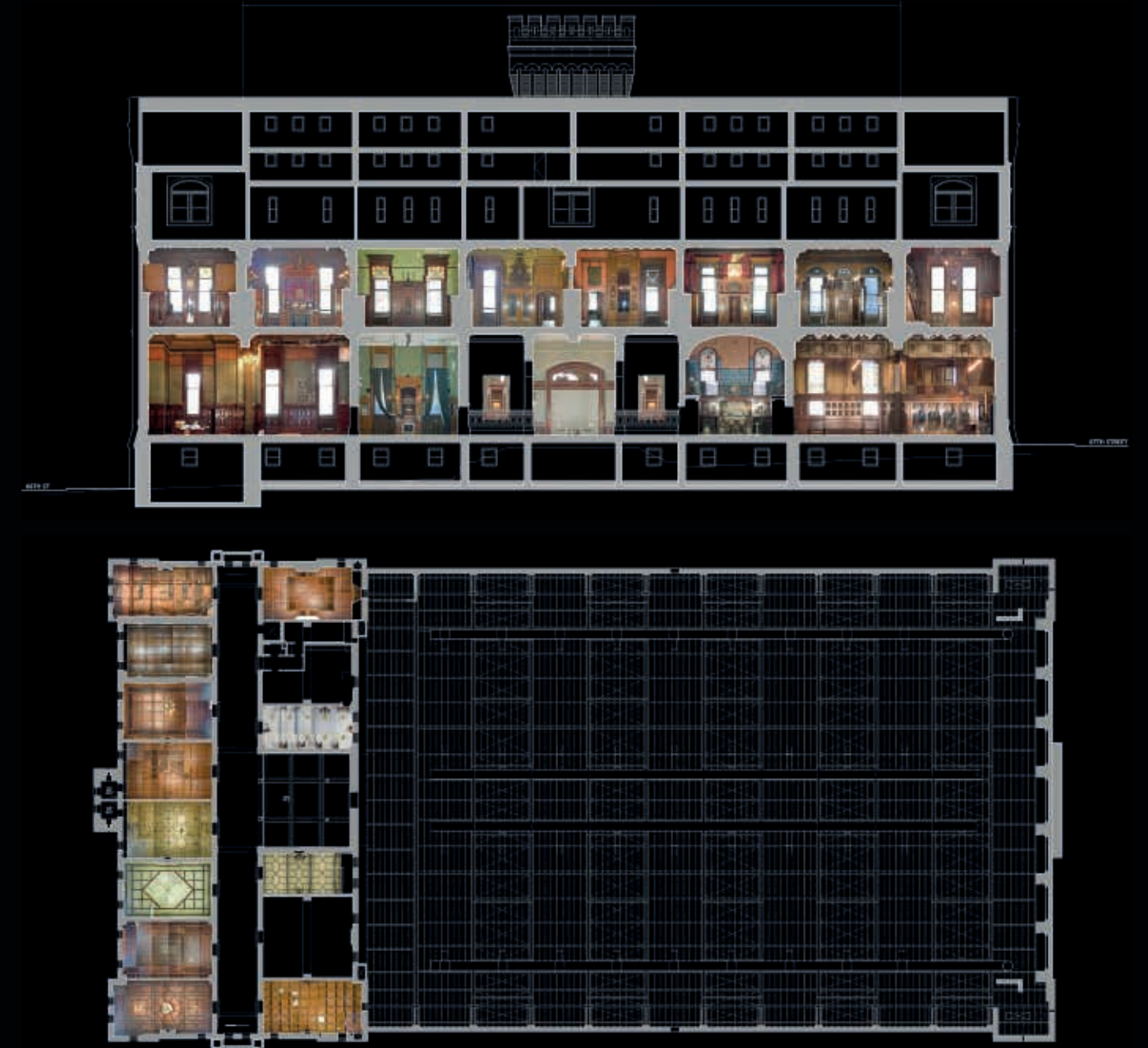
Gross Floor Area: 17.652 m²

Images credits

Photos: © James Ewing

Plans and drawings:

© Herzog & de Meuron



The Seventh Regiment Armory, also known as Park Avenue Armory, is a historic building located at 643 Park Avenue in Manhattan's Upper East Side in New York.

The historic structure, designed in 1880 by Charles W. Clinton and used as armory and social club by the Seventh National Guard Regiment, is a complex monument, characterized by the presence of an industrial space of approximately 5.000 m² and an adjacent Head House, a five-floor volume realized in gothic revival style, full of rooms designed by the best craftsmen of the era and by the artists of the American Aesthetic Movement.

The redevelopment of the building, carried out by the Swiss studio Herzog & de Meuron, is an important example of the recovery of collective memory and historical cultural values. A complex, conscious and delicate design operation that aims to update the spatial values of the historical artefact and to adapt its interior to contemporary needs.

Park Avenue Armory is now a unique cultural center dedicated to the promotion of projects of visual art and unconventional

performances, able to host cultural events and large exhibitions. The complexity of the building and the diversity of the interior spaces required a precise approach, characterized by differentiated and unconventional conservation methods. The 18 finely decorated rooms, located on the first and second floors of the Head House, are set against the Wade Thompson Drill Hall: a unique example of industrial architecture, considered one of the largest indoor spaces in New York (60 x 90 m² wide and 24 m high).

From the dialogue with the clients, curators and artists involved in the project, a will to preserve the interiors of the Head House and to transform them into unusual exhibition rooms, close to the "period room" model, but far from that of the "white cube" typical of contemporary art museums emerged.

The project has already restored and renovated four rooms: the Company Rooms D and E, the Board of Officers Room and the Veterans Room, manifestation of the historical substance of the building, which had been heavily damaged. Since the first interventions of adaptation of the gas lighting system



changed into an electric system in 1897, the rooms have undergone insensitive alterations that have modified their original appearance. In addition to restoring the characteristic features of the building, architects have designed new equipment and decorative devices capable of “completing” original details and responding to new functional needs. Working closely with wood and metal craftsmen, through the study of new pigments and textures, they realized perforated surfaces able to unify the damaged margins, selected metallic colors to paint new elements, produced furniture able to restore the volumetric character of the space and reconstructed lost elements with new techniques. The lighting system is undoubtedly a key point of the project. In addition to restoring the original space through the simulation of the original lighting fixtures, the architects have created a sophisticated system able to meet exhibition and performance needs. Every space is updated in its contents and again imbued with its historical essence. The approach used in the Wade Thompson Drill Hall is different. Here the new functional program provides

a flexible space, adaptable to different types of performances, events and art installations. An operation that recalls the re-functionalization of the Turbine Hall of the Tate Modern in London. The main features of the space are the exposed iron structure, the mezzanines along the perimeter and a beautiful Georgia yellow pine floor. The studio team has developed a new substructure plan for this space. The new floor – able to withstand both heavy loads from the passage of large vehicles for the preparation of the exhibitions and the weight of large works of art – is made of wooden boards of the same color as the original ones, recovered from buildings of a similar period. The lighting system has transformed this space into one of the most interesting exhibition and performance sites in the city. The innovative approach and the respect for the historical memory of this project make Park Avenue Armory a lesson in cultural ecology. Herzog & de Meuron have returned a symbol to the city of New York, freeing it from improper superfetation and intervening on the existing with new layers. An original story, swinging between restoration, re-functionalization and simulation.



Ecologie culturali. Il recupero di Park Avenue Armory a New York

Il Seventh Regiment Armory, noto anche come Park Avenue Armory, è un edificio storico situato al numero 643 di Park Avenue, nell'Upper East Side di Manhattan a New York. La struttura preesistente, progettata nel 1880 da Charles W. Clinton e utilizzata come armeria e club sociale dal Settimo Reggimento della Guardia Nazionale, è un monumento stratificato, caratterizzato dalla presenza di uno spazio dal carattere industriale di circa 5.000 m² e da un adiacente volume in stile neogotico di cinque piani, ricco di ambienti disegnati dai migliori artigiani dell'epoca e dagli artisti dell'American Aesthetic Movement. Il progetto di riqualificazione dell'edificio, realizzato dallo studio svizzero Herzog & de Meuron, è un importante esempio di recupero della memoria collettiva e dei valori culturali e storici. Un'operazione progettuale complessa, consapevole e delicata, che mira all'aggiornamento dei valori spaziali del manufatto storico e a un adeguamento del suo interno alle

esigenze contemporanee. Park Avenue Armory è oggi un polo culturale unico nel suo genere, dedicato alla promozione di *performance* e progetti di arte visiva, in grado di accogliere eventi culturali e allestimenti di grandi dimensioni. La complessità dell'edificio e la diversità degli spazi interni ha richiesto un approccio puntuale, caratterizzato da metodi di conservazione differenziati e spesso non convenzionali. Alle 18 sale finemente decorate, collocate al primo e al secondo piano della Head House, si contrappone infatti la Wade Thompson Drill Hall: un esempio unico di architettura industriale, considerato uno dei più grandi spazi coperti di New York (60 x 90 m² di superficie coperta e 24 m di altezza). Dal dialogo con la committenza, con i curatori e con gli artisti coinvolti nel progetto è emersa la volontà di preservare gli interni della Head House e trasformarli in stanze espositive inusuali, vicine al modello delle *period room*, ma molto distanti da quello del *white cube* tipico dei musei d'arte contemporanea. Il progetto ha previsto il recupero e il restauro di quattro stanze. La Company Room D ed E, la Board of Officers Room e la Veterans Room, manifesto della sostanza storica dell'edificio, sono state nel tempo

fortemente danneggiate. Sin dai primi interventi di adeguamento degli impianti di illuminazione, originariamente a gas, sono state oggetto di operazioni poco sensibili che ne hanno alterato l'aspetto originario. Oltre a ripristinarne gli elementi caratteristici, gli architetti hanno progettato nuove attrezzature e dispositivi decorativi in grado di “completare” i dettagli originali e rispondere alle nuove esigenze funzionali. Lavorando a stretto contatto con artigiani specializzati nella lavorazione del legno e dei metalli, attraverso lo studio di nuovi pigmenti e *texture*, hanno realizzato superfici traforate in grado di unificare i margini danneggiati, hanno selezionato vernici metalliche con cui tinteggiare nuovi elementi, hanno prodotto arredi in grado di restituire il carattere volumetrico dello spazio e ricostruito elementi perduti con tecniche nuove. Il sistema di illuminazione è sicuramente un punto fondamentale del progetto. Oltre a recuperare l'immagine originaria dello spazio, attraverso la simulazione dei corpi illuminanti originari, gli architetti hanno realizzato un impianto sofisticato in grado di rispondere alle esigenze espositive. Ogni ambiente è aggiornato nei suoi contenuti e nuovamente intriso della sua essenza storica. Differente è l'approccio utilizzato nella

Wade Thompson Drill Hall, per la quale il nuovo programma funzionale ha previsto uno spazio flessibile, adattabile a differenti tipi di *performance*, eventi e installazioni. Un'operazione che ricorda il recupero della Turbine Hall della Tate Modern di Londra. Caratteristica principale dello spazio è la struttura in ferro a vista, i mezzanini lungo il perimetro e uno splendido pavimento in pino giallo della Georgia. Il team dello studio ha qui sviluppato il progetto di un nuovo piano di calpestio – in grado di sopportare i carichi dovuti al passaggio di mezzi pesanti per l'allestimento e il peso di opere d'arte di grandi dimensioni – realizzato con assi di legno dello stesso colore dell'originale, recuperate da edifici di epoca analoga. Il restauro delle travi a vista e il nuovo sistema di illuminazione hanno trasformato questo spazio in uno dei luoghi espositivi più interessanti della città. L'approccio innovativo e il rispetto della memoria storica di questo progetto rendono Park Avenue Armory una lezione di ecologia culturale. Herzog & de Meuron sono riusciti a restituire alla città di New York un luogo simbolo, liberandolo dalle superfetazioni improprie e intervenendo sull'esistente con nuovi *layers*. Una narrazione originale, che oscilla tra restauro, recupero e simulazione.

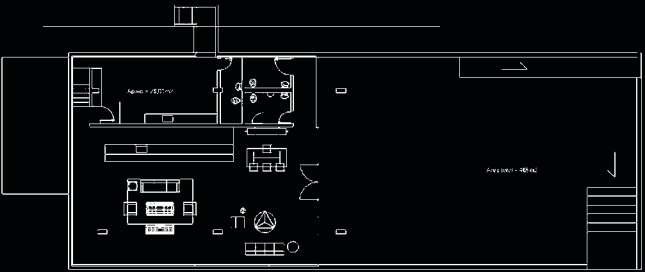
Federico Calabrese
Universidade Federal da Bahia

New life for a little jewel by Oscar Niemeyer: Tea House in the Square of the Three Powers in Brasilia



BLOCO Arquitetos

Work
Restoration of the Tea House
Client
UNESCO and Secretaria de Turismo do Distrito Federal
Location
Brasilia, Brazil
Project Year
2019
Architecture and Design
BLOCO Arquitetos
Project Team
Daniel Magabeira, Henrique Coutinho, Matheu Seco
Additional Functions
Furniture design: Samuel Lamas
Size and total area
250 m²
Image credits
Haruo Mikami



Brasilia was built between 1956 and 1960 – the year of its inauguration – and has been registered on the UNESCO World Heritage List since 1987. The urban planning project of Brasilia is by Lúcio Costa, who won the National Competition for Plano Piloto of the New Capital of Brazil, launched in 1956. Costa won the competition, in which 26 groups of architects and urban planners participated, with some sketches and a descriptive report of the project for the future capital of Brazil.

Costa begins his report apologizing to the jury of the competition for suggesting only one idea for the new capital. In fact, as he writes in the text, he had no intention of participating in the competition and, truly, he was not really competing but he wanted only to give a possible solution, which was not refined but was already ready. Costa did not have a studio or collaborators and presented himself to the competition as a simple town planning *maquisard*¹, saying that if he had won it, he would have liked to continue not as a designer, but as a simple consultant. Costa's idea for the Brasilia plan was born from the «primary gesture of someone who marks a place and takes possession of it: two axes that cross each other at a right angle, that is a proper sign of a cross»². Subsequently one of the axes bends adapting itself to the topography and, while arching, is inscribed together with the other axis in a triangle that defines the urbanized area of the city. Most of the residential sectors are concentrated on the slightly curved axis, while the other, which goes in the east-west direction, is called the “monumental axis” due to the presence of the most important representative buildings of the capital, many of which were designed by Oscar



Niemeyer. The landscape design of the monumental axis is due to Roberto Burle Marx.

At the two ends of the monumental axis, there is the bus station to the west and, 17 kilometers further to the east, there is the Praça do Três Poderes (Square of Three Powers). The Praça do Três Poderes is described by Costa in the competition report as «a set of buildings intended for the fundamental powers which, being three in number and autonomous, found in the equilateral triangle, linked to the architecture of the most remote antiquity, the appropriate elementary form to contain them»³.

The Praça do Três Poderes is therefore an elevated platform on the surrounding landscape, where the three corners of the square are occupied by the three buildings that represent the three fundamental powers of the Brazilian republic: at the base there are the Government and the Supreme Court and, at the top, the Congress.

Costa puts the square as the end point of the monumental axis, in the space between the Esplanada dos Ministérios and the bus station (rodoviária). He describes the square and its buildings «as a palm of a hand that opens beyond the outstretched arm of the *esplanada* where the ministries line up, because they [the three powers], so raised and treated with dignity and architectural attention in contrast with the rural nature of the surroundings, symbolically offer themselves to the population»⁴.

Oscar Niemeyer designs the square and the buildings using two large virtual rectangles that are connected to the triangle and link the buildings together. The actual square is a rectangle that runs from the Superior Court building to the Planalto Palace. The first is the minor building of the three and turns its short side towards the square, while the second one turns to the latter its main façade. The top part of the large triangular embankment is instead occupied by the set of buildings that form the National Congress: a large rectangular element with the access ramp looking towards the Esplanade in order to strengthen this axis. Moreover, its cover also hosts the two domes that are hung on it. The smaller dome corresponds to the Federal Senate and the larger one to the Chamber



of Deputies. In front of the domed platform, two 92 m high towers rise side-by-side, inside a large body of water annexed to the Congress, housing the offices of deputies and senators and symbolically representing the bicameral structure of the Legislative Power. Inside the square, there are several sculptures such as The Justice by Alfredo Ceschiatti, Os Candangos by Bruno Giorgi and O Pombal, created by Oscar Niemeyer. On the edge of the square level, near the base of the triangle, there is a small building called the Tea House (Casa de Chà). It is a small architectural jewel designed by Oscar Niemeyer. It is a basement construction, a small excavated square containing a glazed volume that functioned as a meeting and party room in the social life of Brasília until the 1980s. Niemeyer himself describes the project as a «restaurant that would be a semi-basement, in order to not actually build a new building in the square. It would be the missing element, the place for meetings and for an indispensable rest»⁵. Inside there was a small bar where the

representatives of the three powers relaxed and discussed national issues, while on the outdoor patio, in the evening, people sang and danced admiring the starry sky of the new capital. It is a carved rectangle containing another one, which emerges from the height of the square of just one and a half meters and is covered by a concrete surface with equal overhangs on all sides, except on the one facing the lowered patio. The latter leads to the glazed volume through a ladder and a ramp positioned on the opposite side of the rectangle. The perception we have is that of a white horizontal blade that floats in the metaphysical space of the Praça dos Três Poderes, immersed in the blinding light of Brasília. With a simple subtraction, Niemeyer raised a portion of the pavement of the square from the ground, creating a welcoming and, at the same time, surprising space. The outdoor patio appears as a lowered extension of the square and has the same Portuguese stone flooring. The interior, from floors to walls, is totally covered with white

marble, having just one wall covered with wooden slats, acting as a backdrop for the white marble counter. The central internal space is opened and, from it, you can appreciate an unprecedented view of the square and its monuments from below. The building worked until the 1990s when it became, precisely in 1994, the Tourist Welcome Center. After six years it was closed because of the precarious conditions of the roof structure. After the recovery of the damaged structure in 2010, it reopened keeping the same function as a tourist center. In 2019, the Tourism Secretariat and UNESCO invited BLOCO Arquitetos, a studio from Brasília, to coordinate the restoration of the building and the redevelopment of the interior spaces. The goal was to restore, while preserving it, Oscar Niemeyer's project and to redesign the entire mobile furniture. The architects invited the Brasília based designer Samuel Lamas to participate in the project. The building was in a precarious state of conservation, with the interior space partially tampered and the original furnishings lost. The white marble was revitalized, the

fixtures recovered by restoring the damaged original pieces and pillars and ceiling were painted using the colors of Niemeyer's project. The internal space has a central room from which the tourist can appreciate the monumental size of the square, while a more reserved space formed by the existing counter and a large table is used to present the city to the tourist with maps and books. All the lighting system is preserved and restored if damaged. The furniture designed by Samuel Lamas is made using pure geometries, where the curved iron bars forming the structure of all the furnishings, whose surfaces are made of wood and natural leather with earthy tones, prevail.

Notes
¹ Lucio Costa uses the expression in the competition report. *Maquisard* is the generic name by which members of the French resistance, called Maquis, were known in the Second World War.
² L. Costa, *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, edited by M. E. Costa, Empresa das Artes/ UnB, San Paolo-Brasília 1995, p. 287 (English translation by the author).
³ Ibid., p. 288.
⁴ Ibid., p. 289.
⁵ O. Niemeyer, *Quase memórias: viagens. Tempos de entusiasmo e revolta (1961-1966)*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro 1968, p. 59 (English translation by the author).

Nuova vita per
un piccolo gioiello
di Oscar Niemeyer:
la Casa del Tè
nella Piazza
dei Tre Poteri
a Brasilia



Brasilia fu costruita tra il 1956 e il 1960 – anno questo della sua inaugurazione – ed è iscritta nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO dal 1987. Il progetto urbanistico di Brasilia è di Lúcio Costa, il quale vince il Concorso nazionale per il Piano Piloto della Nuova Capitale del Brasile bandito nel 1956. Costa vince il concorso, al quale partecipano 26 gruppi di architetti e urbanisti, con alcuni schizzi e una relazione descrittiva del progetto della futura capitale del Brasile. Costa comincia la sua relazione scusandosi con la giuria del concorso per aver suggerito una sola idea per la nuova capitale. Di fatto, come scrive nel testo, non aveva intenzione di partecipare al concorso e in verità non concorre, ma lancia solo una possibile soluzione che non è ricercata, ma che si presenta già pronta. Costa non aveva uno studio né collaboratori e si presenta al concorso come semplice *maquisard*¹ dell'urbanistica tanto che, nel caso fosse risultato vincitore, avrebbe desiderato continuare non come progettista, ma come mero consulente. L'idea di Costa per il piano di Brasilia nasce dal «gesto primario di chi marca un luogo e di esso prende possesso: due assi che si incrociano ad angolo retto, ossia il vero e proprio segno di una croce»². Successivamente uno degli assi si piega adattandosi alla topografia e, inarcandosi, si iscrive con l'altro asse in un triangolo che definisce l'area urbanizzata della città. Sull'asse leggermente curvato si concentrano la maggior parte dei settori residenziali, mentre l'asse che va in direzione est-ovest è chiamato *eixo monumental* (asse monumentale) per la presenza dei più importanti edifici rappresentativi della capitale, molti dei quali progettati da Oscar Niemeyer. La sistemazione paesaggistica dell'asse monumentale è opera di Roberto Burle Marx. Alle due estremità dell'asse, a ovest si trova la Stazione e, a circa 17 chilometri a est, si trova la Praça dos Três Poderes (Piazza dei Tre Poteri), descritta da Costa nella relazione di concorso come «un insieme di edifici destinati ai poteri fondamentali che, essendo in numero di tre e autonomi, hanno trovato nel triangolo equilatero, vincolato all'architettura dell'antichità più remota, la forma elementare appropriata per contenerli»³. La Piazza dei Tre Poteri è quindi una piattaforma elevata sul paesaggio circostante, i cui tre angoli

sono occupati dai tre edifici che rappresentano gli altrettanti poteri fondamentali della repubblica brasiliana: alla base il Governo e il Tribunale Supremo, al vertice il Congresso. Costa posiziona la piazza come punto finale del percorso dell'asse monumentale, nello spazio compreso tra l'*esplanada* dei Ministeri e la stazione degli autobus (*rodoviária*). Egli descrive la piazza e i suoi edifici «come il palmo della mano che si apre oltre il braccio teso dell'*esplanada* dove si allineano i Ministeri, perché così sopraelevati e trattati con dignità e attenzione architettonica, in contrasto con la natura agreste dell'intorno, essi [i tre poteri] si offrono simbolicamente alla popolazione»⁴. Oscar Niemeyer progetta la piazza e gli edifici usando due grandi rettangoli virtuali che si legano al triangolo e connettono tra di loro gli edifici. La piazza vera e propria è un rettangolo che va dal Tribunale Superiore fino al Palazzo del Planalto. Il primo è l'edificio minore dei tre e volge il suo lato corto verso la piazza, mentre il secondo rivolge a quest'ultima la sua facciata principale. Il vertice del grande terrapieno elevato di forma triangolare è invece occupato dall'insieme di edifici che formano il Congresso Nazionale: un grande elemento rettangolare con la rampa di accesso verso l'*esplanada*, che ne risulta così rafforzata, e la cui copertura contiene le due cupole che sono appoggiate su di essa. La cupola minore corrisponde al Senato Federale, mentre la maggiore alla Camera dei deputati. Davanti alla piattaforma con le cupole si ergono, all'interno di un grande specchio d'acqua, le due torri affiancate di 92 m di altezza e annesse al Congresso: queste ospitano gli uffici di deputati e senatori e rappresentano simbolicamente la struttura bicamerale del Potere Legislativo. All'interno della piazza sono presenti diverse sculture come La Giustizia a opera di Alfredo Ceschiatti, Os Candangos di Bruno Giorgi e O Pombal, creata da Oscar Niemeyer. Sul limite del piano della piazza, in prossimità della base del triangolo, appare un piccolo edificio chiamato Casa de Chà (Casa del Tè). La Casa de Chà è un piccolo gioiello architettonico progettato da Niemeyer. È una costruzione seminterrata, una piccola piazza scavata in cui si trova un volume vetrato, utilizzato come sala di incontri e feste nella vita mondana di Brasilia fino agli anni Ottanta. >



Lo stesso Niemeyer descrive il progetto come un «ristorante che sarebbe seminterrato, per non costruire di fatto un nuovo edificio nella piazza. Costituirebbe l'elemento che mancava, il luogo d'incontro e riposo indispensabile»⁵. All'interno era presente un piccolo bar dove i rappresentanti dei tre poteri si rilassavano e discutevano dei temi nazionali, mentre nel patio esterno, di sera, si cantava e ballava ammirando il cielo stellato della nuova capitale. L'edificio è un rettangolo scavato che ne contiene un altro emergente dalla quota della piazza di appena un metro e mezzo, coperto da un piano di cemento con oggetti uguali su tutti i lati meno che su quello prospiciente il patio ribassato, dal quale si accede al volume vetrato attraverso una scala e una rampa posizionate sui lati opposti del rettangolo. La percezione che si ha è quella di una candida lama orizzontale che fluttua nello spazio metafisco della Piazza dei Tre Poteri, immersa nella luce accecante di Brasilia.

Niemeyer con una semplice operazione di sottrazione ha sollevato una porzione della pavimentazione della piazza dal suolo, creando uno spazio accogliente e allo stesso tempo sorprendente. Il patio esterno appare come un'estensione ribassata della piazza e presenta la stessa pavimentazione di pietra portoghese. L'interno, dai pavimenti alle pareti, è totalmente rivestito di marmo bianco, con la presenza di una sola parete in lamelle di legno che fa da sfondo al bancone, anch'esso in marmo bianco, dell'accoglienza. Dallo spazio centrale interno, lasciato aperto, si può apprezzare una vista inedita dal basso della piazza e dei suoi monumenti. L'edificio funziona fino agli anni Novanta quando diventa, precisamente nel 1994, un Centro di Accoglienza Turistica, che viene poi chiuso dopo sei anni a causa della precaria condizione strutturale della copertura. Riapre dopo il recupero della struttura danneggiata, nel 2010, conservando la funzione di centro di accoglienza per turisti. Nel 2019 la Segreteria del Turismo e

l'UNESCO invitano lo studio di Brasilia BLOCO Arquitetos a coordinare il restauro dell'edificio e la riqualificazione degli spazi interni. L'obiettivo era quello di restaurare, conservandolo, il progetto di Oscar Niemeyer e ripensare alla sistemazione dello spazio interno, riprogettando anche l'intero arredo mobile. Gli architetti invitano a partecipare al progetto il designer brasiliano Samuel Lamas. L'edificio si trovava in uno stato di conservazione precario, con lo spazio interno parzialmente manomesso e con l'arredo originale oramai andato perduto. Il marmo bianco è stato rivitalizzato, gli infissi recuperati restaurando i pezzi originali danneggiati, mentre pilastri e soffitto sono stati tinteggiati usando i colori del progetto di Niemeyer. Lo spazio interno presenta una sala centrale dalla quale il turista può apprezzare l'ampiezza monumentale della piazza, mentre uno spazio più riservato, formato dal bancone esistente e da un grande tavolo, serve a presentare al turista la città attraverso

mappe e libri. Tutto il sistema di corpi illuminanti è stato conservato e, se danneggiato, restaurato. L'arredo progettato da Samuel Lamas è fatto di geometrie pure, in cui prevale l'uso di barre di ferro curvate che fanno da struttura a tutti gli arredi, realizzati con superfici in legno e cuoio naturale dalle tonalità terrose.

Note
¹ L'espressione è usata da Lúcio Costa nella relazione di concorso. *Maquisard* è il nome generico con il quale erano conosciuti i membri della resistenza francese chiamata Maquis durante la Seconda Guerra Mondiale.
² L. Costa, *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, a cura di M. E. Costa, Empresa das Artes/UnB, San Paolo-Brasilia 1995, p. 287 (traduzione italiana a cura dell'autore).
³ Ivi, p. 288.
⁴ Ivi, p. 289.
⁵ O. Niemeyer, *Quase memórias: viagens. Tempos de entusiasmo e revolta (1961-1966)*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro 1968, p. 59 (traduzione italiana a cura dell'autore).

Minimum duplex Naples 2020



Gambardellarchitetti

Work

Minimum duplex Naples 2020

Location

Naples, Italy

Project Year

2019-2020

Architect

Simona Ottieri

Building Management

DeG Costruzioni

Additional Functions

Cost: 16.000 €

Size and total area

50 m²

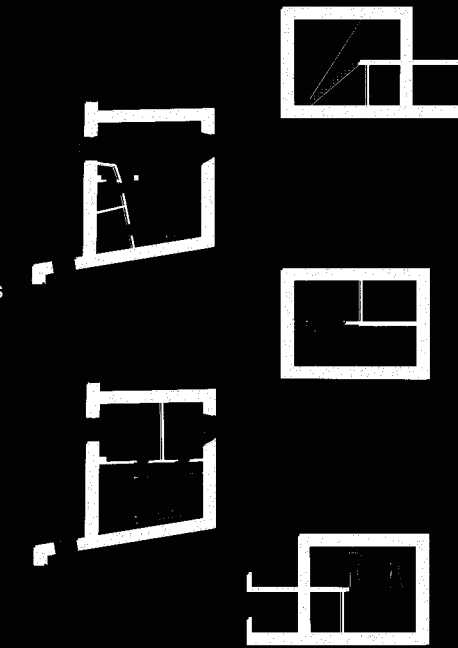
Image credits

Cherubino Gambardella

In the ancient center of Naples, in a 17th-century building, on the second level of the internal courtyard there is a terrace that acts as an entrance to a small unit of 50 m², just over 5 meters high. The arrangement of the existing openings guides the development of a plan where the duplex space is divided into a double height dominated by a staircase and a lower space, marked by a black pillar which measures the distance to the service and to the kitchenette. The living room is large and benefits from the alternation between compression and vertical expansion. Everything possible has been recovered: the doors for the small bedrooms, the steel profiles and an old industrial staircase. However, the action of recovery is not a neutral act.

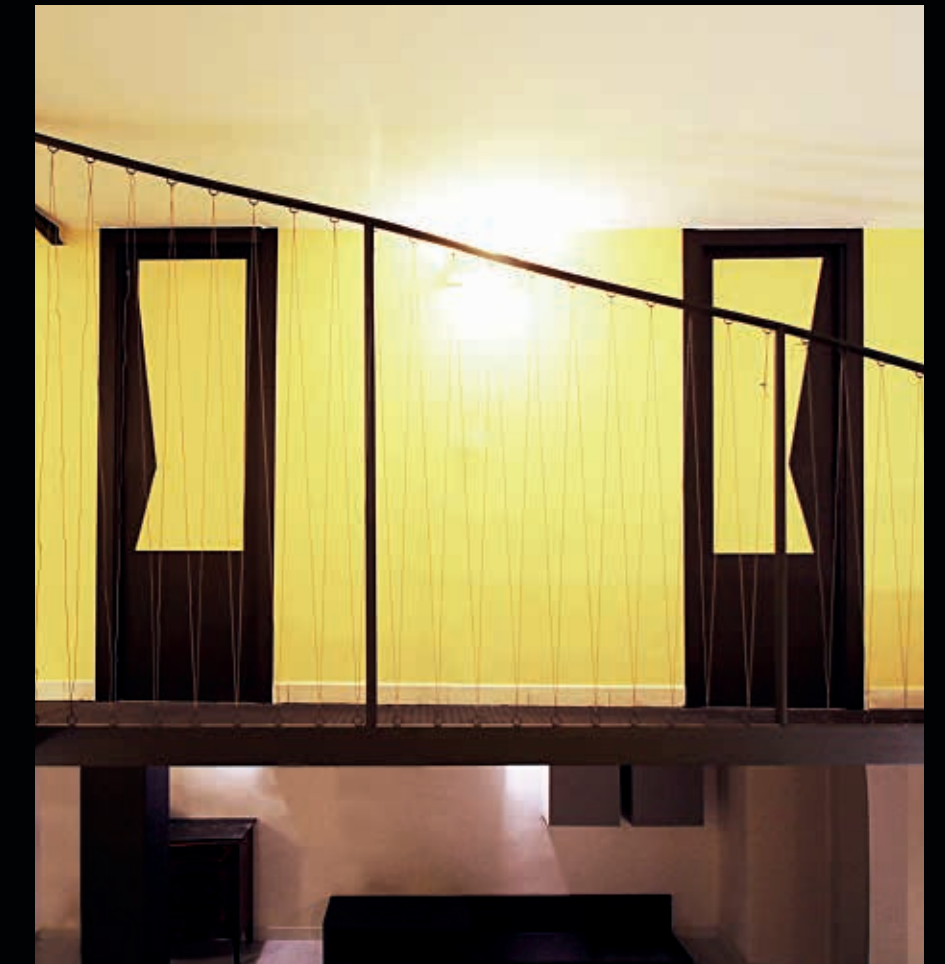
Everything is imagined again, and the old wooden glass doors turn into black and yellow curtains, as black, yellow and white is the chromatic folder of this space for an essential and flexible living. Life downstairs, rest and study upstairs. Everything is part of the alchemy of a domestic project with virtually no budget.

Duplex minimo Napoli 2020



Nel centro antico di Napoli, in un edificio seicentesco, al secondo livello della corte interna c'è una terrazza che funge da ingresso a una piccola unità di 50 m², alta poco più di 5 metri. La disposizione delle aperture esistenti guida lo sviluppo di una pianta dove lo spazio duplex si divide in una doppia altezza dominata da una scala e uno spazio più basso, scandito da un pilastro nero che misura la distanza con il servizio e il cucinino. Il soggiorno è ampio e si giova dell'alternanza tra compressione e dilatazione verticale. Tutto il possibile viene recuperato: porte per le piccole stanze da letto, profilati in acciaio e una vecchia scala industriale. L'azione del recupero però non è un atto neutro.

Ogni cosa viene nuovamente immaginata e le vecchie porte vetrate in legno si trasformano in sipari neri e gialli, come nera, gialla e bianca è la cartella cromatica di questo spazio per un abitare essenziale e flessibile. La vita al piano di sotto, il riposo e lo studio al piano di sopra. Tutto fa parte dell'alchimia di un progetto domestico praticamente senza budget.



Cristiano Luchetti

Detail / ANARCHITECT

1-7 ANARCHITECT, Al-Faya Lodge - Desert Retreat and Spa, Sharjah, UAE 2019 (photo: Fernando Guerra).
8-12 ANARCHITECT, Hills Villa, Dubai, UAE 2019 (photo: Ieva Saudargaitė).



ANARCHITECT studio, directed by Jonathan Ashmore, is based in Dubai and has recently opened another studio in London. Thanks to the success of some completed projects, recently awarded and published in international magazines and websites, the small RIBA Chartered firm has established itself on the architectural scene of the Gulf. It can be counted among the most promising practices in the whole Middle East. The studio is growing in size and number of projects in a highly competitive historical moment for local architects. While ANARCHITECT continues its architecture and interior design activity for private residences in London and in the UAE, new projects are being developed in Sri Lanka, Kuwait, Bahrain and Kenya. I met Jonathan to talk about his idea of architecture and, in particular, about the role of detail, a component of the architectural organism that seems to be the bearer of fundamental values in ANARCHITECT's spatial expression.

CL: Jonathan, tell me about your design philosophy.

JA: Since I moved to the Middle East 10 years ago, I realized what I am really obsessed with, which is contextualism. By working in the region, I understood and appreciated the need for contextual projects. I think that by being based in a global city like Dubai, one has to perceive what is happening beyond its borders. In this sense, I started to be quite obsessed with contextual design and how architecture relates to the place. Furthermore, the team and I are committed to a site-specific design process, which delivers individual results for each project. It is about having a methodology that we trust. By having this very structured design methodology, we get these very unique opportunities for projects in regard to "crazy" contexts or quite dynamic functional programs. One example could be the private villa we are building on the top of a 25 m shifting sand dune or a dismissed petrol pump next to an abandoned grocery and clinic structures from the 1960s,

which we turned into a contemporary hotel. In the end, what I enjoy, and I focus on, is embracing a global-local approach to our design.

CL: What is your definition of architectural detail? How important is it in your design expression?

JA: For me, the detail in a project is the translation of the conceptual design manifested into a physical and finite component that is part of the bigger entity. We look at particular materials and techniques, what opportunities they offer, and we emphasize the details that we want to become an essential part of the user's experience. I have always been amazed by how passionate craftsmanship is embodied in architecture and manufacturing. I appreciate the design where I can see that embodied passion, and I like when, in architecture detailing, one can emphasize components that we thought through for a particular reason, bringing out that emphasis to communicate the main idea of the project. In this regard,

there should not be too many competing details within one project, because we need to create individual moments with hierarchy.

CL: In architectural design, detail occurs when two material entities meet and must be combined in a compositional and structural *unicum*. Someone said that the detail is the design agent that facilitates the consistency of the architectural artifact. Is there a detail solution that often recurs in your work?

JA: I consider critical thresholds and juxtaposition of materiality. Also, I think of materials as bearers of symbolic values. They represent different things. Stone represents solidity, the grain of wood represents nature, and metal represents precision. Sometimes I use metal to combine wood and stone through a precise joint. It mechanically works like that too. I look at what is heavy or light, at what has a mass or what is fragile, and also at what is their finesse. The idea of precision,

2





connection and refinement comes with metal and glass. Wood is all about the beauty of its grain. Stone is more dense and solid and reminds me of tradition. It is a building material from centuries ago. So, there is this perceived balance of densities that these three materials combine, but it is all about putting them in different compositions and in various projects. We consistently find ourselves looking at varying combinations of these materials in all ANARCHITECT projects. Our contextual approach and the way architecture translates from the scale of the building, right down to details and furniture, represent a flow of conceptual ideas. It is about layering into the building and creating connections back to the bigger picture and to what is the real driving force of the design. That is why I think it is quite interesting to work in details as much as one works on the micro and the macro at the same time.

CL: Drawing can be read as a bearer of two complementary values. The visual exploration of architectural detail solutions has a maieutic function, that is discovering the truth, through a dialogue with oneself expressed through graphics. Also, the research can be conducted with a heuristic approach, the continuous variation of the signs,

their overlapping, their combination, and the development of the graphic organism can constitute an investigative process that leads to an unexpected solution. How do you use drawing in the exploration of construction details?

JA: I constantly sketch. We might start the project talking about brief and concept, but there is something in there, a particular idea that might start with a detail. It might be how these two materials meet, or this specific connection is solved. For me, I always start with sketches. When I have an idea, I often test it through sketching on layers and layers of tracing paper, challenging something and looking back because I keep discovering new solutions. I take these sketches apart, and I look at them on the table. Sometimes, I dig out one, I scan it, and I put it on the computer, starting to explore its evolution together with the team. It comes a lot from working with existing structures as we do in the UK. They are often very challenging conditions, and I wonder how to solve these issues in three dimensions. I can picture it in my head, but when I start to put it on paper, it starts to take shape. Then we get into 3D modeling, we test it, we look at it, but I always go back to paper to overlay the printout with the



sketch or the trace. This process is the base of the working dialogue with the team, which in the end will lead to a fully resolved set of detailed drawings, ready for construction. The communication we have with our contractors is hardly verbal. It actually takes place through sketching and drawing. What I found very interesting is that across all different nationalities, disciplines, and various types of geographies, drawing and sketching are what communicates.

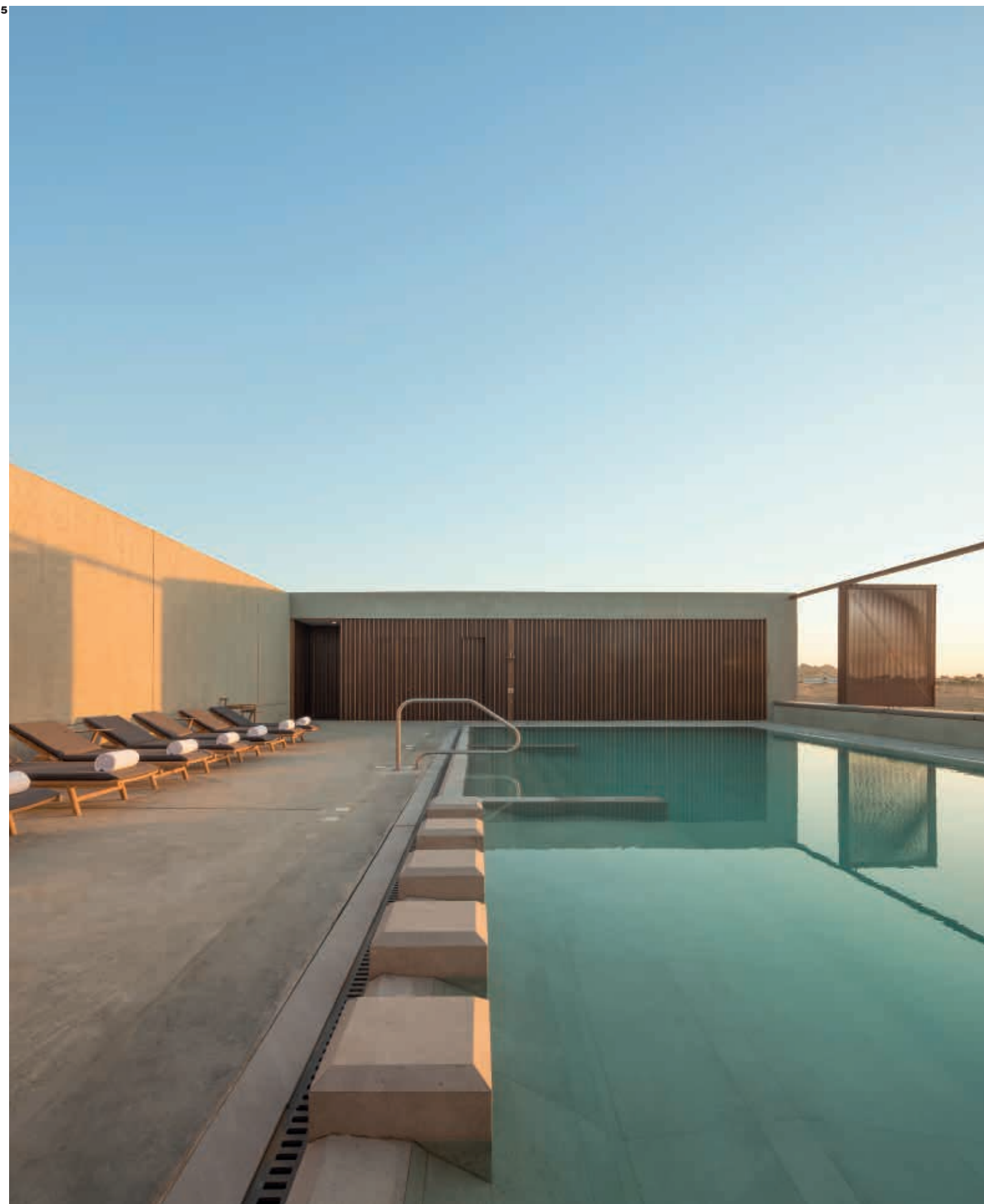
CL: Is there a contemporary architect, or one from the past, who has influenced your approach towards details?

JA: I think you will probably be quite pleased because there is, and that is Carlo Scarpa. What I am interested in about his work is his craftsmanship and understanding of materials, but also how to insert, connect, and reposition. I can remember the beautiful bridge in Venice at the entrance of Querini Stampalia or how he frames objects in Castelveccchio, which is, in a certain sense, de-constructivist and brutalist in certain moments, but is so well done. Everything connects, the new and the centuries-old artifacts. I realized that even when I was in college, even before my master's degree, I became obsessed with him. I looked at his sketches and drawings, and I could see his process of thinking, and something got my interest.

CL: The fact you mention Scarpa helps me move on to the relationship between detail and scale. Scarpa never really designed any large-scale buildings. Maybe, he managed to keep that obsessive control over the quality of details because of a certain scale. Throughout my personal career, I have met on some occasions with designers or academics who claimed that a whole project could be conceived starting from a specific detail. What do you think about it?

JA: I think it is possible, and I can mention an example. We designed a villa in Sri Lanka on the South Coast. We just started boxing out and massing options with the client. We wanted to propose a modernist approach, but the client did not like it, and he wanted a more traditional and vernacular solution, somehow related to the earlier works of Geoffrey Bawa. We had this phenomenal view on three sides, and we wanted to emphasize it, avoiding too many interruptions from

5



>

the structure. The detail that started the whole project was about creating a twin column so that one could see through it. This component articulated the entire structural framing, drawing the modularization of this particular villa. From that detail, the whole idea of pairing followed through and started to manifest itself on different other parts of the project. Before the entire thing began to formulate into a plan, this was something that was driven into a solution. It was successful because it helped to rationalize the project. Instead of being decorative, that detail had a function.

CL: Your architecture seems to be strongly influenced by a rational vision of spaces. They respond to geometric characteristics that are simple, but not trivial. The contemporary trend in increasing spatial complexity, the introduction of curved or curvilinear forms usually correspond to the rise in complexity of the construction and its details. Specific spatial processing can only be controlled using specific digital manufacturing devices. What is your point of view on parametric tools?

JA: Again, I think it is about the approach and not so much about the tools in which we restrict ourselves. The whole idea of exploring the fundamentals, such as orientation, natural light, or with specific projects wind flow for cross ventilation, all these fundamentals come into play. We start quite rudimentary, and then, through technology, we challenge these parameters. We can explore through parametric tools where specifically that light is coming in. If one has to create an architectural form that draws that particular point of light into space, this can be conceived neither through two-dimensional floor plans nor sections. In this light, the support of having a parametric design is excellent because it also provides a manufacturing solution. It is readable. Technology is another tool that undoubtedly facilitates the morphing of the architecture, but the architecture principles remain the same, and I think that for us, as practice materiality, craft, and detail is something that is the parent of all ANARCHITECT's work.



Dettaglio / ANARCHITECT

Lo studio ANARCHITECT, diretto da Jonathan Ashmore, ha sede a Dubai e ha recentemente aperto un altro studio a Londra. Grazie al successo di alcuni progetti completati recentemente, premiati e pubblicati su riviste e siti web internazionali, il piccolo studio registrato RIBA, si è affermato sulla scena architettonica del Golfo. Può essere annoverato tra gli studi più promettenti in tutto il Medio Oriente. Lo studio sta crescendo in dimensioni e numero di progetti in un momento storico altamente competitivo per gli architetti locali. Mentre ANARCHITECT continua la sua attività di architettura e *interior design* per residenze private a Londra e negli Emirati Arabi Uniti, nuovi progetti sono in fase di sviluppo in Sri Lanka, Kuwait, Bahrain e Kenya. Incontro Jonathan per parlare della sua idea progettuale e, in particolare, del ruolo del dettaglio in architettura. Un componente dell'organismo architettonico che sembra portatore di valori fondamentali nell'espressione spaziale di ANARCHITECT.

CL: Jonathan, parlami della tua *design philosophy*.

JA: Da quando mi sono trasferito in Medio Oriente 10 anni fa, ho compreso ciò che veramente mi ossessiona: il contestualismo. Lavorando in questa parte del mondo, ho capito e apprezzato la necessità di elaborare progetti che rispondano a contesti specifici. Penso che trovandomi in una città globale come Dubai, io debba percepire anche ciò che sta accadendo oltre i suoi confini. In questo senso, ho iniziato a essere ossessionato dall'approccio al contesto e dal modo in cui l'architettura si collega al luogo. Inoltre, il mio team e io prestiamo molta attenzione a un processo di progettazione che sia specifico per ogni sito. Si tratta di avere una metodologia di cui fidarsi. Avendo questa metodologia di progettazione molto strutturata, otteniamo opportunità davvero uniche per progetti inseriti in contesti "pazzi" o programmi funzionali decisamente dinamici. Un esempio potrebbe essere la villa privata che stiamo costruendo sulla cima di una duna di sabbia di 25 m o una pompa di benzina dismessa accanto a strutture alimentari e cliniche abbandonate degli anni Sessanta che abbiamo trasformato in un hotel. Alla fine, ciò che mi diverte e su cui mi concentro è definire un approccio globale e allo stesso tempo locale per il nostro design.





8

CL: Qual è la tua definizione di dettaglio architettonico? Quanto è importante nella tua espressione progettuale?

JA: Per me, il dettaglio in un progetto è la traduzione del disegno concettuale manifestato in una componente fisica e finita che fa parte di un'entità più grande. Guardiamo ai materiali e alle tecniche particolari per scoprire quali opportunità possono offrire e sottolineiamo i dettagli che vogliamo far diventare parte essenziale dell'esperienza dell'utente. Sono sempre stato meravigliato da come l'arte si traduce appassionatamente nell'architettura e nel design. Apprezzo il design dove posso vedere quella passione e mi piace quando nei dettagli si possono enfatizzare i componenti che abbiamo pensato per una particolare soluzione, mettendoli in risalto per comunicare l'idea principale del progetto. A questo proposito, credo che non ci dovrebbero essere troppi dettagli in competizione all'interno di un progetto: anche a quella scala è necessaria una chiara gerarchia.

CL: Nella progettazione architettonica, i dettagli si verificano quando due entità materiali si incontrano e devono essere combinate in un *unicum compositivo e strutturale*. Qualcuno ha affermato che il dettaglio è l'agente progettuale che facilita la coerenza del manufatto architettonico. Esiste una soluzione di dettaglio che ricorre spesso nel tuo lavoro?

JA: Sono molto interessato alle "soglie" e alla giustapposizione di diverse materialità. Inoltre, penso ai materiali come portatori di valori simbolici. Rappresentano cose diverse. La pietra rappresenta la solidità, la venatura del legno rappresenta la natura e il metallo rappresenta la precisione. A volte uso il metallo per combinare legno e pietra attraverso un giunto specifico. Guardo ai materiali anche da un punto di vista meccanico. Guardo ciò che è pesante o leggero, ciò che possiede una massa o ciò che è fragile, e anche qual è la loro finezza. Per me, l'idea di precisione, connessione e raffinatezza viene veicolata dal metallo e dal vetro. La bellezza del legno si manifesta attraverso

la percezione della sua grana. La pietra è più densa e solida e mi ricorda la tradizione. È un materiale da costruzione di secoli fa. Quindi c'è questo equilibrio percepito di diverse densità che questi tre materiali combinano, ma dipende molto anche da come vengono utilizzati nei vari progetti. Ci troviamo costantemente a guardare le diverse combinazioni di questi materiali in tutti i progetti sviluppati da ANARCHITECT.

Il nostro approccio contestuale e il modo in cui l'architettura si traduce dalla scala dell'edificio, fino ai dettagli e al disegno degli arredamenti, rappresentano un flusso di idee concettuali. Si tratta di stratificarsi nell'edificio e creare connessioni con il suo quadro più ampio. È la vera forza trainante del progetto. Questo è il motivo per cui penso che sia abbastanza interessante lavorare sui dettagli tanto quanto su entrambe le scale del micro e del macro.

CL: Il disegno può essere inteso come portatore di due valori complementari. L'esplorazione visiva delle soluzioni di dettaglio architettonico ha una



9

funzione maieutica, cioè quella di scoprire la verità, attraverso un dialogo con se stessi espresso con la grafica. Oppure, la ricerca può essere condotta con un approccio euristico. La continua variazione dei segni, la loro sovrapposizione, la combinazione e lo sviluppo dell'organismo grafico possono costituire un processo investigativo che porta a una soluzione inaspettata. Come usi il disegno nella tua ricerca sui dettagli?

JA: Schizzo costantemente. Posso iniziare il progetto pensando a un concetto, ma c'è qualcosa, un'idea particolare, che potrebbe iniziare con un dettaglio. Potrebbe essere il modo in cui due materiali si incontrano o come una specifica connessione viene risolta. Inizio sempre con gli schizzi. Quando ho un'idea, la testo attraverso schizzi su strati e strati di carta da lucido. In questo modo, sfido l'idea iniziale perché continuo a scoprire nuove soluzioni. Metto questi schizzi da parte e passo del tempo a osservarli sul tavolo. A volte ne scelgo uno, lo scannerizzo

e lo metto sul computer, iniziando a esplorarne l'evoluzione insieme agli altri componenti del team. Questo approccio è influenzato dal lavorare con le strutture esistenti, come nel Regno Unito. Sono spesso condizioni molto difficili e cerco di risolvere questi problemi progettuali in tre dimensioni. Posso immaginarlo nella mia testa, ma quando trasferisco l'idea su carta, inizia il controllo. Da qui si procede nella modellazione 3D, la testiamo, la osserviamo, ma poi torno alla carta per sovrapporre nuovamente la stampa con lo schizzo. Questo processo è la base del dialogo di lavoro con il team, che alla fine porterà a una serie completa di disegni dettagliati pronti per la costruzione. La comunicazione che abbiamo con i nostri appaltatori è raramente verbale. In realtà avviene attraverso schizzi e disegni. Quello che trovo molto interessante è che in tutte le diverse nazionalità, discipline e vari tipi di aree geografiche, il disegno è ciò che comunica il concetto.

CL: C'è un architetto contemporaneo, o uno del passato, che ha influenzato il tuo approccio ai dettagli?

JA: Sarai abbastanza contento perché è Carlo Scarpa. Ciò che mi interessa del suo lavoro è la sua abilità e la sua comprensione dei materiali, ma anche come inserire, collegare e riposizionare gli elementi. Ricordo il bellissimo ponte di Venezia all'ingresso della Querini Stampalia o come incornicia gli oggetti a Castelveccchio. In un certo senso è, in certi momenti, de-costruttivista e anche brutalista, ma sempre così ben fatto! Tutto si collega, il nuovo e il manufatto antico. Mi sono reso conto che anche quando ero all'università, anche prima del mio master, ne ero già ossessionato. Ho guardato i suoi schizzi e disegni, ho potuto vedere il suo processo di pensiero, e ne sono stato affascinato.

CL: Le tue parole su Scarpa mi aiutano a passare al rapporto tra dettaglio e scala. Scarpa non ha mai progettato edifici di grandi dimensioni. Forse, è riuscito a mantenere quel controllo ossessivo sulla qualità dei dettagli a causa di una determinata scala d'intervento. Durante la mia carriera, in alcune occasioni ho

>

incontrato designer o accademici che hanno affermato che un intero progetto poteva essere concepito partendo da un dettaglio specifico. Cosa ne pensi?

JA: Penso che sia possibile e posso citare un esempio. Abbiamo progettato una villa in Sri Lanka, sulla costa meridionale. Abbiamo appena iniziato a fare i primi esercizi volumetrici e ad ampliare le opzioni con l'input del cliente. Volevamo proporre una soluzione modernista, ma al cliente non piaceva e desiderava una soluzione più tradizionale e vernacolare, in qualche modo legata al lavoro di Geoffrey Bawa. Il sito godeva di una vista fenomenale su tre lati e volevamo enfatizzarla evitando troppe interruzioni visive causate dagli elementi strutturali. Il dettaglio che ha dato il via all'intero progetto riguardava la creazione di una colonna gemella, in modo che le si potesse vedere attraverso. Questo componente ha articolato l'intero organismo strutturale, disegnato attraverso la sua modularizzazione. Da quel dettaglio, l'idea di accoppiamento è proseguita e ha iniziato a manifestarsi in diverse altre parti del progetto. Anche prima di disegnare la pianta, questo approccio è stato positivo perché ha contribuito a razionalizzare il progetto. Invece di essere decorativo, quel dettaglio aveva una funzione non solo strutturale ma anche compositiva.

CL: La tua architettura sembra fortemente influenzata da una visione razionale degli spazi. Essi si esprimono attraverso caratteristiche geometriche semplici, ma non banali. La tendenza architettonica contemporanea invece sembra manifestarsi nella ricerca di una crescente complessità spaziale. L'introduzione di forme curvilinee di solito corrisponde all'aumento della complessità costruttiva e dei suoi dettagli. Questa specifica elaborazione spaziale può essere controllata prevalentemente mediante l'uso dei nuovi dispositivi digitali. Qual è il tuo punto di vista su questi strumenti parametrici?

JA: Ancora una volta, penso che la questione riguardi l'approccio e non tanto gli strumenti che utilizziamo. Io prendo in considerazione i componenti fondamentali dell'architettura, come l'orientamento, la luce naturale o, per progetti specifici, il vento per utilizzare la ventilazione naturale. Tutti questi parametri vengono esplorati e, attraverso



10



11



12

la tecnologia, sviluppati per informare la soluzione finale. Siamo in grado di analizzare attraverso l'uso di strumenti parametrici il modo particolare in cui un raggio di luce entra nello spazio. Se si deve creare una forma architettonica che risponde a quel particolare punto di luce nello spazio, questo non credo possa essere concepito e controllato attraverso planimetrie o sezioni bidimensionali. Alla luce di ciò, il supporto di un design parametrico è eccellente perché fornisce anche una soluzione fattiva. La tecnologia è uno strumento che facilita senza dubbio il *morphing* dell'architettura, ma i suoi principi rimangono gli stessi, e penso che per il nostro studio l'attenzione ai materiali, il modello di lavoro artigianale e la cura dei dettagli siano caratteristiche fondanti di tutto il lavoro di ANARCHITECT.



Cristiano Luchetti

Culture / X-Architects

X-Architects was founded in 2003 by the architects Ahmed Al-Ali and Farid Esmaeil. They both graduated from the American University of Sharjah when this school of architecture was the bearer of a quite different cultural and pedagogical message from the current one, so strongly oriented towards digital manufacturing processes and avant-garde experimentation. It is not always easy to measure the impact of education on an individual's cultural point of view, especially if, as in almost every architecture school in the UAE, educators come from foreign cultures that are sometimes totally alien to the local one. In completing the writing of this interview, being an educator myself, I wonder what the educational impact was in the formation of these two designers' point of view on architecture. In other words, I wonder how much of what places them among the leading proponents of Arab culture, and its translation into contemporary design, came from their architectural education. It might be an excellent question to start the next interview with X-Architects but, in the meantime, I am interested in knowing their point of view on the relationship between design and culture. The two architects base their research on the definition of an adaptive and contextual built environment and propose an architecture that expresses itself with the language of the places where it stands. As presented on their website, they «recognize the inherent complexity in modern-day building and harness this complexity to produce projects that are culturally robust, place sensitive and environmentally friendly».

CL: In the last few decades, the phenomenon of globalization radically changed the whole world. Today more than ever, architecture is influenced by the complexities of different coexisting cultures. In your view, what are the main characteristics of the contemporary culture in the UAE, and how are your architecture and interior design projects informed by it?

AA: This is a very interesting question. Somehow, when we talk about culture, we must talk about it as something that is moving and changing rather than something that is static. Especially in the UAE, we are somehow plugged into the global network. We are not an introverted kind of society, rather a society that has a strong history, that is proud of its roots, but also, at the same time, is interacting with the global scene

and is involved in it. UAE is a unique example of how one could be dynamic in terms of adjustments in the global culture, in order not to lose local identity. The people of the UAE were very flexible and proactive to implement a dialogue with the rest of the world, share their values, while absorbing other points of view. I sense that this is the reason why the UAE is becoming a contemporary Arab society. Indeed, one cannot say this is not an Arab society. If we dig a little bit deeper, we understand that this society is very rooted, very proud of its values but, at the same time, one can see the interaction with others. I think this is interesting because it is a new condition and it is particularly fascinating for us. At the beginning of our practice we wanted to do something that had an identity derived from our culture, but we were looking at it in a literal way. We were studying and using forms of the past rather than looking for what was relevant and valuable. Nonetheless, values can be timeless, they can take any shape. If you try to take something from the past in a rigid manner and bring it to the present, that can create a weird situation. At the beginning of our career we were honestly inclined towards this approach, but soon we noticed that strong cultural values can take amazing contemporary forms and they could establish a dialogue with global issues. Therefore, our design shifted towards the production of forms that were suitable to this time, rather than replicate an iconography borrowed from the past. For us, as architects, this was an interesting journey. We detached ourselves from preconceived ideas of who we were and tried to respond to direct issues in our own unique way.

FE: The society where we live in is a very progressive society and this progress is reflected within the culture of the UAE. At the same time, this society is very global. What happens here very much reflects what happens globally. In recent history, there was a migration of some modernist architects to the UAE. When they came to this part of the world, they started to add more sensible elements to the buildings that were responsive to this particular context. Nevertheless, modernism came late and, maybe, it was replaced too soon with post-modernism and all the contemporary languages that were less relevant to this culture, but nevertheless very global. This process was very fast. Moving forward at very high speed is part of the culture of the people of the UAE.

CL: You are referring to what I usually call the “instant modernity” of Arabian cities.

FE: Absolutely. At the same speed, after modernization, people started to look back at their social, cultural and environmental values and at how that could be reflected within nowadays people's life. These values are a fundamental component of our society. People in this part of the world have been living either as nomads in the desert or by the sea. They have been dealing with a very harsh environment. Surviving in this place was almost an artwork by itself. In this light the question is how to design an architecture that can respond to human needs with such scarcity of materials. During that time people were really looking at the fundamentals of architecture. So, after this frenzy development of the past years, people started to think that maybe we should go back to those fundamentals, re-learn from them, and then insert into this research the issues of the contemporary social scenario, the up-to-date technology and construction know-how to suit the way we live in the present.

AA: There are totally new things and they are not really cultural; they are instead very natural. For example, our project in Wasit is about birds' migration, which has been happening for thousands of years. This is a very important issue to be tackled because it is not only local, it is also global. There is a universal necessity to preserve nature. Therefore, one can see how traditional values of local architecture, such as respecting the land in a sensitive way, start to deal with new conditions and react to them, like the whole contemporary threat to the environment. There is the need to preserve precious moments, like the passage of migrating birds. Therefore, how can architecture, starting from local tradition, respond to such issues in a creative way? We are very much interested in this new condition that did not exist before.

FE: Yes, the idea of conservation and preservation is really new to this culture, or maybe it was buried for a while and now it is coming back. The importance of Wasit as a project is its attempt to contribute to the protection of the environment. It has a bigger agenda that involves the global scale. Such approach

is happening more and more frequently. For instance, there are many people that are looking at reusing existing structures rather than building new ones from scratch, others want to change the function of a building. This did not happen in the past for many reasons.

AA: Before it was all about dealing with scarcity. One had to really make an effort to use as few materials as possible. Then all of a sudden we had oil. All of a sudden there was abundance. A completely opposite condition. After thousands of years of building cultural values around self-control, being content of what one had and, at the same time, helping others, it was no longer necessary. Many people have lots of money and they have had it for a long time now. Yet, now we feel that this concept of scarcity is coming back again in different forms and we are tapping into this issue, because we find it very valid.

CL: Looking at your projects, the strong connection with the region in which you mainly operate in is evident. For instance, I believe your architectural and spatial thinking is pervaded by an almost sentimental

connection with the desert. This natural landscape has always been a bearer of culture, and it still maintains, even if experiencing the aggression caused by incipient urban expansions, its strong specific identity. How do you design in the desert?

AA: We think the best way to build in the desert is to first learn from the people who already built for a long time in that harsh environment. Furthermore, there are particular characteristics in this specific environment that could be sources of design inspiration. For example, the perceptual conditions of the space change every hour in a subtle manner. Yet, the difference between night and day is very extreme. All the colors of the sky wonderfully coexist depending on the time of the day. This kind of qualities are very interesting to incorporate into the design of buildings in the desert. When one reads the old Arab poetry, there is this coexistence between the vastness of the space and the sensibility towards the small things: a flower, a stone, a minimal change in light and color. All this is interesting for us. Especially thinking about how such

3



2 X-Architects, Al Shindagha Museum, Dubai, UAE 2016.
3-4 X-Architects, Wasit Wetland Centre, Sharjah, UAE 2016.

a grand space can make you notice the smallest things.

FE: Looking at the desert is like looking at any other place. It is important to understand the forces that exist there. In the desert, as Ahmed mentioned, there are environmental forces that are very strong. In this sense it is important to investigate how inhabitation can flourish with the minimum available resources. Throughout history, many experiments, aiming at a better survival, were carried out by people that used to live in the desert. This is important knowledge that we cannot ignore.

AA: Finally, what really interests us is how architecture could enhance life. This research must look at ancient techniques, but designers must also learn from current technologies to create possibilities of life. Sometime, in the desert, a small technique can make the difference between life and death. For example, in agriculture, they found the way to plant in the desert and that is a substantial innovation to improve life in that environment. In this light, architecture can help promoting innovation.

4

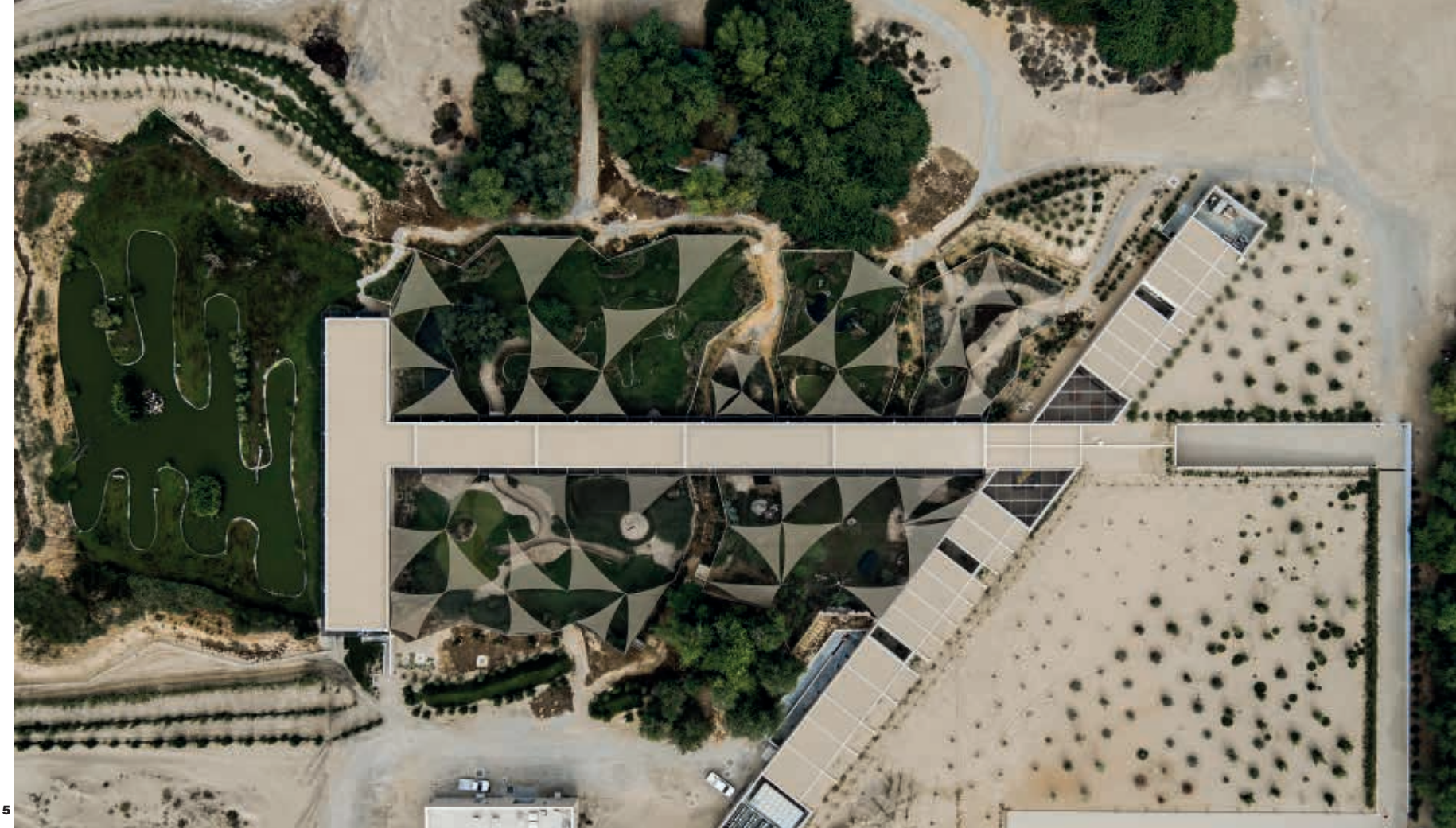


CL: The spiritual dimension is a fundamental component of people's culture. You were involved with the design of some mosques that showed a consistent and original research. Could you tell me how you approached and developed the theme as designers but also, if you don't mind, as believers?

AA: When one designs a religious building, belief must be part of the creation of that building. When we design a contemporary mosque, we usually try, as much as possible, to revamp the typology and make the mosque more valid to the society by analyzing and understanding where the mosque is not working very well. We genuinely try to innovate the religious structure to respond to the dynamic society we now live in. There are beautiful things in the inherited form of a traditional mosque that are attractive to us. For example, the notion of open and non-hierarchal space, the multi-program space, the time bond activities. These spatial concepts are compelling to us. We designed multi-functional praying halls. They are important spaces and they should not only be used for their main purpose. Through design we introduced the possibility to host cultural programs, seminars, art programs and so forth. We respect the traditional functions, but at the same time we think of the mosque as a very relevant multipurpose facility for our society. There are certain rituals that are pertinent to the sacred place and they are to be maintained, but beside those a mosque can be open to different activities.

FE: Historically, a mosque has never been an independent element from the rest of the urban fabric and life, on the contrary it was very integrated. It was even part of the *souk*. People walked through it. It has always been a public place well connected to the rest of the urban form. People still pray there five times a day or just go there to meditate, Quran is still taught, but now Mosques are isolated. Buildings have four streets around it, there is always a big parking lot, and one cannot reach them except by car. Physically, mosques are now separated from the city and if we accept to open the mosques only for praying, we end up separating them even more from society. In this light, as Ahmed said, we tried to overcome the five times a day and turn to a 24/7 activation of the place. In the mosques we designed, we proposed a museum, small galleries, educational centers, even playgrounds. ➤





5

We tried as much as possible to create opportunities for a better integration between the building and its society. Instead, nowadays, there is a lot of attention particularly in the beautifying through luxury decoration the interiors of religious spaces. Yes, it is relevant to the tradition, because of the notion of crafts associated with the building type, but nowadays we could look for a purer concept. We can design its purity, for example, through the design of light or nature instead of creating four walls and heavily decorate them. Furthermore, mosques do not have a specific form. If one looks at these buildings around the world, they appear very different. Even now we see that the most interesting mosques are investigating new forms. AA: We should also consider the notion of technology. In mosques, technology was used before to craft spaces, to produce fine mosaic and geometrical patterns symbolizing heaven. Nonetheless, nowadays how do we implement spirituality through technology? How can we use technology to provide a sense of serenity, peace, or suggest the notion of paradise? I think that we can now marry technology, spirituality, and tradition to design better contemporary religious spaces.

CL: In two recently completed projects, you have mainly worked on the interior spaces and their functional reconversion. In the Al Shindagha Museum, which includes the original Perfume Museum, you found yourself dealing with the renovation of traditional buildings to be used for new displaying functions. The exhibition spaces are finely detailed, and the technologies used for the narrative of the contents are among the most advanced ones. What is your design approach to local traditional buildings and their requalification through contemporary functions?

AA: These buildings used to be traditional houses. They were good examples of local architecture. Their volume slowly expanded, creating interesting spaces, and using local materials in a very good way. Nevertheless, during the most recent times, when UAE developed very fast, society lost interest in these buildings. Such houses were considered not good enough to live in. Instead, we thought that this traditional architecture was carrying much cultural value to be transmitted to the future. We had to find a balance between demolition and a conservative approach that would

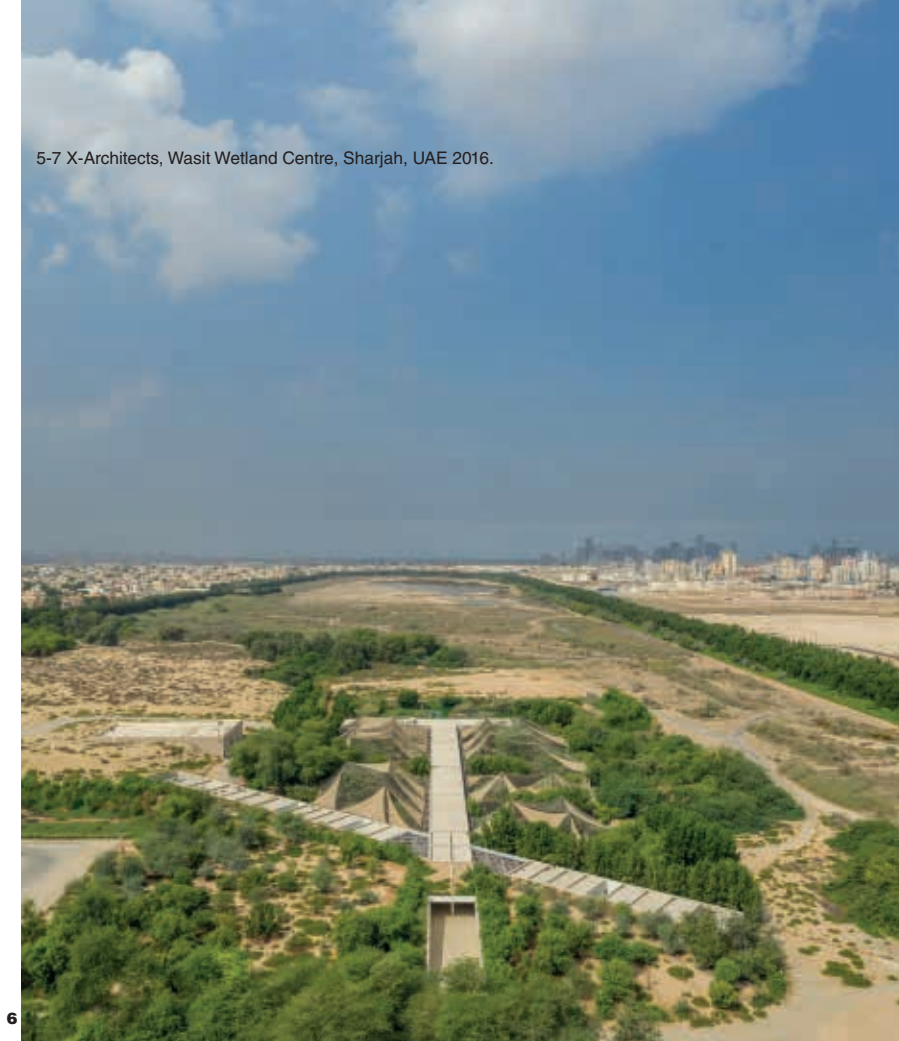
freeze them in time. The main goal was to find the happy medium between a fair conservation and an efficient contemporary functionality. Therefore, for example, we looked at the variety of spaces offered by this typology and we mapped functions accordingly. We re-used the corridors and niches in a different way, we introduced new functions for the courtyards and arcades. This is not an authentic, and probably not even a correct conservation project, but it is a design, a reconversion that brings these interesting buildings to a new life.

CL: Among your professional successes, the Agha Khan Award for the design of the Al Wasit center is perhaps the most important milestone of your career up to date. It is the recognition of your cultural sensitivity, that is transmitted through an original creative dimension and an essential attention to the quality of built spaces. What are the properties of the building that made you win the award?

FE: I think the building shows a very sensible approach towards the place and that was our design intention. We chose to engage with the idea of camouflaging, we looked for “zero architecture” for an environment that is really sensitive and

delicate. We were designing for birds and this program was very specific. In this context, if we use too much glass, birds will fly against it. If the architecture is too sculptural, the birds will fly away from it. The idea was to contribute to nature in a way that, in time, allows nature itself to take over architecture. We achieved this goal. Birds are actually attracted to the place. The building is a visitor and a breeding center, and the migrant birds do land in that place. They do feel comfortable because architecture disappears into the nature.

AA: On the same line, I would add that it is a matter of putting your ego aside and just focus on the design of an infrastructure for the environment that will help nature to flourish. This was our attitude towards the brief. We submerged the building, but not in a passive way. We wanted, through architecture, to initiate, activate and sustain a process of natural and social transformation. We are very happy that the building became a favorite destination for children and school trips. Government authorities, occasionally, do host meetings there. We think that the building shows the appreciation of the community and, in these terms, it is a successful architecture.



6



7

5-7 X-Architects, Wasit Wetland Centre, Sharjah, UAE 2016.

Cultura / X-Architects

Lo studio X-Architects è stato fondato nel 2003 dagli architetti Ahmed Al-Ali e Farid Esmail. Entrambi si sono laureati presso l'Università Americana di Sharjah, quando la sua scuola di architettura era portatrice di un messaggio culturale e pedagogico diverso da quello attuale, così fortemente orientato verso processi di fabbricazione digitale e sperimentazioni avanguardistiche. Non è sempre facile misurare l'impatto dell'educazione ricevuta nella formazione culturale di un individuo. Specialmente se, come nella quasi totalità delle scuole di architettura degli Emirati Arabi, i docenti provengono da paesi stranieri e da culture qualche volta totalmente aliene rispetto a quella locale. Da docente, nel completare lo scritto di questa intervista, mi sono appunto chiesto quale è stato l'impatto educativo nella formazione del punto di vista sull'architettura di questi due progettisti, ovvero quanto di quello che li pone tra i principali sostenitori della cultura araba e della sua traduzione nel design contemporaneo provenga dalla loro

educazione architettonica. Mi sembra un'ottima domanda con cui iniziare la prossima intervista agli X-Architects, ma nel frattempo mi interessa invece conoscere il loro punto di vista sulla relazione tra progetto e cultura. I due architetti basano la propria ricerca sulla definizione di un ambiente costruito adattivo e contestuale e propongono un'architettura che si esprime con il linguaggio dei luoghi dove sorge. Come da presentazione sul loro sito web, essi «riconoscono l'intrinseca complessità dell'architettura contemporanea e sfruttano tale complessità per produrre progetti culturalmente intensi, sensibili ai luoghi e rispettosi dell'ambiente».

CL: Negli ultimi decenni, il fenomeno della globalizzazione è stato molto probabilmente il più grande evento in grado di cambiare il mondo intero radicalmente. In questo scenario, l'architettura è influenzata dalla complessità generata dalla coesistenza di diverse culture. Quali sono le caratteristiche della cultura contemporanea negli Emirati Arabi Uniti e in che modo i vostri progetti la riflettono?

AA: Questa è una domanda affascinante. >

Quando parliamo di cultura, dobbiamo parlarne come un'entità dinamica e non statica. Gli Emirati Arabi Uniti sono connessi alla rete globale. Questa non è una società introversa, ma piuttosto una società che ha una storia forte; è orgogliosa delle sue radici, ma allo stesso tempo interagisce ed è coinvolta nello scenario globale. Gli Emirati sono un esempio unico di come si potrebbe essere culturalmente dinamici a livello globale per non perdere le identità locali. La gente degli Emirati Arabi è stata molto flessibile e proattiva nell'attuare un dialogo con il resto del mondo, condividendo i loro valori e il loro punto di vista, ma assorbendone anche altri. Ho la sensazione che questa sia la ragione per cui gli Emirati stanno diventando una vera società araba contemporanea. In effetti, non si può dire che questa, dopotutto, non sia una società araba. Se scaviamo un po' più a fondo, questa società è molto radicata, molto orgogliosa dei suoi valori, ma allo stesso tempo, si può percepire un'intensa interazione con il resto del mondo. Questa è una nuova condizione, e per noi è particolarmente affascinante. All'inizio del nostro lavoro, volevamo fare qualcosa che possedesse un'identità derivata dalla nostra cultura. Presto ci siamo resi conto che lo stavamo facendo in modo troppo letterale. Stavamo studiando e usando forme del passato piuttosto che cercare ciò che era rilevante e significativo. Però i valori tradizionali sono senza tempo. Potrebbero assumere qualsiasi forma. Se provi a prendere qualcosa dal passato in modo rigido, e portarlo nel presente, ciò può creare una situazione strana. All'inizio della nostra carriera, eravamo sinceramente inclini a questo approccio. Tuttavia, abbiamo notato presto che forti valori culturali tradizionali possono assumere sorprendenti forme contemporanee e possono instaurare un dialogo con questioni globali. Pertanto, il nostro progettare si è adattato a questo periodo, piuttosto che prendere in prestito un'iconografia dal passato. Per noi, come architetti, è stato un viaggio entusiasmante. Ci siamo staccati da idee preconcelte e abbiamo cercato di rispondere a problemi diretti in modo unico e personale.

FE: La società in cui viviamo è una società molto progressista e questo progresso si riflette nella cultura degli Emirati Arabi Uniti. Allo stesso tempo, la comunità che vive in questo territorio è molto globale. Ciò che accade qui riflette molto ciò che accade nel mondo. Nella

storia recente c'è stata una migrazione di alcuni architetti modernisti negli Emirati. Quando arrivarono in questa parte del mondo, iniziarono ad aggiungere elementi costruttivi agli edifici che rispondevano a questo particolare contesto in maniera più sensibile. Tuttavia, il modernismo è arrivato in ritardo e, forse, troppo presto è stato sostituito con il postmodernismo e con tutti gli altri linguaggi contemporanei che sono meno rilevanti per questa cultura, ma molto globali. Questo processo è stato rapido. Progredire a una velocità molto alta fa parte della cultura della popolazione degli Emirati Arabi.

CL: Ti riferisci a quella che di solito chiamo la “modernità istantanea” delle città arabe.

FE: Assolutamente. Alla stessa velocità, a processo di modernizzazione avvenuto, le persone hanno iniziato a riconsiderare i loro valori sociali, culturali e ambientali e il modo in cui essi possono riflettersi sulla vita delle persone. Tali valori sono una componente fondamentale di questa società. Le persone in questa parte del mondo vivevano come nomadi nel deserto o in riva al mare. Hanno avuto a che fare con un ambiente molto duro. Sopravvivere in questo territorio era quasi un'opera d'arte. Quindi la domanda che ci dovremmo porre è: con una tale scarsità di materiali, come posso progettare un'architettura che risponda alle mie esigenze? Durante quel periodo, le persone guardavano ai fondamenti dell'architettura. Dopo il frenetico sviluppo degli ultimi anni, la gente ha iniziato a pensare di tornare a quei principi fondamentali e di riapprendere da loro, aggiungendo a questa ricerca le problematiche dello scenario sociale contemporaneo, le scoperte tecnologiche e il *know-how* edilizio.

AA: Intravedo comunque nuove istanze, e non sono strettamente culturali. Sono invece molto naturali. Ad esempio, il nostro progetto in Wasit riguarda la migrazione degli uccelli. Ciò accade da migliaia di anni ed è una questione cruciale che bisogna affrontare perché non è solo una questione locale, è anche globale. C'è la necessità universale di preservare la natura. Pertanto, si può vedere come i valori dell'architettura locale tradizionale, come per esempio il rispetto sensibile della terra, iniziano ad affrontare e reagire a nuove condizioni, come la questione della minaccia ambientale. È necessario

8 X-Architects, Wasit Wetland Centre, Sharjah, UAE 2016.



8 preservare momenti preziosi come la sosta degli uccelli migratori. Pertanto, come può l'architettura, a partire dalla tradizione locale, rispondere in modo creativo? Siamo molto interessati a questa nuova condizione che prima non esisteva.

FE: Sì, l'idea di conservazione è qualcosa di nuovo in questa cultura, o forse è scomparsa per un po', e ora sta tornando. L'importanza di Wasit come progetto sta nel suo tentativo di contribuire alla protezione dell'ambiente. Ha un'agenda più ampia che coinvolge una scala globale. Un tale approccio è sempre più frequente. Ad esempio, più persone stanno cercando di riutilizzare strutture esistenti piuttosto che costruirne di nuove; altri vogliono cambiare la funzione di un edificio. Questo non è accaduto prima per una serie di ragioni contingenti.

AA: Nel passato si trattava solo di gestire la scarsità di risorse. Bisognava aver cura di usare il minor numero possibile di materiali. Poi è arrivato il petrolio. Improvvisamente c'è stata abbondanza, una condizione completamente diversa. Dopo migliaia di anni passati a costruire valori culturali intorno all'autocontrollo, fondati sull'essere contenti di ciò che si ha e, allo stesso tempo, aiutando gli altri, tutto questo non era più necessario. Molte persone adesso sono benestanti e lo sono da molto tempo ormai. Tuttavia, ora sentiamo di nuovo che questo concetto di scarsità sta tornando in forme diverse e lo stiamo elaborando perché lo troviamo molto valido.

CL: Guardando i vostri progetti è evidente il forte legame con la regione in cui prevalentemente operate. Credo che esista nel vostro pensiero architettonico e spaziale una connessione quasi sentimentale con il deserto. Tale spazio naturale è da sempre portatore di cultura e mantiene, a discapito della sempre più evidente aggressione operata dalle incipienti espansioni urbane, una sua forte identità specifica. Come si progetta nel deserto?

AA: Pensiamo che il modo migliore per costruire nel deserto sia imparando dalle persone che hanno a lungo costruito in quell'ambiente difficile. Inoltre, alcune particolari caratteristiche morfologiche del deserto potrebbero essere fonte di ispirazione progettuale. Ad esempio, le condizioni percettive dello spazio cambiano ogni ora in modo sottile, mentre la differenza tra notte e giorno è molto estrema. A seconda dell'ora del

giorno, tutti i colori del cielo coesistono meravigliosamente. Nella progettazione di edifici nel deserto, incorporare tali qualità è affascinante. Nella poesia araba antica, esiste questa convivenza tra la vastità dello spazio e la sensibilità verso le cose minime: un fiore, una pietra, un minimo cambiamento di luce e colore. Tutto questo è per noi molto interessante. Soprattutto pensando a come uno spazio così grande può farti notare le cose più piccole.

FE: Capire il deserto è come capire un qualsiasi altro posto. È essenziale assimilare le forze esistenti nel luogo. Nel deserto, come già detto da Ahmed, ci sono forze ambientali molto forti. In questo senso, è essenziale indagare come l'abitare può prosperare con le risorse minime disponibili. Nel corso della storia molti esperimenti, con l'obiettivo di una migliore sopravvivenza, sono stati condotti da persone che vivevano nel deserto. Questa è una conoscenza preziosa che non possiamo dimenticare o ignorare.

AA: Infine, ciò che ci interessa è come l'architettura può migliorare la vita. Questa ricerca deve guardare alle tecniche antiche, ma i progettisti devono anche imparare dalle tecnologie attuali per creare ulteriori possibilità di vita. A volte, nel deserto, una semplice soluzione tecnica può fare la differenza tra la vita e la morte. Ad esempio, in agricoltura si è trovato il modo di coltivare nel deserto, e questa è una sostanziale innovazione per migliorare l'esperienza di quell'ambiente. Alla luce di ciò, l'architettura può aiutare a promuovere innovazione.

CL: La dimensione spirituale è una componente fondamentale della cultura dei popoli. Voi vi siete cimentati con la progettazione di alcune moschee attraverso un percorso di ricerca alquanto originale. Raccontatemi di come avete approcciato e sviluppato il tema da architetti, ma anche e soprattutto da credenti.

AA: Quando si progetta un edificio religioso, il credere deve far parte dell'ideazione di quell'edificio. Quando creiamo una moschea di solito proviamo, per quanto possibile, a rinnovare la sua tipologia e rendere l'edificio più valido per la società, analizzando e comprendendo dove la tipologia non funziona. Cerchiamo sinceramente di innovare la struttura religiosa per rispondere al dinamismo della comunità in cui viviamo. Ci sono belle cose nella

forma di una moschea tradizionale così come ci è pervenuta. Sono, ad esempio, la nozione di spazio aperto e non gerarchico, il multi-programma e le attività legate da un uso temporale. Questi concetti programmatici e spaziali ci convincono, infatti abbiamo progettato sale di preghiera multifunzionali. Sono spazi essenziali per la società e non dovrebbero essere usati solo per il loro scopo strettamente religioso. Attraverso la progettazione, abbiamo introdotto le possibilità di ospitare programmi culturali, seminari, programmi artistici e così via. Rispettiamo le funzioni tradizionali, ma allo stesso tempo concepiamo la moschea come una struttura polifunzionale molto importante per la società. Alcuni rituali sono pertinenti al luogo sacro e devono essere mantenuti, ma oltre questi, una moschea può accogliere attività diverse.

FE: Storicamente, una moschea non era un elemento indipendente dal resto del tessuto urbano e della vita; era molto integrata. Faceva anche parte del *souk*. La gente la attraversava ed è sempre stata un luogo pubblico ben collegato al resto della forma urbana. I credenti continuano a utilizzarla per pregare cinque volte al giorno o semplicemente ci vanno per meditare, il corano viene tuttora insegnato, ma ora le moschee sono isolate. Gli edifici hanno quattro strade attorno, c'è sempre un grande parcheggio e non si possono raggiungere se non in macchina. Fisicamente, le moschee sono ora separate dalla città e se accettiamo di aprire le moschee solo per pregare, finiamo per separarle ancora di più dalla società. In questo senso, come ha detto Ahmed, abbiamo cercato di superare l'uso legato alla preghiera cinque volte al giorno e trasformare il luogo attivandolo 24 ore su 24 e 7 giorni su 7. Nelle moschee che abbiamo progettato abbiamo proposto un museo, piccole gallerie, centri educativi, persino campi da gioco. Abbiamo cercato il più possibile di creare opportunità per una migliore integrazione tra l'edificio e la società. Al giorno d'oggi, invece, c'è molta attenzione, in particolare nell'abbellimento attraverso una decorazione lussuosa degli interni degli spazi religiosi. È tradizionalmente rilevante a causa della nozione di artigianato associato al tipo di edificio, ma al giorno d'oggi, forse, potremmo cercare un concetto più puro. Possiamo progettare la sua purezza, ad esempio, attraverso il design della luce o della natura, invece di creare quattro pareti e

decorarle finemente. Inoltre, le moschee non hanno una forma specifica. Se uno guarda a questi edifici in tutto il mondo, essi appaiono molto diversi tra loro. Ora vediamo che le moschee più innovative sono progettate attraverso la sperimentazione di nuove forme. AA: Dovremmo anche considerare il concetto di tecnologia. Nelle moschee, la tecnologia prima era utilizzata per creare spazi, per produrre squisiti mosaici e motivi geometrici che simboleggiavano il cielo e il paradiso. Tuttavia, al giorno d'oggi come possiamo attuare la spiritualità attraverso la tecnologia? Come possiamo usare la tecnologia per fornire un senso di serenità, pace o suggerire la nozione di paradiso? Penso che ora possiamo accomunare tecnologia, spiritualità e tradizione per progettare migliori spazi religiosi contemporanei.

CL: In due progetti di riqualificazione e riconversione funzionale recentemente completati avete lavorato prevalentemente sugli spazi interni. Nell'Al Shindagha Museum e nell'originale Museo dei Profumi vi siete trovati a confrontarvi con la ristrutturazione di edifici tradizionali che dovevano essere destinati a nuove funzioni museali. Gli spazi espositivi sono finemente dettagliati e le tecnologie utilizzate per la narrativa dei contenuti sono tra le più avanzate. Qual è il vostro approccio progettuale alla coesistenza tra edifici storici e la loro riconversione attraverso funzioni contemporanee?

AA: Quegli edifici erano case tradizionali. Erano buoni esempi di architettura locale. Si sono lentamente espansi volumetricamente, creando spazi interessanti e usando i materiali locali in un modo molto accurato. Tuttavia, negli ultimi tempi, quando gli Emirati Arabi Uniti si sono sviluppati in modo molto rapido, la società ha perso interesse per questi edifici. Non erano considerati di buon livello sociale per poterci abitare. Invece, abbiamo pensato che questa architettura tradizionale fosse ancora portatrice di un grande valore culturale che doveva essere trasmesso al futuro. Dovevamo trovare un equilibrio tra una possibile demolizione e l'approccio meramente conservativo che li avrebbe congelati nel tempo. L'obiettivo principale era quello di trovare il giusto mezzo tra una discreta conservazione e un'efficace funzionalità contemporanea. Pertanto, ad esempio, abbiamo esaminato la varietà di spazi offerti da quella tipologia

e abbiamo mappato le funzioni di conseguenza. Abbiamo riutilizzato i corridoi e le nicchie in modo diverso, abbiamo introdotto nuove funzioni per i cortili e i portici. Questo non è un progetto conservativo autentico, e probabilmente neanche corretto, ma è un progetto che porta una nuova vita a questi interessanti edifici.

CL: Tra i vostri successi professionali l'aggiudicazione dell'Agha Khan Award è forse il traguardo più importante. È il riconoscimento della vostra spiccata sensibilità culturale che si trasmette attraverso un'originale dimensione creativa e un'importante attenzione alla qualità degli spazi costruiti. Quali sono le proprietà dell'edificio che vi ha assicurato la vittoria?

FE: Penso che l'edificio mostri un approccio molto sensibile al luogo, e questa era la nostra intenzione progettuale. Abbiamo scelto di affrontare il concetto di mimetismo; abbiamo cercato "l'architettura zero" per un ambiente sensibile e delicato. Stavamo progettando per gli uccelli e questo programma era molto particolare. In tale contesto, se usiamo troppo vetro, gli uccelli ci voleranno contro. Se l'architettura è troppo scultorea, gli uccelli voleranno via. L'idea era di contribuire alla natura in modo che, nel tempo, la stessa natura prendesse il sopravvento sull'architettura. Abbiamo raggiunto questo obiettivo. Gli uccelli sono attratti dal luogo. L'edificio è un luogo da visitare, ma anche un luogo per la riproduzione e gli uccelli migratori ci atterrano numerosi. Si sentono a proprio agio perché l'architettura sparisce nella natura.

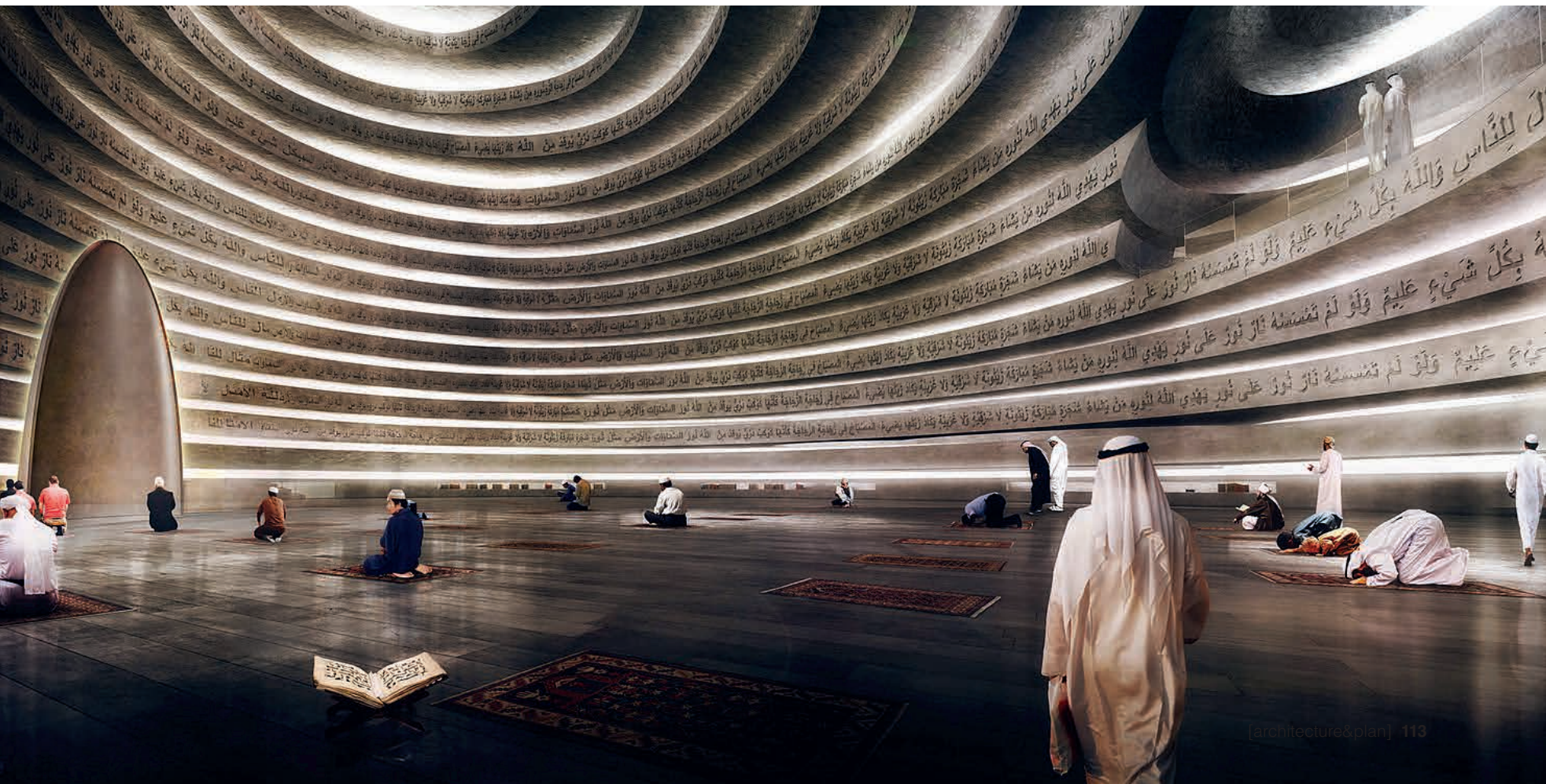
AA: Aggiungerei che si tratta di mettere da parte il proprio ego e concentrarsi solo sulla progettazione di infrastrutture per l'ambiente che contribuiranno a farlo prosperare. Tale approccio era il nostro atteggiamento nei confronti del programma funzionale del progetto. Abbiamo sommerso l'edificio, ma non in modo passivo. Volevamo, attraverso l'architettura, avviare, attivare e sostenere un processo di trasformazione naturale e sociale. Siamo lieti che l'edificio sia diventato la destinazione preferita per le gite scolastiche dei bambini e delle scuole. Le autorità governative, occasionalmente, ci ospitano riunioni. Pensiamo che l'edificio mostri l'apprezzamento della comunità e, in questi termini, sia un'architettura di successo.

9



9-10 X-Architects, Revelation Mosque, Abu Dhabi, UAE 2017.

10

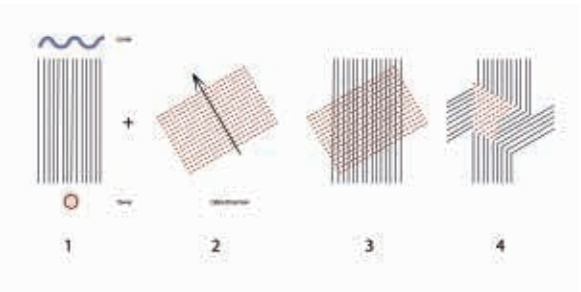


Ghada Yaiche

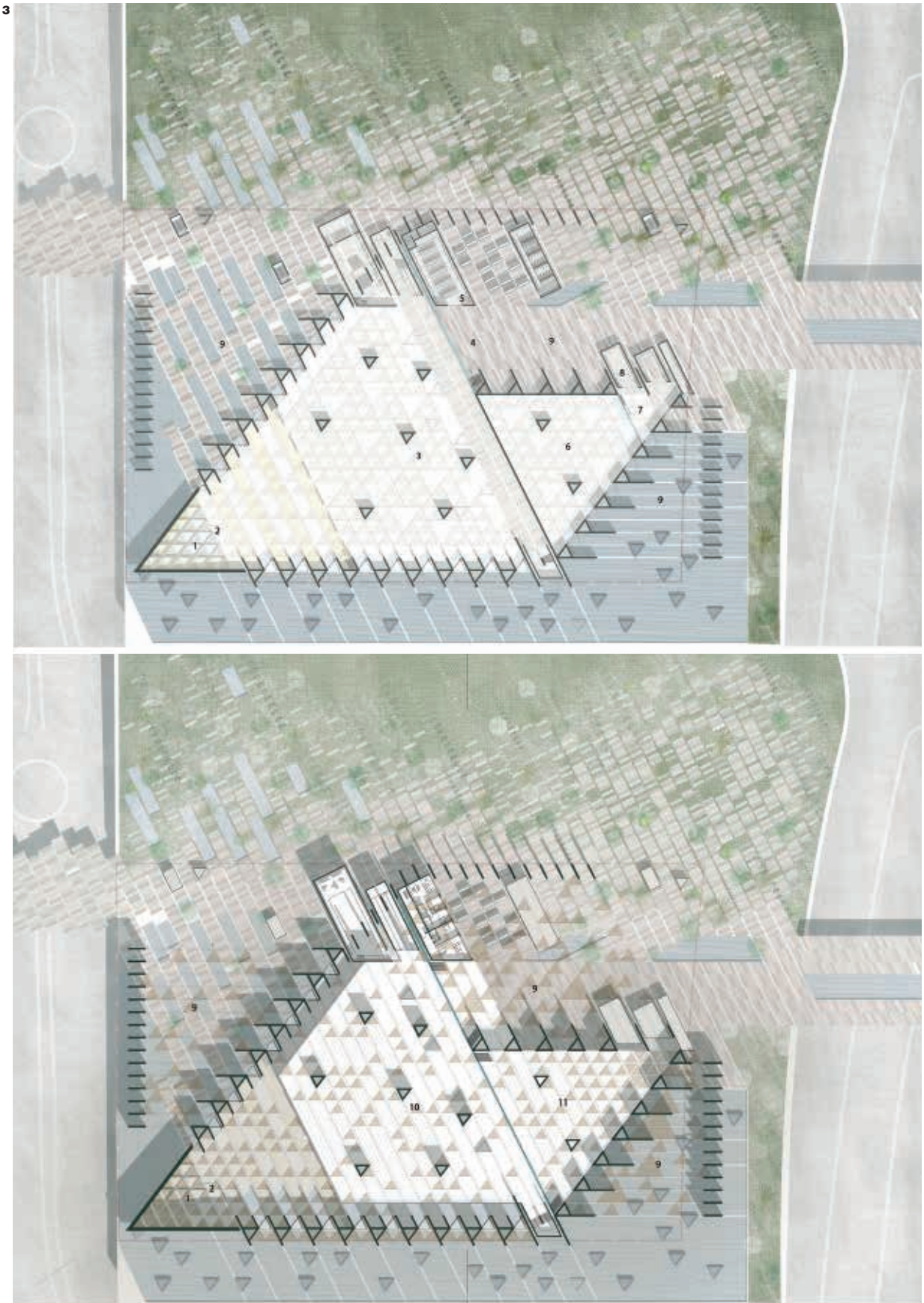
The geometric pattern: a design method

COdESIGN + Arup

Work
The Iconic Mosque
Client
Emaar Development, International Design Competition
Location
Dubai Creek Harbour, Dubai, U.A.E.
Project year
2018
Architecture and Design
COdESIGN – Anna Cornaro & Valerio de Divitiis Associates
Project Team
Anna Cornaro, Valerio de Divitiis, Francesco De Tulio, Neda Salmanpour, Lea Halabi
Engineering
Arup
Engineering Team
Stuart Clarke, Abdul Shaick, Hussein Rida
3D visualization
Exterior Visualizer: Yura Savitskyi, RHYTHM
Interior Visualizer: Yulia Bryzgalina, ECOforma
Size and total area
Total area: 84.000 m²
Capacity: 2.400-12.400 people
Image credits
COdESIGN



1 View of the Mosque towards Dubai Creek Tower / Vista della moschea verso la Creek Tower.
2 Project generative diagram / Diagramma concettuale di progetto.
3 Ground Floor Plan (top), First Floor Plan (bottom): (1) *Mihrab*, (2) *Minbar*, (3) Male Prayer Hall, (4) Male Entrance, (5) Male Ablution, (6) Female Prayer Hall, (7) Female Entrance, (8) Female Ablution, (9) Shaded Piazza, (10) Male Mezzanine Prayer Hall, (10) Outdoor Male Mezzanine Prayer Hall / Pianta piano terra (in alto), pianta 1° livello (in basso).



The history of art and architecture is profoundly tied to the history of places of worship. From the ziggurats of the temples of Ancient Mesopotamia to the countless churches of the Renaissance, the place of worship is undeniably one of the greatest persisting witnesses documenting the history of humanity. The history of mosques had equally played a major role in understanding the context of Islamic civilizations, allowing historians and anthropologists to grasp important indications related to the conditions of their edification.

Every new project of a mosque is a tentative to reflect on the essence of the contemporary Islamic spiritual space. The Iconic Mosque at Dubai Creek Harbour International Competition launched by Emaar Development in 2018 is an invitation to re-engage the debate around the question of the identity of the 21st-century spiritual Islamic space. The Rome/Dubai based firm COdESIGN, in collaboration with Arup, has noticeably come up with a design proposal that smartly illustrates in depth this reflection.

The Islamic architecture is undeniably relying on the art of mastering geometry, using precise and strict rules of math. The geometric pattern, a significant figure of the Islamic ornament, proved how artisans ingeniously turned geometry into a form of art. From simple geometrical combinations, a certain complexity could be achieved with a great sense of order.

The design proposal has in fact used geometry as a fundamental design tool for the entire scheme. As a matter of fact, two contextual main directions have been blended to define the geometric grid background of the project composition. The first direction is the site axis linking two opposite environments: the urban site and its landmark (the Creek Tower) and the natural site where the sanctuary park (mangroves area) is expected. This central direction organizes the masterplan of the entire development. The second direction is the imaginary line of Mecca orientation, the *qibla* that all Muslim worshippers should face (fig. 1). The process behind the formation of this grid is clearly demonstrated in the project diagram (fig. 2). By the combination of these two directions, the context generated geometry has been rigorously used throughout the entire design process to form the basis of all the project aspects, conveying the necessary order to the space and its character.

As geometric patterns are the essence of the visual expressions of Islamic architecture, for their creation the architects have based the grid on an arrangement of repeated triangles. These triangles are either combined or subdivided when it is necessary to deal with different scales, different functions and purposes. This method is evident in the plans of the project where the combination of triangles also shapes the largest space of the project: the male prayer hall space (fig. 3). Other smaller geometric combinations generate the female prayer hall and the shaded outdoor prayer terrace. The landscape scheme is a gradual disappearance of the hardscape in the natural area of the site, based on the same grid that also progressively ceases to be visible.

When subdivided, the triangles become structural elements, shading elements, skylights, water features, >

landscape planters, night pavilion lanterns, flooring tiles, perpetuating the repetition of the motif. Eric Broug explains that «most geometric patterns in Islamic art and architecture are based on the repetition of a single motif, which is designed in such a way that all the recurrent components fit together in a perfect sequence»¹.

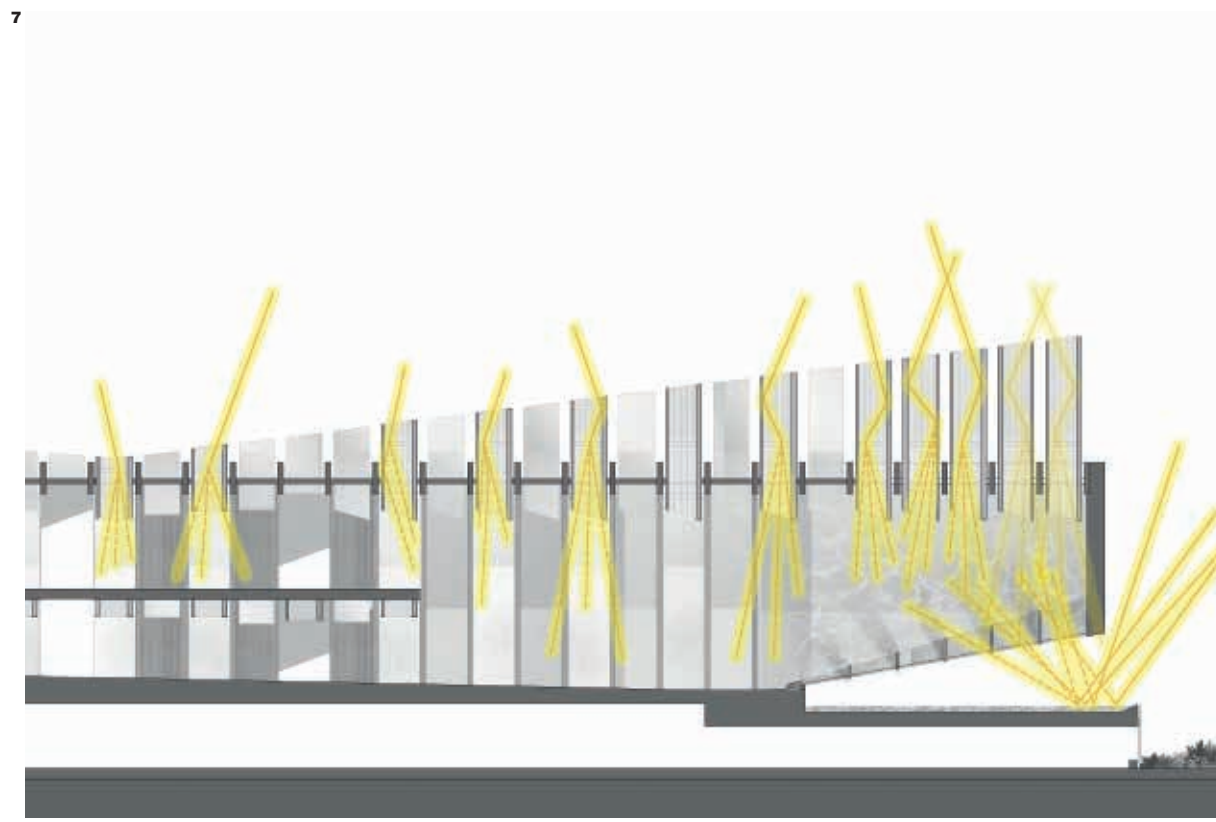
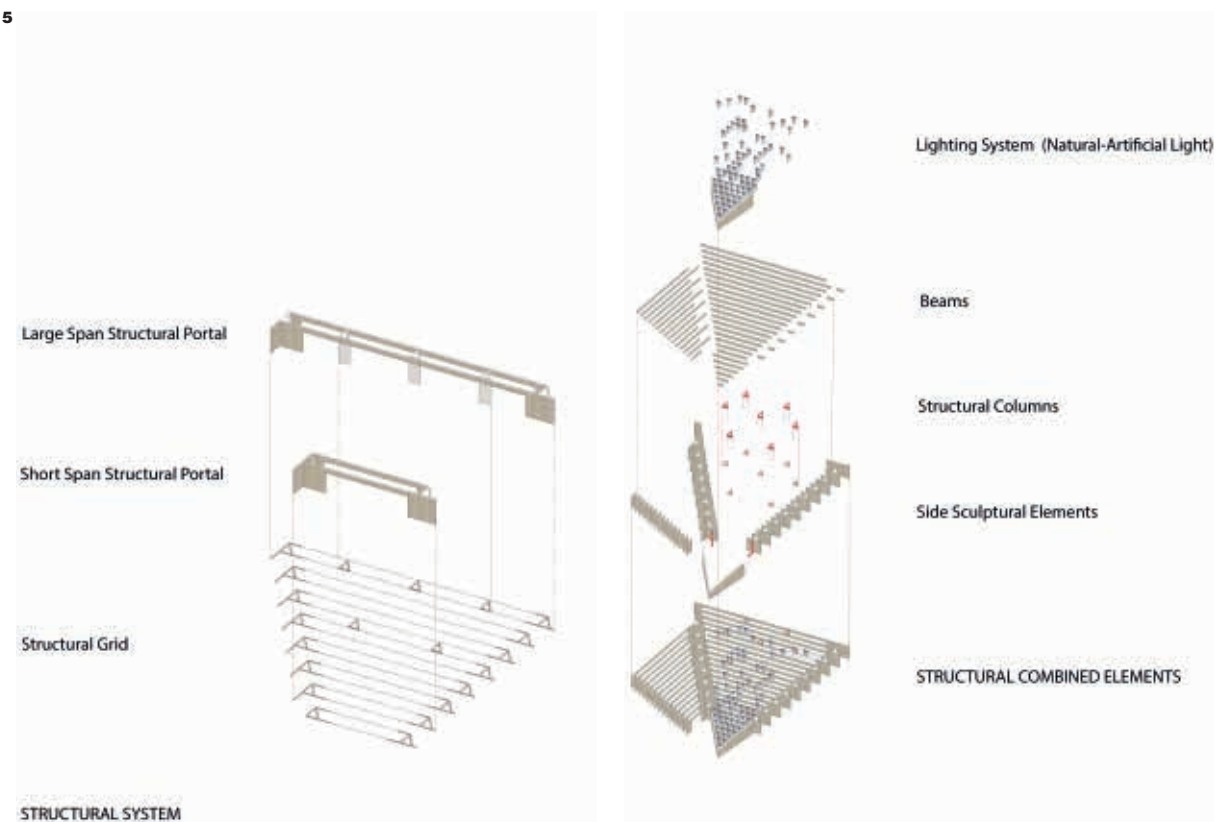
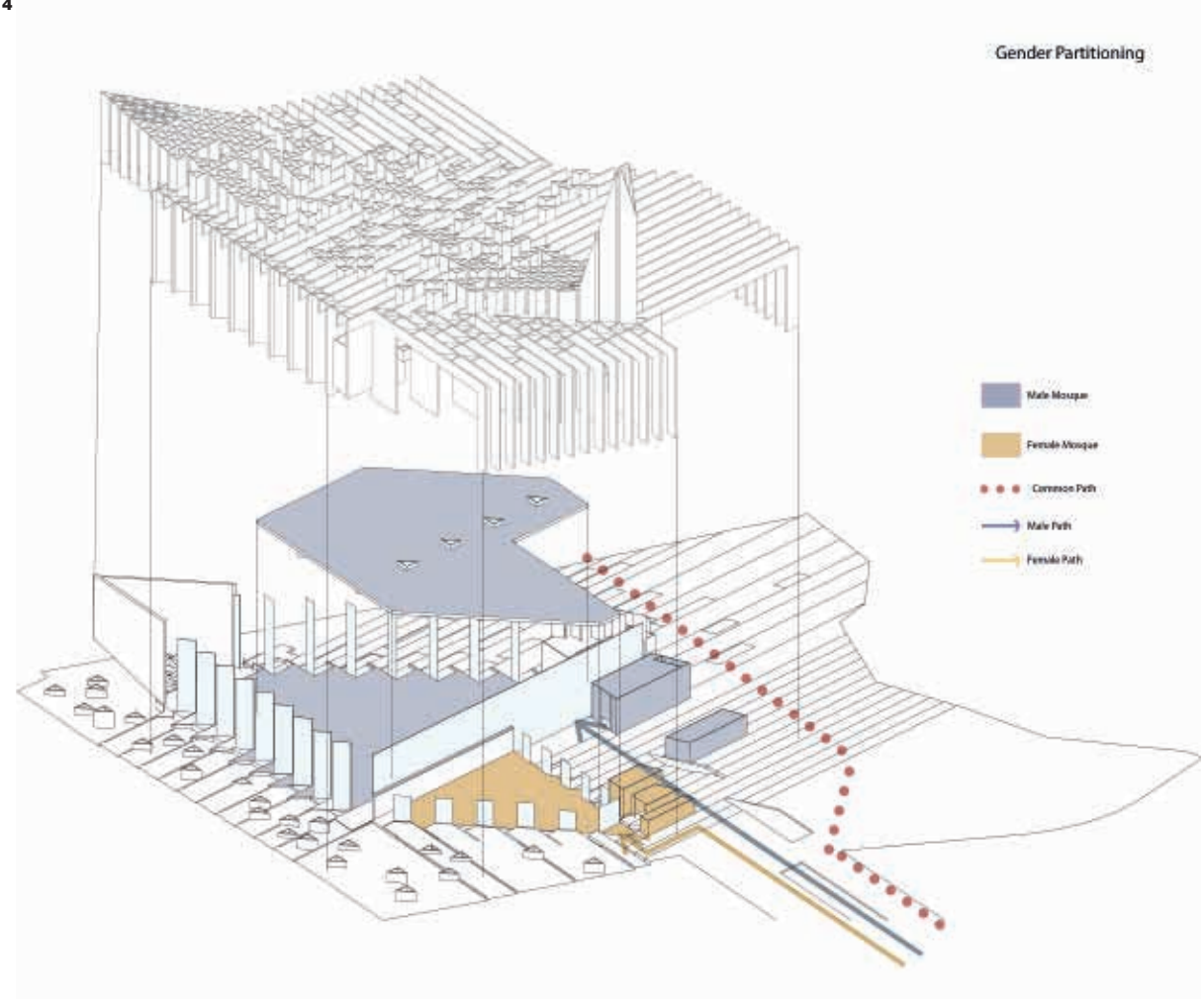
The geometric pattern is also the baseline of the structural concept of the project, as shown in the exploded isometric axonometry (fig. 4). The vertical supports are pipe-like triangles. The beams are accurately derived from the project grid, as it is evident in the mezzanine and the roof structural framing plan (fig. 5).

The precise geometry was not only used to produce the building elements, but also as a clear datum of the spatial organization and the architectural experience of the project, creating a perfect consistency between the interior space and the exterior shape. Regarding the approach, the worshipper's pathway follows the main direction of the grid (the urban link) leading to the mosque. This long rectilinear path imparts to the pedestrian an impression of being in a pilgrimage before reaching the sacred space of the mosque. The triangle as a geometric figure has some specific principles: when used to form space, it gives a strong sense of orientation and almost an illusion of a deformed exaggerated perspective. It is not surprising to notice how the architects have deliberately used this geometric aspect to give the *mihrab* – this niche in the wall of mosques that indicates the direction of the *qibla* – a powerful spatial quality and an enhancement of the values of the “direction of the Mecca”. By the resulting spatial illusion, the prayers would lose the awareness of the bodily spatial limits and transcend the physical world in order to connect with the spiritual realm of the cosmos.

Accentuating this spiritual aspect of Islamic architecture, the *mihrab* was designed as a three-dimensional triangular composition in which protrusions of extruded triangular skylights granted a highly textured space (fig. 6). The rhythm created by the pattern is strengthened by a change of the position of these triangular lantern-tubes and by their materiality variations. To add up to the mystic dimension of the space, the cantilevered *mihrab* would hang over a water body allowing light reflection to penetrate through the perforated pattern of the flooring system (fig. 7).

The light in Islamic architecture is another important material, «a spiritual substance» according to Sufi writings and songs. The Quran itself makes several references to light: «The first being created by God was light», «God is the light of the heavens and earth» (An-Nur 24:35). It is not surprising to notice that several Islamic architectural masterpieces are considered by specialists «crystallizations of light, limpid and lucid, illuminating and illuminated»².

The significance of light in the Islamic space of the Creek Mosque is not only noticed in the *mihrab*, but also consistently emphasized in the female prayer room, relying on the same geometric pattern to filter the light and reduce its glare. As the female payer room shows, apart from being a decorative element to the space, the



4 Exploded isometric axonometry of the Mosque. Triangular spaces hosting the two genders / Esploso assometrico della moschea. Gli spazi triangolari definiscono la suddivisione di genere.
5 Structural diagram and main triangular components / Diagramma strutturale e principali componenti triangolari.
6 Men prayer hall. View of the *mihrab* / Sala di preghiera per gli uomini. Vista del *mihrab*.
7 *Mihrab* and prayer hall natural light diagram / Diagramma della luce naturale nel *mihrab* e nella sala di preghiera.

geometry finely shapes and tunes the light, highlighting the spiritual significance of the interior (fig. 8). The section along *mihrab* illustrates how these triangular extruded skylights gain in height to become the *minaret*, a visual focal point indicating the presence of a sacred place, an illuminated landmark during the night, and the cradle of the prayer call (fig. 9). The design approach of the proposal has the merit to raise the debate around the question of the contemporary mosque to an intellectual level, confirming the great design potential related to the Islamic space of worship. It demonstrates that Islamic architecture can be perfectly consistent with the architectural philosophies and construction techniques of the 21st century (figs. 10-12). Paradoxically, numerous recently built mosques are deeply immersed in a sort of revivalism where the design still integrates several visual elements belonging to a previous architectural context or a simultaneous combination of several aesthetics from different architectural eras, quite similar to the historical revival or eclecticism seen in the late 19th-century European architecture. This makes these mosques a bare anachronistic reproduction of the past, failing to display the architectural thinking of our time. The contemporary space of Islamic architecture of mosques opens to more refined intellectual reflections and spatial experimentations to guarantee their position in our society. Even though contemporary attempts are limited, they have proven to be innovative promising new design opportunities to be explored by architects. Examples of successful contemporary mosques have started to appear around the world: the Amir Shakib Arslan Mosque in Moukhtara, Lebanon, by L.E.FT Architects, the Al Dana Mosque in Abu Dhabi by X-Architects, the Aga Khan Awarded Bait ur Rouf Mosque in Dhaka, Bangladesh, by Marina Tabassum, the Sancaklar Mosque by the Turkish firm Emre Arolat Architects in Büyükçekmece, Istanbul, just to name a few. However, the social impact is to be studied. Receptivity of the contemporary spatiality deprived from its traditional visual elements seems to be modest among users no matter how transcending the space is. The mosque still needs to overcome the discrepancy between the fast development of architecture and the people's need of the “reassuring” presence of the tradition in the architectural expression of the space.

Notes
¹ E. Broug, *Islamic Geometric Pattern*, Thames and Hudson, London 2014, p. 7.
² H. N. Sayyed, *Islamic Art and Spirituality*, State University of New York Press, New York 1987, p. 50.

Il pattern geometrico come metodologia progettuale

La storia dell'arte e dell'architettura è profondamente legata agli spazi dei luoghi di culto. Dagli ziggurat dei templi nell'antica Mesopotamia alle innumerevoli chiese del Rinascimento, i luoghi di culto rappresentano senza dubbio la più grande testimonianza della storia dell'umanità. L'architettura delle moschee ha rivestito un ruolo fondamentale nel capire il contesto della civilizzazione islamica, permettendo a storici e antropologi di comprendere importanti indicazioni riguardo la concezione della loro edificazione. Nel caso delle moschee, ogni nuovo progetto è un rinnovato tentativo di riflessione sull'essenza della spazialità spirituale islamica. Il concorso di architettura per la Iconic Mosque al Dubai Creek Harbour, bandito

da Emaar Development nel 2018, è un invito a riaprire il dibattito sull'identità degli spazi spirituali islamici. COdESIGN, studio di architettura con sedi a Roma e Dubai, in collaborazione con Arup, ha formulato una proposta che con intelligenza esprime in profondità una riflessione sul tema. L'architettura islamica è senza dubbio basata su un raffinato esercizio geometrico, guidato da specifiche e rigide regole matematiche. La maglia geometrica, elemento chiave della decorazione islamica, è la dimostrazione di come un semplice lavoro manuale, basato sulla geometria, sia stato trasformato in un esercizio artistico. Partendo da una semplice combinazione geometrica è infatti possibile ottenere una più alta complessità, mantenendo l'importanza della regola e dell'ordine. La proposta progettuale per Emaar usa la geometria come fondamentale elemento della composizione, generando uno schema complesso. Due principali assi, legati al contesto, sono combinati insieme così da

definire una griglia geometrica che è alla base dell'intero progetto. Il primo asse è quello che fisicamente connette i due principali elementi che saranno presenti sull'area, la Creek Tower e il sito naturale delle mangrovie. Questo asse non solo rappresenta una fondamentale direzione nella progettazione della moschea, ma definisce e caratterizza anche l'intero masterplan, progettato da Emaar. La seconda direzione è puramente immaginaria e orientata verso la Mecca, la *qibla* alla quale tutti i credenti devono essere rivolti durante la preghiera (fig. 1). Il processo generativo dell'intera griglia compositiva è chiaramente dimostrato nel diagramma di progetto (fig. 2). Frutto della combinazione delle due direzioni, il pattern geometrico generato dal contesto è stato utilizzato in maniera rigorosa nell'intero processo di progettazione, così da creare un supporto teorico atto a risolvere tutti gli aspetti progettuali e, allo stesso tempo, a conferire ordine alla composizione e carattere allo spazio. Facendo uso della griglia, COdESIGN + Arup ha



creato un pattern geometrico di triangoli ripetuti che esprimono l'essenza visiva dell'architettura islamica. I triangoli sono a volte accorpati, a volte suddivisi, così da adattarsi al cambio di scala ed essere in grado di rispondere alle diverse esigenze spaziali e funzionali. La sala di preghiera riservata agli uomini dimostra come la combinazione di elementi triangolari è anche in grado di generare lo spazio più ampio dell'intera moschea, come evidente nella composizione delle piante (fig. 3). La stessa combinazione geometrica in proporzioni ridotte è in grado di generare lo spazio di preghiera riservato alle donne e anche la terrazza esterna. Il disegno del paesaggio è rappresentato dalla graduale dissoluzione del costruito nella natura, seguendo lo stesso pattern geometrico. Quando suddivisi, gli elementi triangolari si trasformano in supporti strutturali, moduli ombreggianti, specchi d'acqua, elementi di pavimentazione, piccoli padiglioni-lantern. Eric Broug sottolinea come «la maggioranza dei pattern



geometrici nell'architettura e nell'arte islamica siano basati sulla ripetizione di un singolo motivo, disegnato in modo tale che tutti gli elementi ripetuti si combinino insieme in una sequenza perfetta»¹. Il pattern geometrico è anche il fondamento concettuale del sistema strutturale, come evidenziato nell'esploso assonometrico (fig. 4). I supporti verticali sono parallelepipedi cavi a base triangolare. La posizione delle travi è accuratamente derivata dalla griglia progettuale, come evidente nella struttura del mezzanino e del soffitto (fig. 5). La geometria non è usata unicamente per produrre gli elementi di progetto, ma anche come *datum* di una precisa organizzazione spaziale ed esperienza architettonica, che crea una perfetta congruenza tra spazio interno e forma esterna. Il percorso di avvicinamento dei fedeli alla moschea segue la principale direzione della griglia basata sul *link* urbano: questo lungo percorso lineare

riproduce l'esperienza di un pellegrinaggio per raggiungere lo spazio sacro della moschea. La geometria del triangolo rafforza alcuni principi specifici: quando usata per creare gli spazi interni, è in grado di conferire una forte direzionalità e produrre l'illusione ottica di una eccessiva visione prospettica. Facendo uso di questi principi, COdESIGN + Arup usa deliberatamente la geometria per conferire al *mihrab* – la nicchia solitamente aperta nel muro principale della moschea verso la *qibla* – un'elevata qualità spaziale, accentuando il valore simbolico della Mecca. L'illusoria visione prospettica crea la perdita dei limiti fisici dello spazio, marcando l'aspetto trascendente così da connettere il mondo spirituale con il cosmo. Accentuando gli aspetti spirituali dell'architettura islamica, il *mihrab* è concepito come una composizione triangolare tridimensionale nella quale la presenza degli scultorei lucernai triangolari crea uno spazio fortemente texturizzato (fig. 6). Il ritmo prodotto dal pattern è ulteriormente rafforzato dalla distribuzione

delle cavità e dalla loro variazione materica. Il *mihrab* appare sospeso al di sopra di uno specchio d'acqua, creando effetti di riflessione che penetrano il pattern perforato della pavimentazione (fig. 7). La luce, oltre alla geometria, è elemento fondamentale dell'architettura islamica, considerato, negli scritti e nelle canzoni Sufi, «una sostanza spirituale». Il Corano contiene numerosi riferimenti alla luce: «La prima cosa creata da Dio è stata la luce», «Dio è la luce del paradiso e della terra» (An-Nur 24:35). Non è dunque un caso che numerosi capolavori di architettura islamica siano considerati dagli esperti «cristallizzazioni di luce, limpida e trasparente, illuminata ed illuminante»². Il significato della luce nello spazio islamico della Creek Mosque non è solo evidente nel *mihrab*, ma anche enfaticizzato nella sala per la preghiera delle donne, grazie all'uso del ricorrente pattern di copertura che filtra la luce e ne mitiga il bagliore. La geometria di questo spazio non è solo un elemento decorativo, ma

anche uno strumento per manipolare l'effetto luminoso mettendo in evidenza il significato spirituale dello spazio interno (fig. 8). La sezione lungo il *mirhab* dimostra come il minareto, punto focale che indica la presenza della moschea, sia il risultato della sistematica estrusione verticale dei parallelepipedi cavi a base triangolare (fig. 9). La proposta progettuale di COdESIGN + Arup ha il merito di elevare il dibattito relativo alla progettazione delle moschee contemporanee a un alto livello intellettuale, confermando il grande potenziale dell'architettura islamica di culto e dimostrando come essa possa essere perfettamente in linea con le filosofie architettoniche e le tecniche costruttive del XXI secolo (figg. 10-12). Paradossalmente, numerosi recenti progetti di moschee sono fortemente caratterizzati da una sorta di revivalismo, in cui il progetto fa uso di numerosi elementi visivi appartenenti a contesti architettonici del passato, talvolta combinando simultaneamente

differenti stili provenienti da diverse epoche storiche in una sorta di revival o eclettismo già visto in Europa nel tardo XIX secolo. Questa tendenza porta all'anacronistica riproduzione del passato, perdendo l'occasione di comunicare secondo i codici espressivi del nostro tempo. Lo spazio contemporaneo dell'architettura islamica delle moschee ha il merito di aprire il dibattito a più sofisticate riflessioni e sperimentazioni spaziali così da acquisire la posizione che si merita nel panorama architettonico contemporaneo. Pur se i tentativi di impiegare un linguaggio contemporaneo sono limitati, essi hanno dimostrato di essere promettenti opportunità creative, che devono essere esplorate dagli architetti. Esempi interessanti di moschee contemporanee iniziano a comparire in tutto il mondo: la Amir Shakib Arslan Mosque a Moukhtara, in Libano, di L.E.FT Architects, la Al Dana Mosque ad Abu Dhabi, in U.A.E., progettata da X-Architects, la Bait ur Rouf Mosque a Dacca, in Bangladesh, di

Marina Tabassum, vincitrice del Premio Aga Khan, la Sancaklar Mosque dello studio di architettura turco Emre Arolat Architects a Büyükkçekmece, Istanbul, solo per citarne alcune. L'impatto sociale di queste moschee dal linguaggio contemporaneo deve ancora essere studiato. La comprensione della spazialità contemporanea spogliata da qualsiasi elemento tradizionale sembra ancora essere modesta, a dispetto della trascendenza espressa dal progetto. L'architettura delle moschee deve ancora colmare la discrepanza tra il rapido sviluppo dell'architettura contemporanea e la rassicurante presenza di un linguaggio tradizionale come espressione dello spazio sacro.

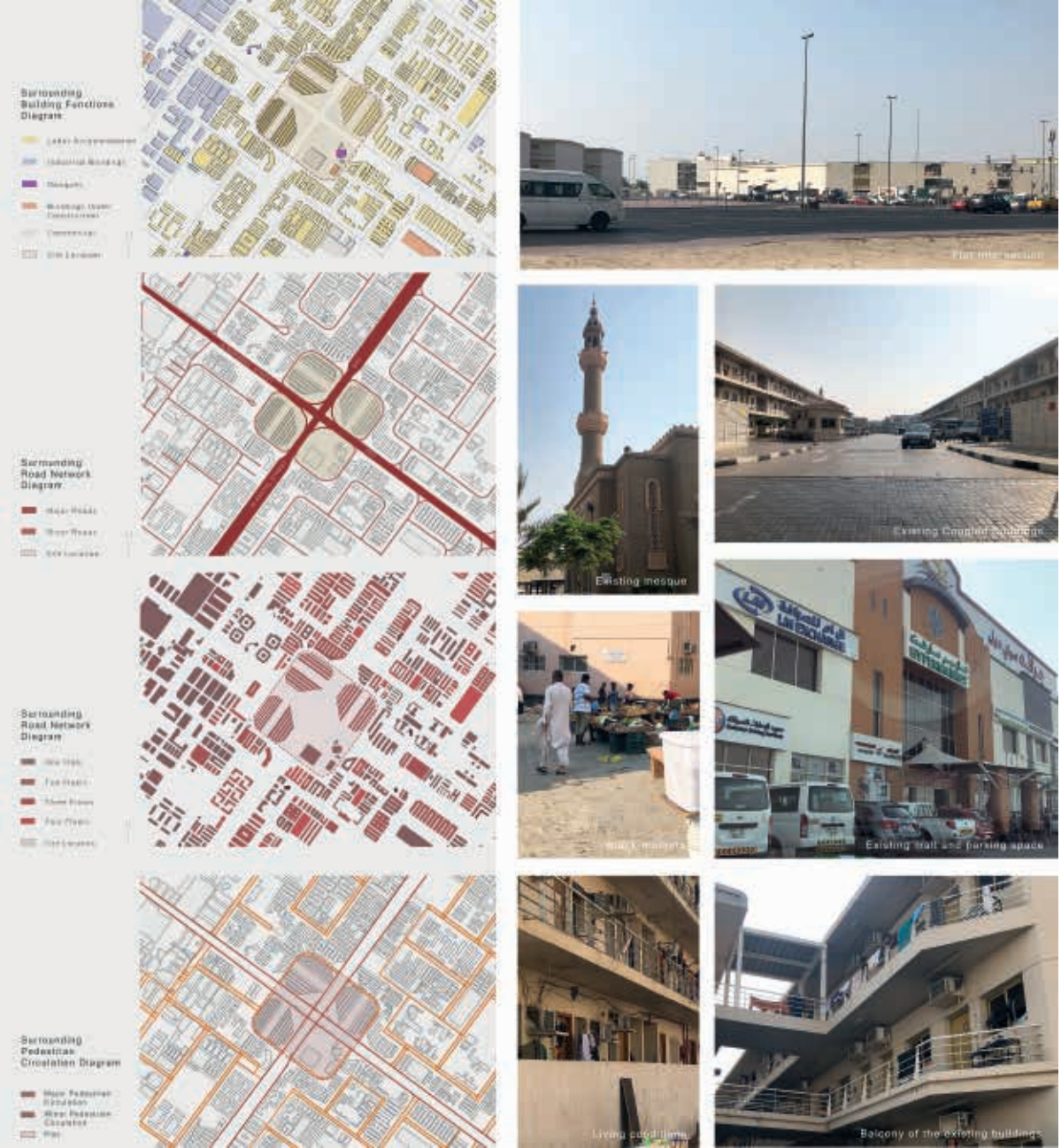
Note
¹ E. Broug, *Islamic Geometric Pattern*, Thames and Hudson, Londra 2014, p. 7.
² H. N. Sayyed, *Islamic Art and Spirituality*, State University of New York Press, New York 1987, p. 50.



Anna Cornaro, Abdellatif Qamhaieh, Takeshi Maruyama
American University in Dubai

Architecture beyond icons: Community Responsive Design in Dubai

During the last decade, the city of Dubai has become synonymous with luxury and glamour. From the world tallest building, to palm-shaped artificial islands and some of the largest shopping malls and tourist attractions, Dubai is a city that has carved out a niche for itself as a global luxury destination, becoming an example that other globalized cities aspire to follow. The brand Dubai has become instantly recognizable and the development process of a world city is already established and here to stay¹. Meanwhile, architects and urban designers have also mirrored these notions and benefitted greatly from the status of Dubai. Large international design firms positioned their headquarters in the city, lured by its location in the region and by the financial and creative opportunities that give even to the most extravagant designs a chance to become a reality. As a result, a vast pool of design talent is drawn to the city, and some of the world's most renowned architects have already designed buildings in Dubai, or even call the city home. As is typical of many globalized cities, architectural icons now dot the city's landscape, transforming Dubai into an architectural exhibition, with some of the most famous contemporary works. In fact, these iconic creations have contributed to the appeal of the city and have created a tremendous boost for the tourism industry, though often at the expense of local cultural identity and with other far-reaching consequences². Still, beyond the glamour and the high-end luxury emphasis, one could argue that architecture has lost its connection with the public it is supposed to serve. In Dubai, the city development is driven by large investors with significant financial capital at stake. On the other hand, community responsive designs and smaller interventions are a rarity. In the exhibition *Lifescape beyond bigness* – housed in the UAE National Pavilion at the 2018 Venice Biennale – the curator Khaled Alawadi shifted the focus from iconic buildings to human-scale spaces, emphasizing the relationship «between the physicality of architecture and places and the dynamic choreography of everyday life»³. Against this backdrop, this paper explores three proposals that address the theme of community responsive design. The projects are the works of senior students of Bachelor of Architecture program at the AUD (American University in Dubai) and tackle pressing issues that are often forgotten and overlooked in the city.



Architettura oltre le icone:
Community Responsive
Design a Dubai

Durante l'ultima decade, Dubai è diventata sinonimo di lusso e *glamour*. Dall'edificio più alto del mondo all'isola a forma di palma, passando per il più grande *shopping mall* del mondo e le attrazioni turistiche più stravaganti, Dubai è una città che ha costruito la propria immagine di lussuosa destinazione globale, diventando un esempio che altre città globalizzate aspirano a seguire. Il brand Dubai è oramai istantaneamente riconoscibile e il processo di sviluppo di una metropoli a livello mondiale è già iniziato e consolidato¹. Nel frattempo, anche le professioni nel campo dell'architettura e della progettazione urbana hanno rispecchiato queste nozioni e hanno beneficiato notevolmente dello *status* di Dubai. Grandi studi

internazionali hanno stabilito i propri uffici principali nella città, approfittando della sua posizione baricentrica nella regione e delle opportunità creative e finanziarie che essa offre, dando anche al progetto più stravagante la possibilità di divenire realtà. Di conseguenza, un vasto *pool* di progettisti talentuosi è attratto dalla città e alcuni dei più famosi architetti del mondo hanno progettato edifici a Dubai o, addirittura, hanno fatto della città la propria seconda casa. Seguendo un fenomeno comune alla maggior parte delle metropoli in via di globalizzazione, anche a Dubai le icone architettoniche punteggiano il paesaggio urbano e trasformano la città in una mostra a cielo aperto, contenente alcune delle opere contemporanee più famose al mondo. In effetti, queste creazioni iconiche hanno contribuito al fascino della città e hanno creato un enorme impulso per l'industria del turismo, anche se spesso a scapito dell'identità culturale locale, con conseguenze anche di vasta portata². Tuttavia, al di là del *glamour* e del lusso estremo, si potrebbe sostenere che l'architettura ha perso la sua connessione con il pubblico che dovrebbe servire. A Dubai, lo sviluppo è guidato da grandi investitori con un significativo capitale finanziario in gioco. I progetti rispondenti alla comunità e gli interventi di scala minore sono dunque una rarità. Nella mostra *Lifescape beyond Bigness* – tenutasi al Padiglione Nazionale degli Emirati Arabi Uniti alla Biennale di Venezia del 2018 – il curatore Khaled Alawadi ha voluto spostare il centro dell'attenzione dagli edifici iconici agli spazi a misura d'uomo, sottolineando il rapporto «tra la fisicità dell'architettura e dei luoghi e la coreografia dinamica della vita quotidiana»³. In questo contesto, vengono presentate tre proposte che rispondono al tema del progetto incentrato sulle esigenze della comunità, localizzate in tre differenti aree di Dubai: Al Quoz, Al Satwa e Jumeirah. I progetti sono opera di studenti *senior* nel programma di laurea in Architettura all'AUD (American University in Dubai) e affrontano questioni urgenti che sono spesso dimenticate e trascurate in città.

Community Responsive Design in Al Quoz – COHESION
Maya Roufail

The living conditions of low-income workers represent an issue of great importance for Dubai, receiving also great attention from the authorities. Low-income workers in general, and more specifically construction workers, are usually provided with accommodation arrangements by their companies. These accommodations are generally in the form of purposefully built dorm-like buildings, where workers share rooms with others and sleep in bunkbeds. These buildings are usually concentrated in the industrial zones such as Al Quoz and Jebel Ali, homing a large number of workers. The structures themselves are commonly of good quality and are regulated by the authorities, yet their design is straightforward and minimalistic, if not temporary. Since they are located in industrial areas, they often lack community-oriented facilities and only provide the essential services for their residents. The project *COHESION – Labor Community Hub* promotes a community-focused

intervention in a specific area within Al Quoz, attempting to connect four large workers' accommodations separated by a significant traffic intersection. By connecting these blocks together with a simple, yet monumental structure, the project aims at improving the living arrangements for the workers: it provides them with spaces for work, leisure, shopping, sports, and a wide range of other much-needed services. It also acts as a community hub for the other surrounding accommodations. As part of the design, the mosque is the central element of the public space, located where the elevated structure slopes towards the ground. By the sheer scale and simple, yet monumental nature of the proposed project, the architect hopes to bring attention to the issues of workers' accommodations, empowering them and solving the challenge of providing the much-needed communal spaces in a poorly designed industrial zone. Symbolically, the project represents a social infrastructure at the main intersection of a large industrial area. Working spaces, integrated with existing labor accommodations, represent an opportunity for the workers to become the masters of their own production.



Section A

Community Responsive Design ad Al Quoz – COHESION

Le condizioni di vita dei lavoratori a basso reddito sono una questione di grande importanza per Dubai e ricevono grande attenzione da parte delle autorità. In generale, i lavoratori a basso reddito, e più precisamente i lavoratori edili, ricevono l'alloggio direttamente dalle loro compagnie. Queste strutture residenziali sono solitamente edifici dormitorio appositamente progettati, in cui un alto numero di lavoratori condivide la stessa stanza dormendo in semplici letti a castello. Queste sistemazioni sono spesso concentrate nelle zone industriali come Al Quoz e Jebel Ali. Le strutture stesse sono generalmente di buona qualità e sono regolate dalle autorità, tuttavia il design è semplice e minimalista, se non di tipo temporaneo. Poiché si trovano in aree industriali, di solito mancano di strutture orientate alla comunità e forniscono solo i servizi essenziali per i loro residenti. *COHESION – Labor Community Hub* promuove un intervento incentrato sulla comunità in un'area specifica all'interno di Al Quoz. Il progetto intende collegare quattro grandi blocchi residenziali per lavoratori, attualmente separati da un

importante incrocio veicolare. Riconnettendo questi blocchi con una struttura semplice ma monumentale, l'intervento mira a migliorare le condizioni di vita degli abitanti: fornisce loro spazi per lavoro, tempo libero, shopping, sport e una vasta gamma di altri servizi tanto utili quanto necessari alla comunità. Il grande elemento aggiunto, caratterizzato dalla scala geografica, svolge anche la funzione di connessione con il tessuto urbano e sociale circostante. La moschea, parte integrante del progetto, è situata dove la struttura elevata si inclina verso il suolo e si configura quale elemento centrale dello spazio pubblico. Grazie alla vastità e alla natura semplice ma monumentale del gesto progettuale, l'architetto intende non solo risvegliare l'attenzione sui problemi delle residenze per lavoratori, ma anche dare potere ai lavoratori stessi, oltre a risolvere la sfida di fornire spazi comuni, necessari in un'area industriale caratterizzata da forti carenze funzionali. Questa infrastruttura sociale collocata all'intersezione principale di una grande area industriale ha un forte valore simbolico: gli spazi di lavoro si integrano con le residenze esistenti e rappresentano un'opportunità per i lavoratori di diventare padroni della propria produzione.



Section B

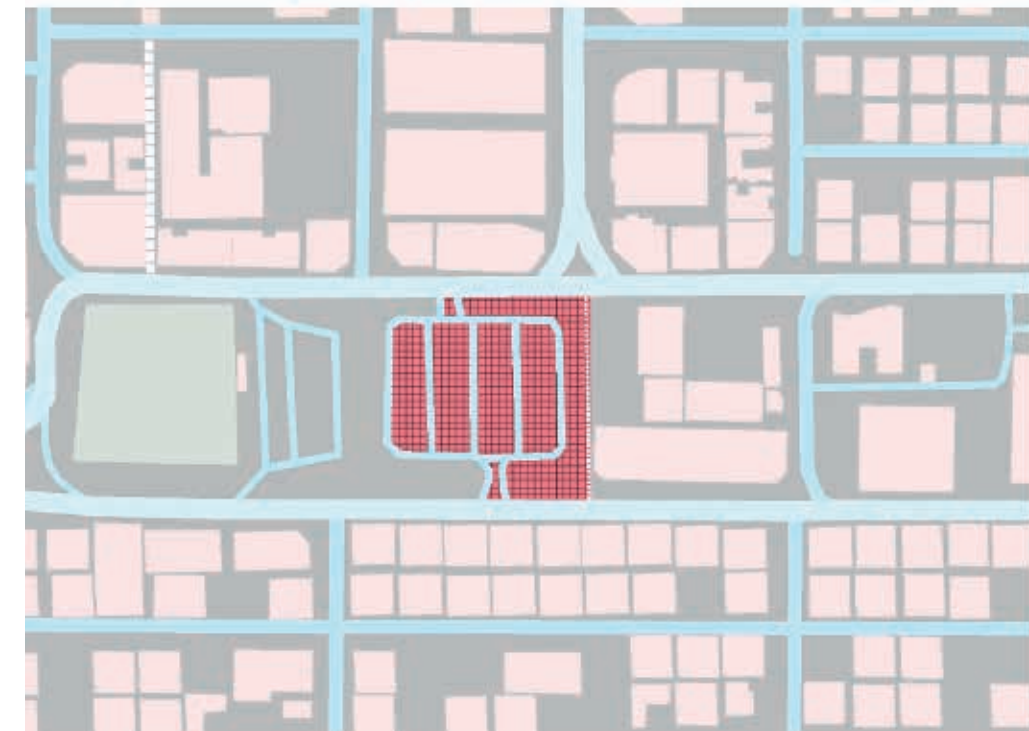
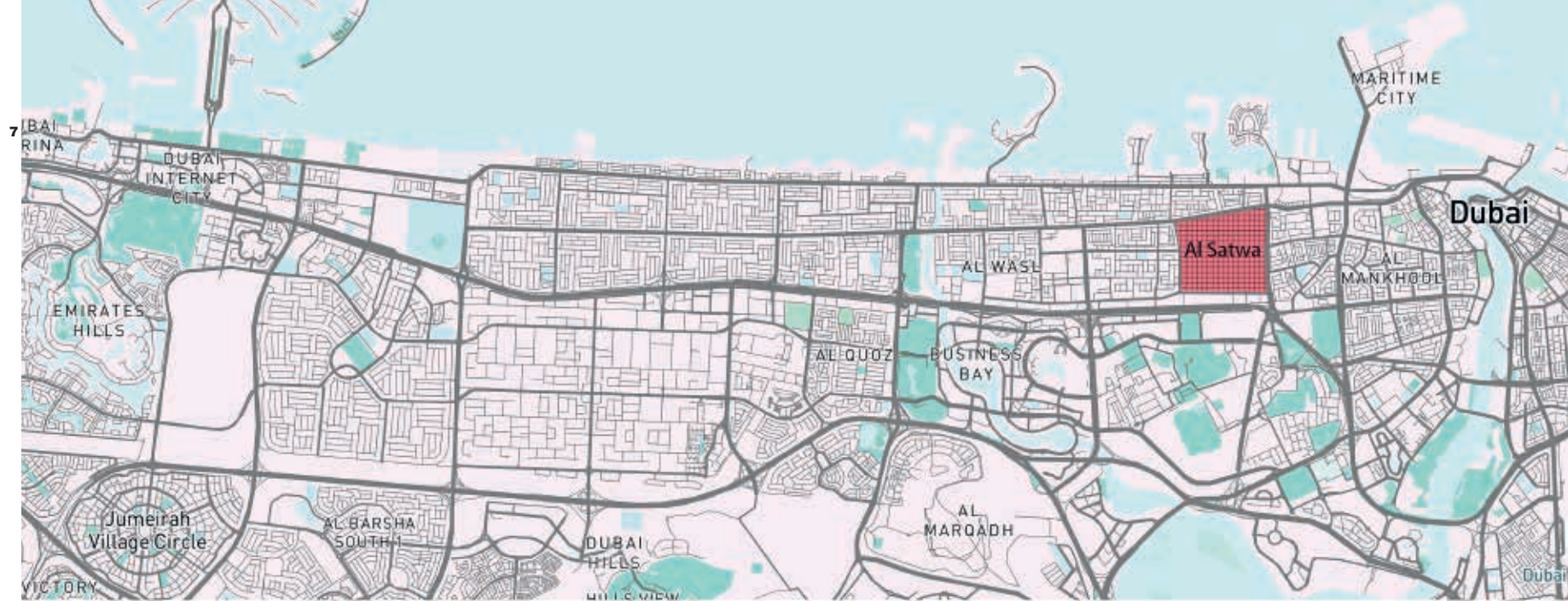
3 COHESION, View from above / Vista dall'alto.
4 COHESION, Street views and view of the ramp leading up to the roof near the mosque / Viste dalla strada e vista della rampa di salita alla copertura nei pressi della moschea.
5 COHESION, Sections / Sezioni.



Community Responsive Design in Al Satwa:
Plug-in(s)
Nourelein Mohamed Amin

Similar to the previous project, Plug-in(s) tackles another complex housing challenge in Dubai, namely the issue of informal housing. A large number of workers – even some white-collar professionals – cannot afford their own apartment. The rental market is very expensive due to the emphasis on high-end developments, to the limited available land and to the focus on the tourism sector. This makes decent accommodation out of reach for many of those within the lower-income levels. As a result, a sizable informal housing market has developed, where individuals and families share accommodations unofficially. This market is very problematic for the city, since it creates congested and often dangerous living conditions for both the inhabitants of such houses and the surrounding residents. These informal living arrangements are deemed illegal by the authorities. They are also geographically focused in the older areas of the city such as Deira and, in this case, the neighborhood of Al Satwa⁴.

The project *Plug-in(s): The Modular Co-living solution to formalizing Shared Living in the UAE* attempts to provide a decent and realistic solution to the complex issue of informal housing. By occupying the spaces above otherwise underused public lands (in this case, a bus stop and a parking lot), and through the use of customizable, modular, and flexible architecture, the designer addresses the topic of cost and availability of housing for those with lower incomes. The concept behind the modular design was based upon extensive fieldwork within the area of Al Satwa, a neighborhood that took the brunt of large-scale urban development and neglect⁶. The architect visited informal housing arrangements and understood some of the needs of the residents. The project represents what low-income housing in Dubai could become and paints the picture of a bright, welcoming, and dignified living environment. Even though designed for this specific site, it is intended as a representative example, whereas its system and philosophy could be applied in other much-needed areas within the city. ➤

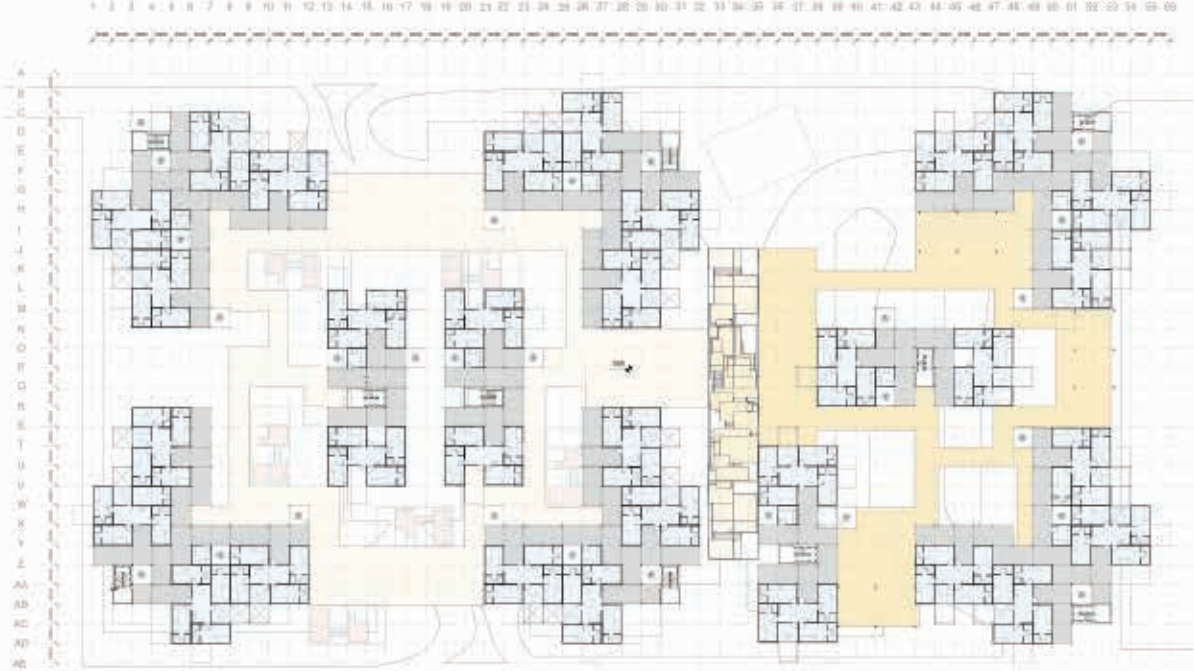


6 Plug-in(s), Street View / Vista dalla strada.
7 Plug-in(s), Site Map and Existing Living Condition Image / Mappa del sito e immagini delle attuali condizioni di vita.
8 Plug-in(s), Elevated Public Space View / Vista dello spazio pubblico elevato.



**Community Responsive Design ad Al Satwa:
Plug-in(s)**

Simile al precedente progetto, Plug-in(s) affronta un'altra complessa sfida abitativa a Dubai, vale a dire la questione delle abitazioni informali. Un gran numero di lavoratori – anche alcuni professionisti dai colletti bianchi – non possono permettersi il proprio appartamento. Il mercato degli affitti è molto costoso a causa dell'enfasi posta sulle urbanizzazioni di lusso, sulla limitata disponibilità di terreni e sulla pressione del settore turistico. Questo rende una sistemazione dignitosa fuori dalla portata di molti tra coloro che hanno livelli di reddito più basso. Di conseguenza, esiste un considerevole mercato immobiliare informale, in cui individui e famiglie condividono alloggi con altri occupanti in modo officioso. Questa tipologia di mercato è molto problematica per la città poiché crea condizioni di vita congestionate e spesso pericolose sia per coloro che vivono in tali alloggi sia per i residenti delle aree circostanti. Le sistemazioni promiscue sono considerate illegali dalle autorità e sono solitamente localizzate nelle aree più vecchie della città, come a Deira e, in questo caso, nel quartiere di Al Satwa⁹. Il progetto *Plug-in(s): Co-living modulare per abitazioni condivise negli Emirati Arabi Uniti* tenta di fornire una soluzione dignitosa e realistica al complesso problema degli alloggi informali. Occupando gli spazi posti sopra terreni pubblici altrimenti sottoutilizzati (in questo caso, una fermata dell'autobus e un parcheggio) e, attraverso l'uso di un'architettura personalizzabile, modulare e flessibile, l'architetto tenta di affrontare il problema dei costi e della disponibilità di alloggi per coloro che hanno redditi più bassi. Il concetto di design modulare elaborato si basa su vaste ricerche sul campo all'interno dell'area di Al Satwa, un quartiere che ha subito il peso dello sviluppo urbano e dell'abbandono su larga scala¹⁰. L'architetto ha visitato personalmente le unità abitative attuali comprendendo alcune delle esigenze dei residenti. Il progetto rappresenta ciò che potrebbe diventare un alloggio a basso reddito a Dubai e dipinge il quadro di un ambiente di vita luminoso, accogliente e dignitoso. Sebbene progettato per questo sito specifico, l'intervento è inteso come un esempio rappresentativo, poiché il sistema e la filosofia su cui si fonda potrebbero essere applicati all'interno della città laddove necessario.



9 Plug-in(s), Second Floor Plan / Pianta del secondo piano.
10 Plug-in(s), Overall Isometric View / Vista isometrica complessiva.
11 The Spaces In Between, Aerial View / Vista aerea.



**Community Responsive Design in Jumeirah:
The Spaces in Between**
Munira AlMulla

Historically, cities in the UAE, including Dubai, were planned during the era of modernity, where the automobile was envisioned as the one and only future of transport. Furthermore, in some cases walled-off villas with courtyards have been the dominant building typology. This pattern of development was due both to cultural and social considerations related to the housing grant system for the country's nationals and to western consultants who imported North American models of suburbanization. The combination of these facts has led to a unique, yet somewhat problematic pattern of development within the older neighborhoods in the city. In such cases, large areas are divided into smaller blocks, following a grid system dominated by wide arterial roads. Within these neighborhood blocks, small alleyways, known as *Sikkas*, separate adjacent villas and act as the only pedestrian-friendly community spaces in an otherwise car-dominated environment. These *Sikkas* allowed for casual and spontaneous social interactions within the neighborhoods. Despite their original potential as communal spaces, *Sikkas* today are often neglected and considered left-over areas within the city, whereas neighborhood residents lack even the most basic communal spaces and amenities. In the project *The Spaces in Between: Revitalizing Dubai's Neighborhoods*, the

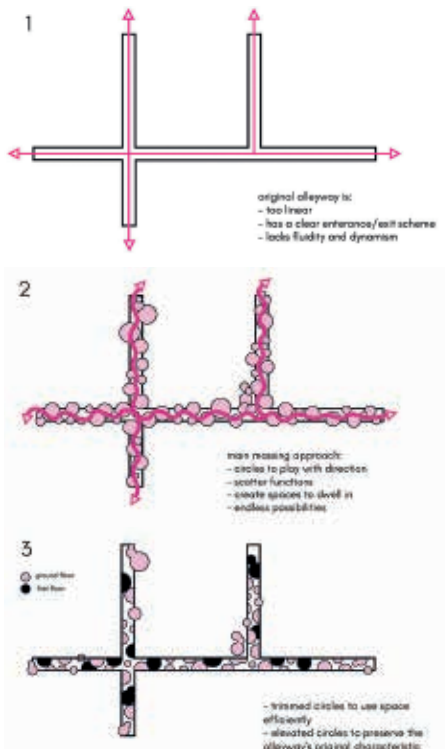
architect attempts to address these issues by revitalizing the importance of *Sikkas*. The project proposes a new flexible and modular system that converts these left-over spaces into multi-functional public areas that serve the community. These new design interventions turn a simple two-dimensional alley into a three-dimensional community space, which provides them with a range of much-needed services. The attractive and playful nature of the new spaces also ends the isolation of the residents within their villas and creates spaces for them to socialize. As a consequence, it also encourages walkability, which is important since the lack of pedestrian-friendly areas is a significant social and environmental problem in Dubai. Though the project uses Jumeirah as an example, the plan could be adopted as a city-wide solution within some of Dubai's older neighborhoods.

Notes
¹ Y. Elsheshtawy, *Dubai: Behind an Urban Spectacle*, Routledge, London 2009.
² See M. Acuto, *High-Rise Dubai Urban Entrepreneurialism and the Technology of Symbolic Power*, in «Cities», n. 27, 2010, p. 272-84 and K. Alawadi, *Urban Redevelopment Trauma: The Story of a Dubai Neighbourhood*, in «Built Environment», n. 40 (3), 2014, p. 357-75.
³ M. Imparato, *Lifescapes beyond bigness. The National Pavilion of UAE*, in «Compasses», n. 28, 2018, p. 50-57.
⁴ Y. Elsheshtawy, *Where the Sidewalk Ends: Informal Street Corner Encounters in Dubai*, in «Cities», n. 31, April 2013, p. 382-93.
⁵ K. Alawadi, *Urban Redevelopment Trauma*, cit.

12



13



130

Community Responsive Design a Jumeirah: The Spaces in Between

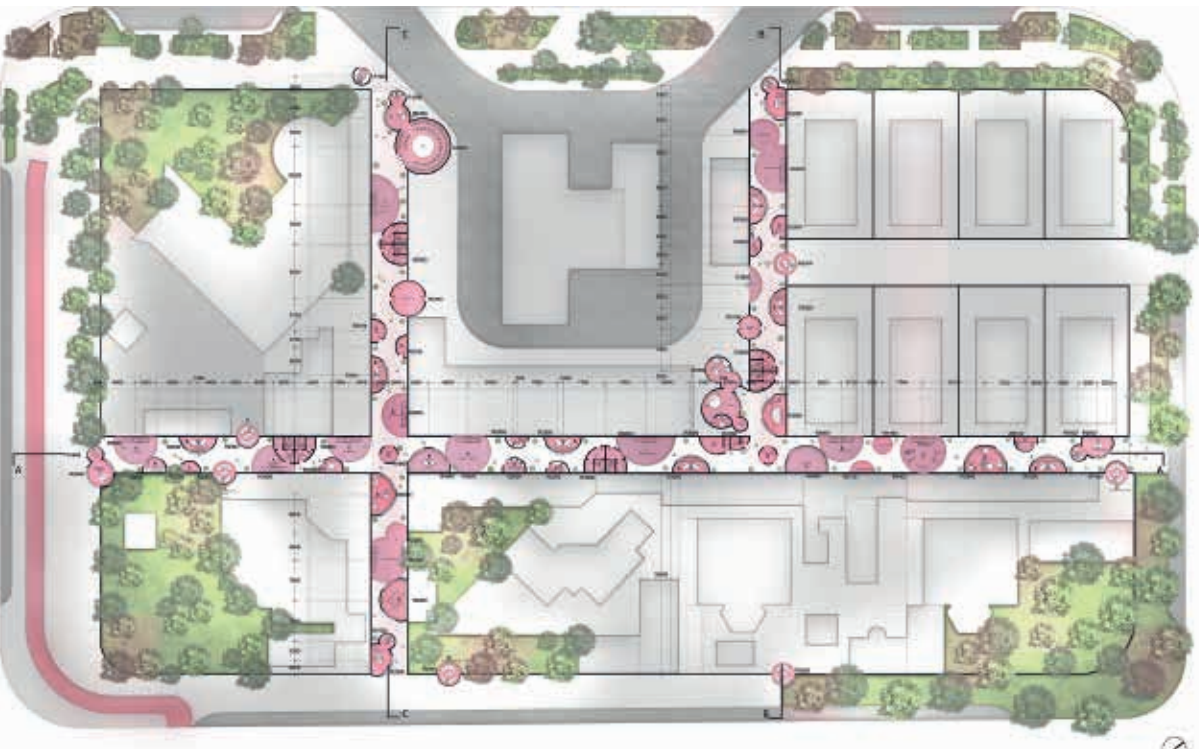
Storicamente le città degli Emirati Arabi Uniti, tra cui Dubai, sono state progettate nell'era della modernità, dove l'automobile era concepita come l'unico mezzo di trasporto del futuro. In molte aree della città, ville recintate con cortili sono state la tipologia di edificio dominante di un recente passato. Questo modello di sviluppo era dovuto a considerazioni culturali e sociali legate al sistema di sussidi per gli alloggi dei cittadini del paese, ed è stato introdotto e guidato da consulenti occidentali, che hanno importato modelli di suburbanizzazione nordamericani. Questi fattori combinati hanno portato a un modello di sviluppo unico, ma alquanto problematico, nei quartieri più vecchi della città. In tali casi, aree molto estese sono divise in blocchi più piccoli seguendo un sistema a griglia dominato da ampie arterie stradali. All'interno di questi blocchi di quartiere, i piccoli vicoli che separano le ville adiacenti sono noti con il nome *Sikkas* e fungono da unici spazi di comunità pedonali in un ambiente altrimenti dominato dalle auto. I *Sikkas* consentivano interazioni sociali casuali e spontanee all'interno dei quartieri. Nonostante il loro potenziale originale come spazi comuni, oggi

sono spesso trascurati e sovente considerati aree abbandonate all'interno della città, in zone in cui i residenti del quartiere mancano anche degli spazi e dei servizi comuni di base. Nel progetto *The Spaces in Between: rivitalizzare i quartieri di Dubai*, l'architetto tenta di affrontare questi temi ponendo l'attenzione sull'importanza dei *Sikkas*. Il progetto propone un nuovo sistema flessibile e modulare che converte questi spazi di risulta in aree pubbliche multifunzionali al servizio della comunità. Questi nuovi interventi di progettazione trasformano un semplice vicolo bidimensionale in uno spazio di comunità tridimensionale, che fornisce agli abitanti una vasta gamma di servizi necessari. La natura attraente e giocosa di questi nuovi spazi pone fine all'isolamento dei residenti all'interno delle loro ville e crea ambiti per la socializzazione. Grazie a questo sistema, il progetto incoraggia anche la percorrenza pedonale quale fattore fondamentale, poiché la mancanza di aree pedonali è un problema sociale e ambientale significativo per Dubai. Sebbene l'intervento utilizzi Jumeirah come esempio, il piano potrebbe essere adottato come soluzione ripetibile e applicabile ad alcuni dei quartieri più vecchi di Dubai.

14



15



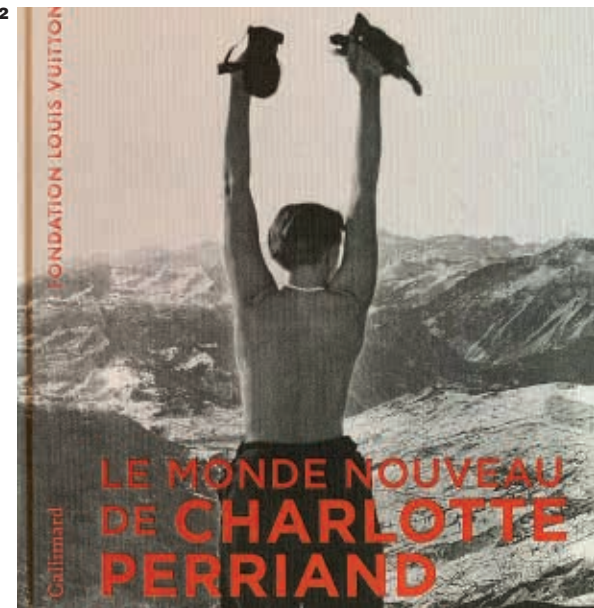
12 The Spaces In Between, Existing Site Images / Immagini del sito esistente.
13 The Spaces In Between, Design Process Diagrams / Diagrammi di sviluppo del progetto.
14 The Spaces In Between, Street View / Vista dalla strada.
15 The Spaces In Between, Ground Floor Plan / Pianta del piano terra.

Note

- ¹ Y. Elsheshtawy, *Dubai: Behind an Urban Spectacle*, Routledge, Londra 2009.
- ² Cfr. M. Acuto, *High-Rise Dubai Urban Entrepreneurialism and the Technology of Symbolic Power*, in «Cities», n. 27, 2010, pp. 272-84 e K. Alawadi, *Urban Redevelopment Trauma: The Story of a Dubai Neighbourhood*, in «Built Environment», n. 40 (3), 2014, pp. 357-75.
- ³ M. Imparato, *Lifescapes beyond bigness. The National Pavilion of UAE*, in «Compasses», n. 28, 2018, pp. 50-57.
- ⁴ Y. Elsheshtawy, *Where the Sidewalk Ends: Informal Street Corner Encounters in Dubai*, in «Cities», n. 31, aprile 2013, pp. 382-93.
- ⁵ K. Alawadi, *Urban Redevelopment Trauma*, cit.

Marella Santangelo
Università degli Studi di Napoli Federico II

Le monde nouveau de Charlotte Perriand. The exhibition

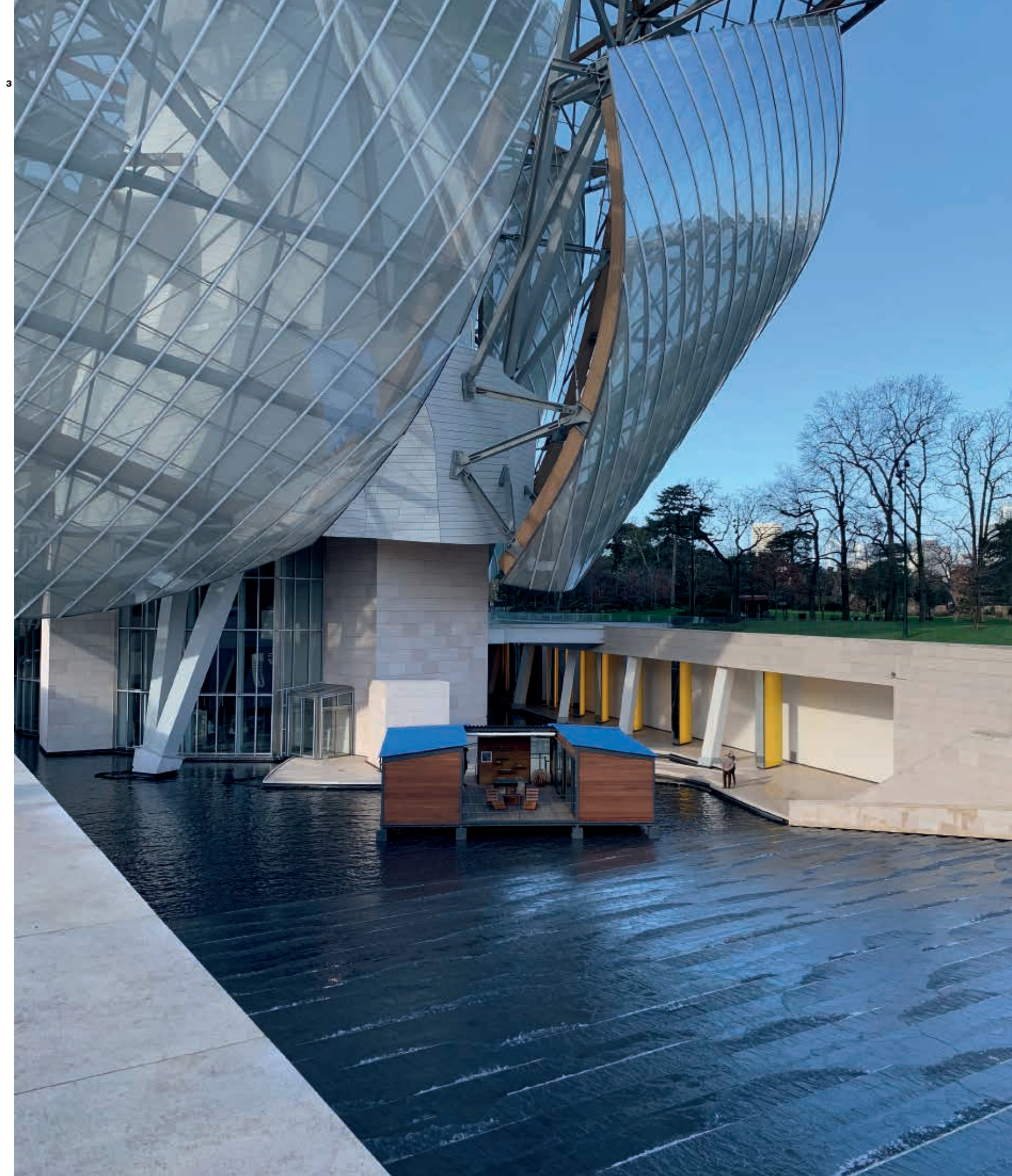


Talking about Charlotte Perriand and her work means to talk about 20th-century architecture: a difficult task, one could say an impossible one, yet the curators of the exhibition Arthur Rüegg, Jaques Barsac, Sébastien Cherruët, Gladys Fabre, Sébastien Gokalp and Charlotte's daughter, Pernet Perriand-Barsac, did it. A work of extreme interest, a "classic" exhibition held in the Louis Vuitton Foundation¹, in a time when one wonders if large exhibitions made of objects, drawings, models, reconstructions are still needed: this experience shows that not only they are useful, but they are still extremely interesting. Charlotte Perriand had a long life – she was born in 1903 and died in 1999 – spanning the century and following a path of freedom and independence, «creation has no formulas» she affirms, so tracing her creative parable, which is a parable of life, without schemes and compromises. Her figure has always been alongside the masters, all men, who marked the century. When she appeared in Rue de Sèvres and found herself «in front of the big glasses of Le Corbusier», the master coolly welcomed her and asked: «What do you want? To work with you. [...] Here we do not embroider cushions, was his answer». The next day she knew she would have worked with him and Pierre Jeanneret. From that first meeting a partnership began and lasted many years, seeing her as a protagonist in many of the most important and famous projects of the last century. Corbu initiated her into architecture, giving her books to read, making her listen to Bach's cantatas, thus forming the personality of an extraordinary woman who understands before many people that «man and the universe are intimately linked, that is why in my work I can never separate the parts from the whole, architecture from environment, furniture from architecture». Finally, this exhibition regards a female architect, photographer, sculptor, designer and much more; it talks about her independence and her determining role in the birth of the Modern in architecture, the mountain climber and the world traveller. Using her words once again to understand the scope of her thought: «The wall is cracked, and beyond it there is a whole new world that interests us a lot – she writes in a letter to Fernand Léger – because finally "the job of an architect" is to work at the service of humanity». The exhibition itinerary is organized in chronological fragments and for each of them themes of her projects, places of her long journeys, important historical moments are chosen: each one corresponds to a space where the narration is concluded in itself.

¹ Charlotte Perriand (1903-1999).
² Front cover of the exhibition catalogue edited by P. Perriand, J. Barsac, S. Cherruët, *Le monde nouveau de Charlotte Perriand*, Fondation Louis Vuitton, Gallimard, Paris 2019 / Copertina del catalogo della mostra a cura di P. Perriand, J. Barsac, S. Cherruët, *Le monde nouveau de Charlotte Perriand*, Fondation Louis Vuitton, Gallimard, Parigi 2019.
³ *Maison au bord de l'eau*, 1934. Reconstruction / Ricostruzione.

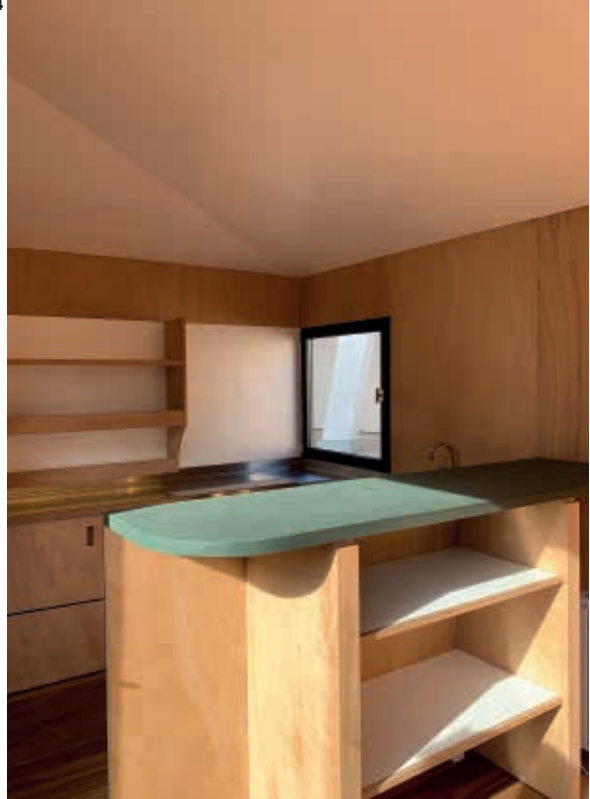
Each area could be an independent exhibition for the richness of the materials exhibited, for the complexity of the story, or the original reconstructions of the environments designed by Perriand, in which you can immerse yourself, walking in the spaces she built, between her furniture and her objects. The exhibition itinerary, which runs through 11 galleries, begins with the theme "building modernity", where Charlotte's first steps in the 1920s are recounted, when her figure is outlined as an artist and as a non-conformist intellectual, free from current canons, fascinated by the industry, the political commitment and the return to nature, a friend of Alexander Calder and Fernand Léger, to whom she will be related by a deep intellectual connection throughout her life, fascinated by Joséphine Baker and the choreographies of her shows. The works of the artists, including Picasso and Le Corbusier, are next to the first chromed steel furniture that was in Charlotte's studio in Saint-Sulpice (1927) and next to the Travail & sport (1929) project, illustrating her vision of the modern apartment. These are the years when some iconic furniture of the 20th-century were created from the pencil of Perriand with Corbu and Pierre Jeanneret: among them, the Chaise longue, which reappears in the exhibition several times and in different materials, and Le fauteuil grand confort. The original reconstruction of L'appartement idéal, presented at the Salon d'Automne in 1929, is also very interesting: «The plan was free, the space open. [...] The transposition of our dreams was there, present, palpable, released from the dust of old habits... we had put the slippers at the door. [...] Nothing could disturb our certainties, our serenity as creators, nor our joy of working to build and express our era; we were into continuity, we were conscious of shaping a link in the long chain of time. We were into tradition just for being contemporary». The second gallery is dedicated to her political commitment and to the inspiration of nature; after participating in the foundation of the Union of Modern Artists (UAM) in 1932, Charlotte Perriand joins the Association of Writers and Revolutionary Artists (AEAR) with Louis Aragon, Romain Rolland, Francis Jourdain and André Lurçat. A committed woman who combines political and social passion with her tireless work, as demonstrated by the condemnation of the "great misery of Paris" in the matter of housing, also reflected in the project of the Maison de Jeune Homme, a space in which she intertwines light, works of art, *objets trouvés* and contemporary furniture. These are the same years in which Charlotte approaches nature ➤

3



and talks about it through extraordinary photographs that are shown in comparison with Léger's works, giving the viewer the opportunity to recognize infinite connections, pebbles, flint stones, bones, pieces of wood corroded by the sea, that become the raw materials from which the sinuous new shapes to be experimented in the design of the future spring up. Gallery 4 shows the “dialogue between cultures”, central in the production of the 1940s, when Charlotte was invited by the Japanese government to start a new season of industrial production. She travels across the country giving conferences and presenting an exhibition entitled *Contribution à l'équipement intérieur de l'habitation au Japon. Sélection, Tradition, Création*, a synthesis of her research, in which she invites people to rethink about the living space, the use of traditional Japanese materials, starting from bamboo and the craft techniques used to work it. After the liberation and her return from Tokyo, she participates in the reconstruction of France, a country that was deeply wounded, calling her artist friends to her side to work together and imagine the future. In this way, her research on the minimum space began, illustrated by the Maison du Mexique (1952) and the Maison de la Tunisie (1952): in both projects she puts furniture, architecture and art together, until she finally developed the open kitchen project for the Unité d'Habitation of Marseille; she worked on many projects of spaces for education, housing and healthcare, a commitment that nourishes her tireless research about the *art d'habiter*. Galleries 5, 6 and 7 express the maturity of a cultured and combative woman; Charlotte returned to Japan from 1953 to 1955 and designed an exhibition entitled *Synthèse des arts* in which, with Léger, Le Corbusier, but also Hans Hartung and Pierre Soulages, she created a space that combines paintings, sculptures, tapestries, furnishings and architecture, abolishing those boundaries between disciplines she never believed in. The tapestries of Le Corbusier and Léger, the ceramics and the glass walls, with other works, are shown in this exhibition together with the objects designed by Perriand, including the Chaise Ombre (1954), which evokes origami, and the Banquette Tokyo (1955), inspired by fishbones, both of which are tributes to the beloved Japanese land. The synthesis of the arts is re-proposed in Paris at the Galerie Steph Simon, which had produced the furniture of Charlotte and Jean Prouvé together with Isamu Noguchi's lamps for about fifteen years. The activity had had great success and fame, influencing an entire generation of architects who had worked on her *art d'habiter*. The last part of this section is about the author's work during the years spent in Brazil, where she moved with her family in 1962 and where she met Oscar Niemeyer and Lúcio Costa, the writer Jorge Amado and the singer Maria Bethânia. She impregnated herself with Brazilian culture, colours and spirit and used them in the project of her family house in Rio, a work that demonstrates how her research on living is constant in time and space, integrating shapes and technologies, mixing different cultures and backgrounds, art and crafts. Galleries 8 and 10 are dedicated to Charlotte's passion for mountains and skiing, as she writes: «I deeply love the mountains. I love them because I need them. They

were my physical and moral balance, my barometer at all times». In the first room, the revolutionary project of the Tonneau refuge – designed in 1935 with Pierre Jeanneret – is extraordinarily reconstructed: there she experimented with the possibilities of prefabrication, series production, modularity, creating a small precious architecture, with a circular plan, a total weight of 40 kg, buildable by six men in three days, which can accommodate up to 38 people, inviting users to enjoy landscape and places with a very low impact on nature. Many years later, the Les Arcs project arrived, as part of her reflections about mountain tourism: a large complex – never fully realized – which occupied Charlotte for many years. She designed everything down to the last detail, from the plan to the furnishings of the accommodation. The buildings follow the profile of the Alpine peaks and enhance it: the car is left on arrival, allowing you to be in a physical and perceptive contact with the mountains welcoming you and taking care of you. The last level of the Vuitton Foundation hosts the lesser known projects of Charlotte Perriand, summarized in the title *Voir et Montrer les arts*. Throughout her life the author has sought and nourished herself with a relationship with the arts that have inspired and stimulated her and, in these mature projects, one can perceive this never interrupted thread: for the Triennale di Milano she invites Léger to conceive a monumental work, for the apartment of the collector Maurice Jardot she invents a system of tracks that allows to change the configuration of the space, for the Gallerie Louise Leiris she makes architecture disappear to enhance the artworks. The last space is dedicated to the reconstruction of the Maison de thé designed for the UNESCO in 1993, a magical space where the visitor can get lost in the silence, the smells, the sound of flowing water, an experience of great impact, strengthened by its position at the end of the exhibition. To get out of this space, one must walk in front of a photograph of Charlotte Perriand almost in real size, from which she smiles at you wearing a beautiful kimono and her penetrating gaze seems to greet you as she accompanies you to the exit. Frank Gehry's Vuitton Foundation welcomes this exhibition and even manages to step aside, especially in the outdoor space where the project for the Maison au bord de l'eau was reconstructed (1934) and positioned in front of the fountain, whose incessant flow acts as a background sound for the visit; a C-shaped plan, with the terrace at the centre, which can be covered by a large curtain with an *impluvium* to collect rainwater, hosting in the two lateral spaces the rooms of the house, while an equipped wall that protects the intimate space from the outside closes the composition in the centre. In 1950 «Elle» magazine proposed an all-female government, the most important and significant women in France held the various positions of minister: Charlotte Perriand was among them as Minister of Reconstruction, her smiling face was chosen to represent the rebirth of the country, but at the same time to remember especially the role of architecture and of a female architect.



Notes

¹ The exhibition was held between the 2nd of October 2019 and the 24th of February 2020.

² The texts of Charlotte Perriand are extracted from C. Perriand, *Une vie de création*, Édition Odile Jacob, Paris 1998 (English translation by the author).



4 *Maison au bord de l'eau*, 1934. Reconstruction / Ricostruzione.
5-6 *Un équipement intérieur d'une habitation*, Salon d'automne, 1929. Reconstruction / Ricostruzione.
7 *Chaise longue bambou et Tapisserie Un enfant et Saburô Hasegawa*, Tokyo 1941.

Le monde nouveau de Charlotte Perriand. La mostra

Raccontare Charlotte Perriand e il suo lavoro vuol dire raccontare l'architettura del Novecento, impresa difficile, si potrebbe dire impossibile, eppure i curatori della mostra Arthur Rüegg, Jaques Barsac, Sébastien Cherruet, Gladys Fabre, Sébastien Gokalp e la figlia di Charlotte, Pernette Perriand-Barsac, ci sono riusciti. Un lavoro di estremo interesse, una mostra “classica” ospitata dalla Fondation Louis Vuitton¹, in un tempo in cui ci si chiede se ancora servano le grandi esposizioni fatte con oggetti, disegni, modelli, ricostruzioni: questa esperienza dimostra che non solo è utile, ma è ancora estremamente interessante. Una vita lunga quella di Charlotte Perriand – nasce nel 1903 e muore nel 1999 – che attraversa il secolo seguendo un tragitto di libertà e indipendenza, «la creazione non ha formule»² afferma e così traccia la sua parabola creativa, che è parabola di vita, senza schemi e compromessi. Da sempre la sua figura è stata affiancata ai maestri uomini che segnano il secolo, quando si presenta in Rue de Sèvres e si ritrova «davanti ai grossi occhiali di Le Corbusier», il maestro l'accoglie freddamente e le domanda: «Cosa desidera? Lavorare con lei. [...] Qui non ricamiamo cuscini, fu la sua risposta». Il giorno dopo seppe che avrebbe lavorato con lui e con Pierre Jeanneret. Da quel primo incontro ha inizio un sodalizio che dura moltissimi anni e che la vede protagonista di molti dei più importanti e famosi progetti del secolo scorso. Corbu la inizia all'architettura, le dà libri da leggere, le fa ascoltare le cantate di Bach, si forma così la personalità di una donna straordinaria che capisce prima di molti che «l'uomo e l'universo sono intimamente legati, ecco perché nel mio lavoro non posso mai separare le parti dal tutto, l'architettura dall'ambiente, l'arredamento dall'architettura». Questa esposizione finalmente racconta una donna architetto, fotografa, scultrice, designer e molto altro, racconta la sua indipendenza e il suo ruolo determinante nella nascita del moderno in architettura, la scalatrice di montagne e la viaggiatrice nel mondo, ancora le sue parole per capire la portata del suo pensiero: «Il muro si è spaccato, e al di là c'è tutto un mondo nuovo che ci interessa molto – scrive in una lettera a Fernand Léger – perché finalmente “il mestiere di architetto” è lavorare al servizio dell'umanità». Il percorso espositivo è organizzato in frammenti cronologici per ognuno dei quali sono scelti temi della produzione progettuale, luoghi dei suoi lunghi viaggi, momenti storici importanti: a ognuno corrisponde uno spazio, la narrazione è finita in se stessa. Ogni ambito potrebbe essere una mostra autonoma per la ricchezza dei materiali esposti, per la complessità del racconto, per le ricostruzioni inedite degli ambienti progettati dalla Perriand, nei quali ci si può immergere, camminando negli spazi da lei costruiti, fra i suoi mobili e i suoi oggetti. Il percorso espositivo, che si snoda in undici gallerie,

ha inizio con il tema “costruire la modernità”, dove si raccontano i primi passi di Charlotte negli anni Venti, quando si delinea la sua figura di artista e intellettuale anticonformista libera dai canoni correnti, affascinata dall'industria, dall'impegno politico e dal ritorno alla natura, amica di Alexander Calder e di Fernand Léger, al quale sarà legata da una profonda intesa intellettuale per tutta la vita, affascinata da Joséphine Baker e dalle coreografie dei suoi spettacoli. Le opere degli artisti, tra i quali anche Picasso e lo stesso Le Corbusier, sono accanto ai primi mobili in acciaio cromato che arredano lo studio di Charlotte in Saint-Sulpice (1927) e al progetto Travail & sport, che illustra la sua visione dell'appartamento moderno. Sono gli anni in cui nascono dalla matita della Perriand, con Corbu e Pierre Jeanneret, alcuni mobili iconici del Novecento, la Chaise longue, che ricompare in mostra più volte e in vari materiali, e Le fauteuil grand confort. Di estremo interesse è l'inedita ricostruzione de L'appartement idéal, presentato al Salon d'Automne del 1929: «La pianta era libera, lo spazio aperto. [...] La trasposizione dei nostri sogni era là, presente, palpabile, liberata dalla polvere delle vecchie abitudini... avevamo messo le pantofole alla porta. [...] Nulla poteva turbare le nostre certezze, la nostra serenità di creatori, né la nostra gioia di lavorare per costruire ed esprimere la nostra epoca; eravamo nella continuità, avevamo coscienza di forgiare un anello della lunga catena del tempo. Eravamo nella tradizione per il solo fatto di essere contemporanei». La seconda galleria è dedicata all'impegno politico e all'ispirazione dalla natura; dopo la partecipazione alla fondazione dell'Unione degli Artisti Moderni (UAM) nel 1932, Charlotte Perriand aderisce all'Associazione degli Scrittori e Artisti Rivoluzionari (AEAR) con Louis Aragon, Romain Rolland, Francis Jourdain e André Lurçat. Una donna impegnata che mette insieme la passione politica e sociale con il suo instancabile lavoro, come dimostra la denuncia della “grande miseria di Parigi” in materia di alloggi che si concretizza nel progetto della Maison de Jeune Homme, uno spazio nel quale intreccia la luce con le opere d'arte, *objets trouvés* e mobili contemporanei. Sono gli stessi anni nei quali Charlotte si riavvicina alla natura e la racconta attraverso straordinarie fotografie che in mostra sono messe a confronto con le opere di Léger, dando all'osservatore la possibilità di riconoscere infiniti legami, ciottoli, pietre di selce, ossa, pezzi di legno corrosi dal mare, che diventano i materiali grezzi da cui scaturiscono le nuove forme sinuose da sperimentare nel progetto degli arredi. Nella galleria 4 si illustra il “dialogo tra le culture”, che diviene centrale nella produzione degli anni Quaranta, quando Charlotte è invitata dal governo giapponese per avviare una nuova stagione della produzione industriale. Viaggia attraverso il Paese tenendo conferenze e presenta una mostra dal titolo *Contribution à l'équipement intérieur de l'habitation au Japon. Sélection, Tradition, Création*, sintesi della sua ricerca, nella quale invita a ripensare lo spazio da vivere, l'uso dei materiali tradizionali giapponesi, primo fra tutti il bambù e le tecniche artigianali per lavorarlo. Dopo la liberazione partecipa alla ricostruzione della Francia: è un Paese profondamente ferito quello



8 *Chambre de la Maison de la Tunisie*, Cité universitaire de Paris, 1952.
9 *Le refuge Tonneau*, 1938. Reconstruction / Ricostruzione.
10 *Maison de thé*, 1993. Reconstruction / Ricostruzione.

che ritrova al suo rientro da Tokyo, richiamando al suo fianco gli amici artisti per lavorare insieme e immaginare il futuro. Inizia la ricerca sullo spazio minimo illustrata dalla *Maison du Mexique* (1952) e dalla *Maison de la Tunisie* (1952), progetti nei quali riesce a mescolare sapientemente mobili, architettura e arte, fino poi ad arrivare al progetto della cucina aperta dell'Unité d'Habitation di Marsiglia; lavora a molti progetti di spazi per l'istruzione, l'alloggio e la sanità, un impegno che nutre la sua instancabile ricerca sull'*art d'habiter*.

Le gallerie 5, 6 e 7 raccontano la maturità di una donna colta e combattiva; Charlotte ritorna in Giappone dal 1953 al 1955 e progetta una mostra dal titolo *Synthèse des arts* nella quale, con Léger, Le Corbusier, ma anche Hans Hartung e Pierre Soulages, crea uno spazio che unisce pitture, sculture, arazzi, arredi e architettura, abolendo quei confini tra le discipline nei quali non ha mai creduto. Le tappezzerie di Le Corbusier e Léger, le ceramiche e le vetrate, con altre opere, sono esposte in questa mostra insieme agli oggetti progettati dalla Perriand tra i quali la *Chaise Ombre* (1954), che evoca gli origami, e il *Banquette Tokyo* (1955), ispirato alla lisca di pesce, omaggi all'amata terra giapponese. La sintesi delle arti viene riproposta a Parigi alla Galerie Steph Simon, che per circa quindici anni produce i mobili di Charlotte e Jean Prouvé con le lampade di Isamu Noguchi.

L'attività avrà grande successo e fama e influenzerà un'intera generazione di architetti che lavoreranno sulla sua *art d'habiter*. L'ultima parte di questa sezione racconta del lavoro dell'autrice negli anni di vita in Brasile, dove si trasferisce con la famiglia nel 1962, e dove ritrova Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, lo scrittore Jorge Amado e la cantante Maria Bethânia. Si impegna così della cultura, dei colori e dello spirito brasiliano e li restituisce nel progetto della casa di famiglia a Rio, un'opera che dimostra quanto sia costante nel tempo e nello spazio la sua ricerca sull'abitare, integrando forme e tecnologie d'avanguardia, mischiando culture e provenienze diverse, arte e artigianato.

Le gallerie 8 e 10 sono dedicate all'amore di Charlotte per la montagna e per lo sci, come lei stessa scrive: «lo amo la montagna profondamente. L'amo perché mi è necessaria. È stata in tutti i momenti il barometro del mio equilibrio fisico e morale». Nella prima sala è straordinariamente ricostruito il progetto rivoluzionario del rifugio Tonneau, progettato nel 1935 con Pierre Jeanneret, in cui sperimenta le possibilità della prefabbricazione, della produzione in serie, della modularità. Si tratta di una piccola architettura preziosa, a pianta circolare, con un peso totale di 40 kg, realizzabile da sei uomini in tre giorni, che può ospitare fino a 38 persone e invita a godere del paesaggio e dei luoghi con un bassissimo impatto sulla natura. Molti anni dopo arriva il progetto de Les Arcs, che si inserisce nelle sue riflessioni sul turismo in montagna: un grande complesso – il progetto non è stato realizzato interamente – che la occupa per molti anni, del quale progetta tutto fin nei dettagli, dall'impianto agli arredi degli alloggi. Costruzioni che seguono il profilo delle vette alpine e lo esaltano: l'automobile si abbandona all'arrivo, si entra in contatto

fisico e percettivo con la montagna che ti accoglie e ti cura.

L'ultimo livello della Fondazione Vuitton ospita i progetti meno noti di Charlotte Perriand, che sono sintetizzati nel titolo *Voir et Montrer les arts*. Tutta la vita l'autrice ha cercato e si è nutrita della relazione con le arti, l'hanno ispirata e stimolata e, in questi progetti maturi, se ne percepisce il filo mai interrotto: per la Triennale di Milano invita Léger a concepire un'opera monumentale, per l'appartamento del collezionista Maurice Jardot inventa un sistema di binari che permette di cambiare la configurazione dello spazio, per la galleria Louise Leiris l'architettura sparisce per esaltare le opere esposte.

L'ultimo spazio è dedicato alla ricostruzione della *Maison de thé* progettata per l'Unesco nel 1993, uno spazio magico dove il visitatore può perdersi nel silenzio, negli odori, nel suono dell'acqua che scorre, un'esperienza espositiva di grande impatto, rafforzata dalla posizione al termine dell'esposizione. Per uscire da questo spazio si passa innanzi a una fotografia di Charlotte Perriand quasi in dimensione reale, dalla quale ti sorride con indosso un bellissimo kimono e il suo sguardo penetrante sembra salutarti mentre ti accompagna all'uscita.

L'architettura della Fondation Vuitton di Frank Gehry accoglie questa esposizione e riesce addirittura a farsi da parte, specialmente nello spazio esterno dove è stato ricostruito il progetto per la *Maison au bord de l'eau* (1934), posizionata davanti alla fontana il cui scorrere incessante fa da sfondo sonoro alla visita; una pianta a C, con al centro la terrazza che può essere coperta da una grande tenda con un *impluvium* per raccogliere l'acqua piovana, con i due corpi laterali che ospitano gli ambienti della casa, mentre al centro chiude la composizione una parete attrezzata che protegge lo spazio intimo dall'esterno. Nel 1950 la rivista «Elle» propose un governo tutto al femminile, le donne più importanti e significative della Francia ricoprivano i diversi incarichi di ministro: Charlotte Perriand era fra loro come Ministro della Ricostruzione, il suo volto sorridente è scelto per rappresentare la rinascita del Paese, ma allo stesso tempo per ricordare specialmente il ruolo dell'architettura e di una donna architetto.

Note

¹ La mostra si è tenuta dal 2 ottobre 2019 al 24 febbraio 2020.

² I testi della Perriand sono tratti dal volume C. Perriand, *Une vie de création*, Édition Odile Jacob, Parigi 1998 (traduzione italiana a cura dell'autrice).



Mediamatic Eten (Amsterdam, The Netherlands)
Some examples of the *Serre Separée*: the photos were taken during test runs on Monday April 27, Tuesday May 5 and Tuesday May 12, 2020 (photo: Willem Velthoven for Mediamatic Amsterdam).

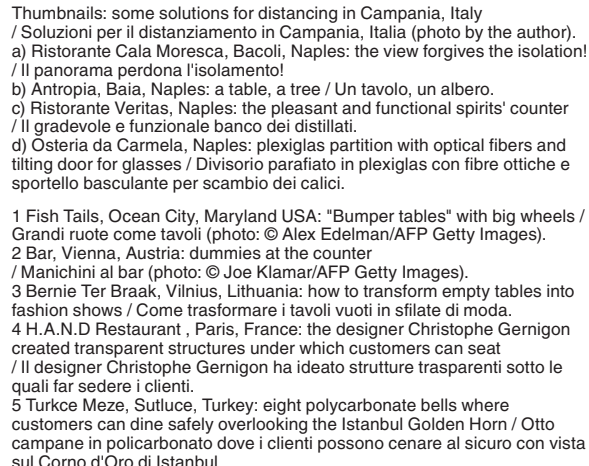
The new spaces of conscious pleasure

The 2020 pandemic global lockdown will be remembered not only as a painful and enormous event, but also as an incumbent moment of great questions, especially regarding the current systems of social coexistence in the urbanized world: the relative institutional regulations are under discussion, such as some public behavioral practices, with the consequent need for a general rethinking of the concrete possibility of creating new modules for the use of common spaces; this, among other things, has led to reflection on what essentially has corresponded to the concept of "shared social pleasure" in these years. The most common measure was (beyond the legislative provisions in the various states) social distancing, in bars and restaurants and in general in places where conviviality represents an aspect not less important than the quality of the consumed products and of their preparation and presentation: the reception and disposition system of the guests was the main problem for the exhibitors (beyond the

various problems linked to the type of location), which, in addition to the reduced number of consumers, had to overcome the lower quality of the coexistence because of the distancing. But, as always happens, at different latitudes of the globe, the discomfort has created particularly creative solutions, or, in any case, able to arouse the media curiosity that often translates them into a reason for visiting, and, once experienced, even returning. Amsterdam, the capital of the Netherlands, offers a significant example: the Mediamatic Eten, a vegan restaurant operating in front of one of the famous canals at the Oosterdok, from June 1st 2020 has set up glass structures (called *serres séparées* or individual greenhouses), each equipped with a table for two, three (*Grande Serre*) or solo (*Serre Séparée*, name inspired by the traditional restaurant's *Chambre Separée*). The delightful view of the city through the glass amplifies the glance (instead of reducing it), so that the guest feels component and protagonist of an



exemplary city location; Mediamatic Eten is part of a business project, the Mediamatic Biotoop, which has as its main objective sustainability: the consumed products are generated with seasonal ingredients at Km0, consisting partly of vegetables with aquaponic cultivation then fermented in the Mediamatic Clean Lab. The dinner is served using long wooden planks: the waiters do not invade the greenhouse. Eating often shared foods, recommended with the hands instead of the cutlery at Mediamatic Eten, means opening up to a new concept of safe hospitality, which could become a model in future situations, even in the absence of an emergency.



I nuovi spazi del piacere consapevole

Il lockdown globale legato alla pandemia 2020 verrà ricordato non solo come un doloroso evento di enormi proporzioni, ma anche alla stregua di un obbligato momento di grandi interrogativi soprattutto riguardo gli attuali sistemi di convivenza sociale nel mondo urbanizzato: in discussione le relative regolamentazioni istituzionali, comprese le stesse consuetudini comportamentali pubbliche, con la conseguente necessità di un ripensamento generale sulla possibilità concreta di nuovi moduli di fruizione degli spazi comuni; ciò, tra l'altro, ha portato a riflettere su cosa essenzialmente in questi anni ha corrisposto al concetto di "piacere sociale condiviso". Il provvedimento più comune è stato (al netto delle disposizioni legislative nei vari stati) il distanziamento sociale, nei bar e ristoranti e in

generale proprio nei luoghi in cui la convivialità ricopre un aspetto non meno importante rispetto alla qualità stessa dei prodotti consumati e della loro preparazione e presentazione: il sistema di accoglienza e di disposizione degli ospiti è risultato, con le diverse problematiche legate al tipo di location, il problema principale per gli esercenti, che oltre al ridotto numero dei consumatori, ha dovuto ovviare all'abbassamento della qualità della convivenza derivato dal distanziamento. Ma come sempre avviene, a latitudini diverse del globo, il disagio ha creato delle soluzioni a volte particolarmente creative o comunque in grado di destare curiosità mediatica, che spesso si traduce in motivo di visita, e, una volta sperimentate, anche di ritorno. Ad Amsterdam, capitale dei Paesi Bassi, un esempio significativo: il ristorante vegano Mediamatic Eten, attivo di fronte ad uno dei celebri canali presso l'Oosterdok, dal 1° giugno 2020 ha disposto delle strutture di vetro (dette *serres séparées* o singole serre), ognuna

attrezzata con un tavolo da due, da tre (*Grande Serre*) o in solitaria (*Serre Séparée*, nome ispirato alle *Chambres Separées* dei ristoranti tradizionali). La deliziosa vista sulla città all'interno del vetro amplifica il colpo d'occhio anziché ridurlo, in modo che l'ospite si senta nell'insieme componente e protagonista di una esemplare location cittadina; Mediamatic Eten fa parte di un progetto imprenditoriale, il Mediamatic Biotoop, che ha come principale obiettivo la sostenibilità: i prodotti in consumazione sono generati con ingredienti stagionali a Km0 costituiti in parte da vegetali con coltivazione acquaponica poi fermentati nei Mediamatic Clean Lab. La cena viene servita utilizzando lunghe assi di legno: i camerieri, così, non invadono la serra. Mangiare cibi spesso condivisi, consigliati con le mani anziché con le posate, al Mediamatic Eten significa aprirsi a un nuovo concetto di ospitalità in sicurezza, che potrebbe divenire un modello in situazioni future, anche in assenza di emergenza.

Maria Vittoria Capitanucci
Politecnico di Milano

Vittorio Gregotti, a cultured international vocation

A great protagonist of the Italian architectural panorama at the turn of the last two centuries has left us. Internationally known for his profession as a designer with assignments in the world at many different scales, Vittorio Gregotti was also, and above all, one of the most acute and sophisticated pens of Italian architecture. Theorist and critic, chronicler of a contemporary landscape and a profession, in the last decades, “swamped” in an undeniable crisis, a passionate university teacher, he had also been, memorably, for more than fifteen years, director of the iconic Casabella magazine, to which he gave a highly recognizable trait with his directional and almost “operational” choices. Just a few years ago the Pavilion of Contemporary Art in Milan, a jewel of post-war architecture and museography, had seen his works “dialogue” with the spaces created by the “maestro” Ignazio Gardella, in the exhibition *Il Territorio dell'Architettura* (The territory of architecture), curated by Guido Morpurgo and dedicated to the 90 years of the architect from Novara and to the 60 years of the Studio Gregotti & Associati, founded in 1974. Son of the good bourgeoisie, “provincial” by birth, Gregotti, after studying in Milan and having a sophisticated triptych debut with Giotto Stoppino and Lodovico Meneghetti (1951-69), not only became one of the most prolific “Milanese” designers, but also immediately looked at the international scene as a substantial point of reference for an intense and suggestive career. He dove into it with that exciting determination made of acute rationality and “Dionysian” impulse that became distinctive signs of his character, earning him the esteem of numerous fans (and followers) and the antagonism of as many critics, both in the design and academic fields. In 1966, in fact, he took part in the international debate with *Il Territorio dell'Architettura* for Feltrinelli, a programmatic declaration influenced by the Italian Gruppo 63 and the attendance of the philosopher Enzo Paci, one of the intellectuals involved (together with Aldo Rossi, Giancarlo De Carlo, Manfredo Tafuri, Franco Purini, Massimo Cacciari) in the Casabella directed by his teacher and mentor Ernesto Nathan Rogers, who, in 1951, had already made him attend the CIAM and meet the architects who belonged to it (in addition to the masters, also the “destabilizing” Smithson and Team Ten or the young Alvaro Siza). From Rogers, he will also inherit the aspiration to a figure of intellectual architect active in the widest design and theoretical scale, always international. These are the years



1

1 Vittorio Gregotti (1927-2020).
2 *Architettura come modificazione*, «Casabella» issue n°. 498-499, February 1984, front cover.
3 V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milan 1966, front cover.
4 F. Amoroso, S. Bisogni, V. Gregotti, F. Purini, H. Matsui, ZEN district, Palermo, view from mount Pellegrino, 1969-73 / Quartiere ZEN, Palermo, prospettiva dal monte Pellegrino.
5 Gregotti Associati, G14 Progettazione, Studio GPI, Project Cadorna-Pagano, Milan, 1982-85.
6 Gregotti Associati, Redevelopment of Bicocca area in Milan, 1988 / Trasformazione dell'area Bicocca a Milano.
7 Gregotti Associati International, Grand Théâtre de Provence, Aix-en-Provence, 2003-07 (photo: Tomaso Macchi Cassia).

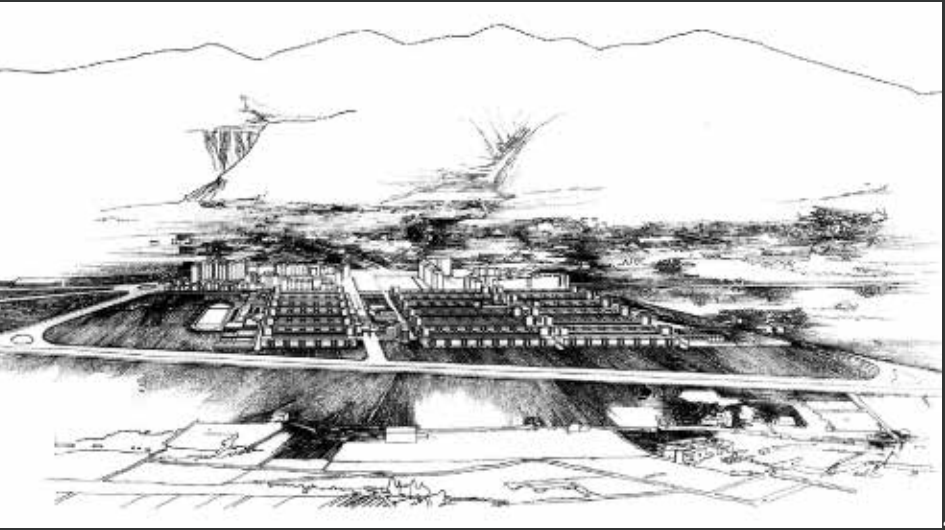
of a series of projects that focus on the attempt to develop a syntax capable of placing architecture and territory in a deep relationship, or rather architecture and «a profound geographical context». These are the years of a fruitful collaboration with another great intellectual of architecture, the Roman Franco Purini, as demonstrated *in primis* by the visionary infrastructural sign of the University of Calabria (Cosenza) of 1973-79, anticipated by the plans for the headquarters of the University of Palermo (1969), Florence (1971) and Acilia. There will also be the high performances of economic-popular constructions, such as those of Cefalù (1976-79) or Cannaregio (1979-81), preceded by the Palermo ZEN district (1969-73), still with Purini, where the substantial relationship between the project and the historical/typological landscape is introduced. The 1980s/1990s will be more “international” with projects sometimes iconic and sometimes not, some criticized and criticizable, others to be reevaluated and rethought with today's gaze: from the Cultural Centre of Belém in Lisbon (1988) to the architectural redevelopment of Bicocca area in Milan, to football stadiums and sport centers in Barcelona, Marrakech and Agadir, and so on. All these projects are however united by a *fil rouge* focused on overcoming the apparent dichotomy between architecture and urban planning, a theme still not fully resolved and carried on in a number of interventions of this century, such as that for the Aix-en-Provence Opera (2001) and, in particular, in the urban centers in China and Moscow, together with the writing that accompanied him up to these days.



2



3



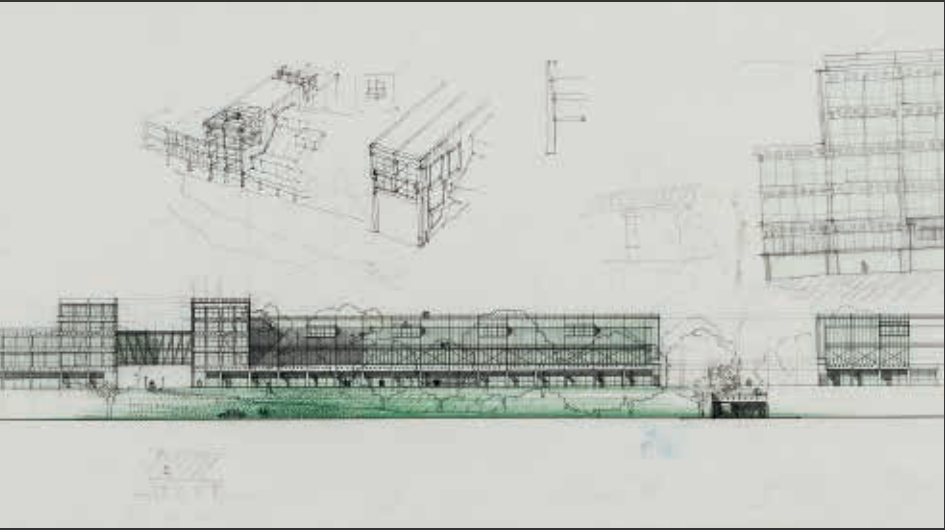
4



6

Vittorio Gregotti, una colta vocazione internazionale

Ci ha lasciato un grande protagonista del panorama architettonico italiano a cavallo tra questi ultimi due secoli. Noto internazionalmente per la professione di progettista con incarichi nel mondo alle scale più disparate, Vittorio Gregotti è stato anche, e soprattutto, una delle penne più acute e sofisticate dell'architettura italiana. Teorico e critico, cronista di un paesaggio contemporaneo e di una professione negli ultimi decenni “impaludati” in una innegabile crisi, appassionato docente universitario, è stato anche, cosa memorabile, per più di un quindicennio (1986-92), direttore dell'iconica rivista Casabella, cui ha dato un tratto di forte riconoscibilità con scelte direzionate e quasi “operative”. Solo pochi anni fa il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, gioiello d'architettura e museografia postbellica, aveva visto “dialogare” le sue opere con gli spazi ideati dal maestro Ignazio Gardella, nella mostra *Il territorio dell'architettura*, curata da Guido Morpurgo e dedicata ai novant'anni dell'architetto novarese e ai sessant'anni dello Studio Gregotti & Associati, fondato nel 1974. Figlio della buona borghesia, “provinciale” di nascita, Gregotti, dopo gli studi a Milano e un sofisticato esordio in tritico con Giotto Stoppino e Lodovico Meneghetti (1951-69), non solo diventerà uno dei più prolifici progettisti “milanesi”, ma guarderà da subito al panorama internazionale come sostanziale referente per una carriera intensa e ricca di suggestioni. Ci si tufferà con quella entusiasmante determinazione fatta di acuta razionalità e impulso “dionisiaco”, che diventeranno segni distintivi del suo carattere, facendogli guadagnare la stima di numerosi appassionati (e seguaci) e l'antagonismo di altrettanti critici, sia in campo progettuale sia sul piano pubblicistico. Nel 1966 interviene, infatti, con *Il territorio dell'architettura* per Feltrinelli, una dichiarazione programmatica che risente dell'influenza del Gruppo 63 e della frequentazione del filosofo Enzo Paci, uno degli intellettuali (insieme ad Aldo Rossi, Giancarlo De Carlo, Manfredo Tafuri, Franco Purini, Massimo Cacciari) coinvolti nella



5



7

rivista Casabella diretta dal suo maestro e mentore Ernesto Nathan Rogers, il quale lo porterà già nel 1951 a frequentare il CIAM e gli architetti che vi afferivano – oltre ai maestri, anche i “destabilizzanti” Smithson e Team Ten o il giovane Alvaro Siza – e dal quale erediterà anche l'aspirazione a una figura di architetto intellettuale attivo nella più ampia scala progettuale e teorica, sempre internazionale. Sono gli anni di una serie di progetti che hanno al centro il tentativo di declinare una sintassi in grado di porre in profonda relazione architettura e territorio, o meglio l'architettura e «un contesto geografico profondo». Ma anche quelli della proficua collaborazione con un altro grande intellettuale dell'architettura, il romano Franco Purini, come dimostra *in primis* il visionario segno infrastrutturale dell'Università della Calabria (Cosenza) del 1973-79, anticipato dai progetti per le sedi dell'Università degli Studi di Palermo (1969), di Firenze (1971) e di Acilia. Ci saranno anche le alte *performance* di edilizia economico-popolare, come quelle di Cefalù (1976-79) o di Cannaregio (1979-81), precedute dal palermitano segno infrastrutturale dell'Università della Calabria (Cosenza) del 1973-79, anticipato dai progetti per le sedi dell'Università degli Studi di Palermo (1969), di Firenze (1971) e di Acilia. Ci saranno anche le alte *performance* di edilizia economico-popolare, come quelle di Cefalù (1976-79) o di Cannaregio (1979-81), precedute dal palermitano Quartiere ZEN (1969-73), ancora con Purini, dove viene introdotta anche la relazione sostanziale tra progetto e paesaggio storico/tipologico. Gli anni Ottanta/Novanta saranno più “internazionali” con progetti iconici e altri meno, alcuni criticati e criticabili, altri da rivalutare e ripensare con lo sguardo di oggi, dal Centro Culturale di Belém a Lisbona (1988) alla trasformazione dell'area Bicocca a Milano, passando per stadi e centri sportivi a Barcellona e poi a Marrakech e Agadir, solo per citarne alcuni, tutti accomunati comunque da un *fil rouge* incentrato sul superamento dell'apparente dicotomia tra architettura e urbanistica, un tema ancora oggi non completamente risolto e proseguito nei grandi interventi di questo secolo come nel caso dell'Opéra di Aix-en-Provence (2001) e in particolare nei centri urbani in Cina e a Mosca, insieme alla scrittura che lo ha accompagnato fino a questi giorni.

FMG Fabbrica Marmi e Graniti MARMI MAXFINE / VERDE PERSIA

FMG Fabbrica Marmi e Graniti presents Verde Persia, the new marble effect texture that allows all the splendor and charm you only get with natural materials and their evocative beauty to be recreated on large MaxFine surfaces. The bold but warm green background, with a wide spectrum of shades including traces of brown, is distinguished by veins ranging from ivory to sand.

MaxFine tiles, available in sizes up to 300x150 cm, amplify the expressive power of Verde Persia marble, allowing rooms to be dressed in panels that reinterpret a material reminiscent of a solemn and iconic past.

Technical ceramic, an innovative and constantly evolving material, removes the boundaries between surfaces, architectural elements and furnishings, personalizing spaces with new, custom-made solutions. The application options are endless and the product can be used in any environment, whether residential or commercial, for the most diverse range of purposes.

The wide variety of uses and extraordinary aesthetic beauty achieved by new technologies are combined with the unique features of technical porcelain stoneware, including high levels of hygiene, ease of cleaning, resistance to scratches, abrasions, chemical agents and UV rays.

FMG with Marmi MaxFine Verde Persia, provides architects and designers with an eclectic tool that responds effectively to the most diverse project requirements with functional design solutions.



FMG Fabbrica Marmi e Graniti presenta Verde Persia, la nuova texture effetto marmo che ripropone sulle superfici di grandi dimensioni MaxFine tutto il fascino e la suggestione che solo i materiali naturali sanno esercitare con il loro linguaggio simbolico. Il fondo si distingue per un verde deciso ma caldo, che si modula su un ampio spettro di sfumature con tracce di marrone e su una trama di venature che dall'avorio vanno al sabbia.

Le lastre MaxFine, che raggiungono 300x150 cm di dimensione, amplificano la potenza espressiva del marmo Verde Persia e consentono di rivestire gli ambienti come una vera e propria pelle puntando sulla rilettura in chiave moderna di un materiale che richiama alla memoria immagini di un passato iconico e solenne.

La ceramica tecnica, materia innovativa e in continua evoluzione, è capace di abbattere i confini tra superfici, elementi architettonici e d'arredo personalizzando gli spazi con soluzioni inedite e custom-made. Le possibilità di applicazione sono infatti illimitate e possono interessare qualsiasi ambiente sia esso residenziale o commerciale, con le più diverse destinazioni d'uso.

Alla trasversalità d'impiego e alla straordinaria valenza estetica raggiunta grazie alle nuove tecnologie si uniscono le caratteristiche uniche del gres porcellanato tecnico come l'elevata igienicità, la facilità di pulizia, la resistenza a graffi, abrasioni, ad agenti chimici e a raggi UV.

FMG con Marmi MaxFine Verde Persia, mette al servizio di architetti e progettisti, uno strumento eclettico capace di rispondere in modo efficace alle più diverse esigenze progettuali con soluzioni funzionali e di design.

FMG FABBRICA MARMI E GRANITI
via Ghiarola Nuova, 119
41042 Fiorano Modenese (Mo) Italy
tel. +39 0536 862111
www.irisfmg.it



New layouts for Scavolini's Carattere kitchen: the contemporary classic



Carattere is Scavolini's project, distinguished by aesthetics of the first order, where beauty, class and design blend to enhance the kitchen environment. Its striking elegance is now embellished with new elements with the aim of satisfying a market that is increasingly attentive to detail and demanding in its search for finishes and versatility of styles. The signature feature of this model is the frame door that brings together the balance of classical proportions and clean-cut shapes. Today, the more contemporary appeal of Carattere is expressed in the new range of glossy

lacquered finishes that joins the range of matt lacquered finishes to enhance its cosmopolitan appeal. The veneered door, which bestows the model with the warmth and charm of country homes, also has four new shades: Cashmere Pinstripe Ash, Cloud Pinstripe Ash, Capri Pinstripe Ash and Iris Pinstripe Ash. All of the Carattere restyling elements stand out for their ability to respond to the needs of new lifestyles and to the continuous evolution of living trends: a highly modular proposal capable of shining with its allure to enhance both limited spaces and extensive areas.

Carattere: the pleasure of meticulous aesthetics.

www.scavolini.com



Carattere di Scavolini: il classico contemporaneo e internazionale

Carattere è il progetto di Scavolini contraddistinto da un alto livello estetico in cui bellezza, classe e design si fondono per valorizzare l'ambiente cucina. La sua eleganza rigorosa si arricchisce ora di elementi inediti con l'obiettivo di soddisfare un pubblico sempre più attento ai dettagli ed esigente in termini di ricerca delle finiture e versatilità di stili. Cifra stilistica del modello è l'anta telaio che riunisce in sé l'equilibrio delle proporzioni classiche e la pulizia delle forme proprie della proposta. Oggi, il volto più contemporaneo di Carattere si esprime attraverso la nuova gamma di laccati lucidi che si aggiunge alla gamma degli opachi ideali per potenziarne l'appeal cosmopolita. L'anta impiallacciata, che conferisce al modello il calore e il fascino delle residenze di campagna, propone inoltre quattro nuove nuance: Frassino Gessato Cashmere, Frassino Gessato Nuvola, Frassino Gessato Capri e Frassino Gessato Iris. Tutti gli elementi del restyling di Carattere spiccano per la capacità di rispondere alle esigenze dei nuovi stili di vita e alla continua evoluzione delle tendenze dell'abitare: una proposta altamente modulare capace di distinguersi con la sua allure per valorizzare sia spazi ridotti sia ambienti di grandi dimensioni.

Carattere: il piacere di un'estetica rigorosa.



The warmth of the marble *Il calore del marmo*

For over 50 years, Giovannozzi Marmi has been shaping travertine, marble and granite, transforming these materials into objects of great beauty. We produce furnishing solutions made for specific projects but also based on our own drawings which merge creativity, style, passion and design. Our stone working, which boasts Made in Italy quality, is rejuvenated everyday by our craftsmen together with the use of latest generation technologies. This is how we produce kitchens, bathroom objects, flooring, coverings, Yachting Design products and general furnishing accessories. Unique pieces which take shape as a To take on the challenge and go beyond the appearance so as to give a new meaning to this material. These are the principles that, everyday, bring to life our exclusive marble, granite and travertine creations. Absolutely beautiful interior floorings, façade coverings and decorative solutions.

By collaborating with architects, project managers and designers we can supply unique modern and classic works in marble which are created by the outstanding skill of our master artisans.

Da oltre 50 anni, Giovannozzi Marmi dà forma a travertini, marmi e graniti, trasformando ogni materiale in oggetti di grande eleganza. Soluzioni d'arredo realizzate su progetto ma anche su nostri disegni, in grado di coniugare creatività e stile, passione e design. La lavorazione della pietra, orgoglio del Made in Italy di qualità, si rinnova ogni giorno nell'abilità artigiana e nell'uso di tecnologie di ultima generazione. È così che nascono cucine, oggetti per il bagno, pavimenti, rivestimenti, prodotti di Yachting Design e complementi d'arredo in genere. Pezzi unici che prendono forma grazie alla collaborazione con architetti, progettisti, designer e arredatori in tutto il mondo, professionisti in grado di rivoluzionare la filosofia d'uso del marmo e conferire a questo materiale nuove e straordinarie caratteristiche. Sfidare le convenzioni e superare le apparenze per dare nuovo significato alla materia. Questi sono i principi che danno vita ogni giorno alle nostre esclusive creazioni in marmo, granito e travertino. Soluzioni per pavimentazioni di interni, rivestimenti di facciate e decori di assoluta bellezza.

Grazie all'esperienza accumulata negli anni, la ditta si occupa non solo di rivestimenti in marmo, ma esegue anche lavori con il granito e il travertino, due materiali molto pregiati, che vengono accuratamente lavorati e utilizzati per i rivestimenti di facciate e realizzazioni di decori particolari.



Giovannozzi Marmi
via Primo Brega, 9
00011 Tivoli Terme (Roma, Italy)
phone +39 0774 370575
fax +39 0774 379250
www.giovannozzi.com
info@giovannozzi.com



Martinelli Luce Architectural catalogue

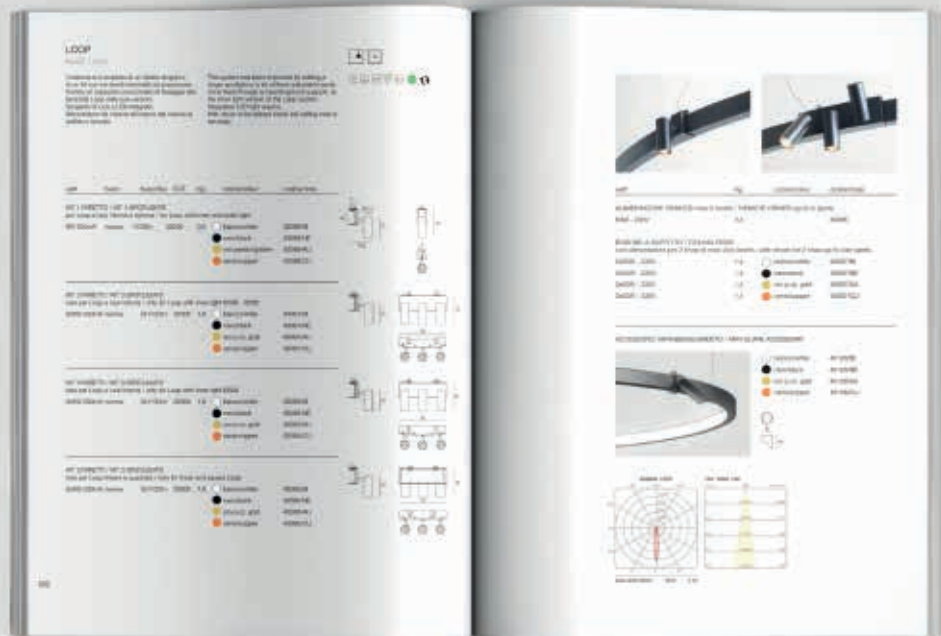
Architectural is the new catalogue of Martinelli Luce, designed to meet the design needs of lighting professionals.

Divided into indoor and outdoor section, presents the entire range of lamps for architectural and contract fields, where themes as modularity, composability and "custom made" solutions represent the key words that have always belonged to Martinelli Luce's design philosophy.

The theme of composability finds its maximum expression in the light paths generated by the composition of the modules that belong to families such as Mamba, Colibri or Circular Pol XXL.

Considerable attention is focused on projects and more generally on residential, architectural, contract and outdoor projects, confirming the versatility and reliability of Martinelli Luce's lighting solutions.

In the catalogue, as well as on the website, each lighting device is equipped with description, technical data sheet, photometric curves and the necessary lighting data to make the professional independent in the design phase. Matching analogic and digital tools, the company offers the opportunity to carry out lighting calculations using Martinelli Luce lamps equipped with 3D model and lighting curves, thanks to the Dialux plug-in, which can be directly downloaded from the website martinelliluce.com



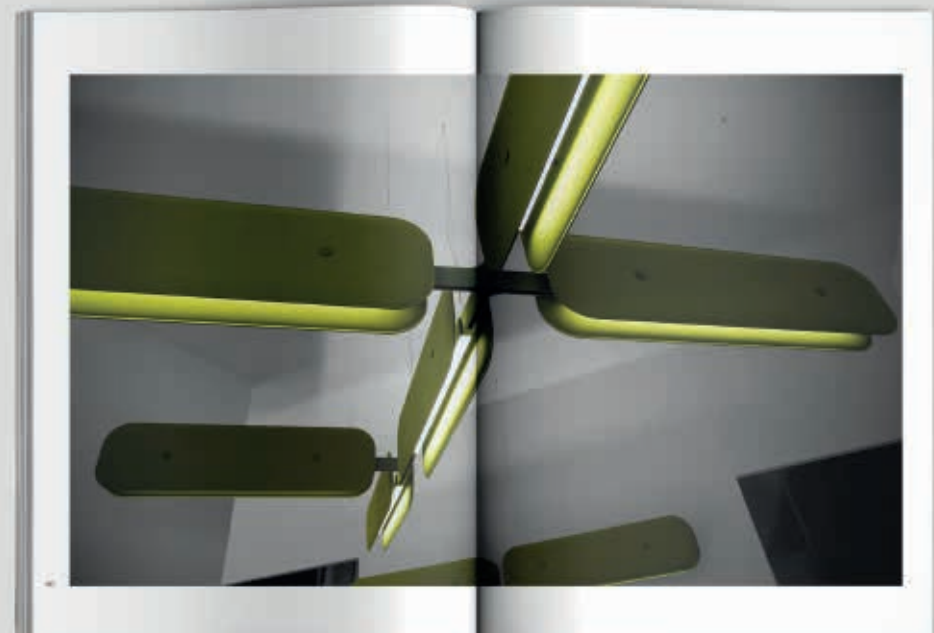
Catalogo Architectural Martinelli Luce

Architectural è il nuovo catalogo Martinelli Luce, realizzato per rispondere alle molteplici esigenze progettuali dei professionisti della luce. Suddiviso nelle sezioni indoor e outdoor, presenta l'intera gamma di lampade per il settore architectural e contract dove temi come la componibilità, la modularità e le soluzioni "custom made" rappresentano le parole chiave che da sempre appartengono alla filosofia progettuale di Martinelli Luce.

Il tema della componibilità trova la sua massima espressione nei percorsi di luce generati dalla composizione dei moduli che appartengono alle famiglie come Mamba, Colibri o Circular Pol XXL. Ampio spazio è stato riservato ai progetti e più in generale alle realizzazioni eseguite in ambito residential, architectural, contract e outdoor, conferma della versatilità e affidabilità delle soluzioni di illuminazione della Martinelli Luce.

All'interno del catalogo, così come nel sito, ogni apparecchio è corredato di descrizione, scheda tecnica, curve fotometriche e dati illuminotecnici necessari per rendere autonomo il professionista nella fase di progettazione.

Integrando strumenti cartacei e digital, l'azienda offre l'opportunità di realizzare calcoli illuminotecnici utilizzando le lampade Martinelli Luce corredati di modello 3D e curve illuminotecniche, attraverso il plug-in Dialux, scaricabile direttamente dal sito martinelliluce.com



MARTINELLI LUCE
Via Teresa Bandettini
55100 Lucca (Lu) - Italy
phone +39 (0) 583.418315
fax +39 (0) 583.419003
www.martinelliluce.it
info@martinelliluce.it



New Aura 2020: Cement Couture

A refined mix of codes where different shapes and textures blend in a round, oversize geometry that interacts with each other through new collections and new moods that explore the boundaries of hybridism even more carefully

Un raffinato bailamme di codici dove diverse forme e texture si mescolano a geometrie tonde, oversize, che dialogano tra loro attraverso nuove collezioni e nuovi mood che esplorano ancora più profondamente i confini dell'ibridare.

MASCHERONI
via B. Buozzi 38
22060 Cabiato (CO) Italy
+39 031 767692
info@mascheroni.it
www.mascheroni.it



The versatility of Colibrì system lamp – Autodesk Office Project

The light paths composed by the Colibrì System fit inside the Autodesk offices in Dublin, characterized by the contrast between the concrete and the colour of the interior walls. The magnetic attack that connect the different elements generates compositions with a strongly three-dimensional character.

All'interno degli uffici di Autodesk a Dublino, dove spicca il contrasto tra il cemento e il colore delle pareti interne, si inseriscono i percorsi di luce composti dal Sistema Colibrì. L'attacco magnetico che unisce i diversi moduli permette infinite composizioni creative donando un effetto tridimensionale all'ambiente all'interno del quale sono inseriti.

MARTINELLI LUCE
Via Teresa Bandettini
55100 Lucca (Lu) - Italy
phone +39 (0) 583.418315
fax +39 (0) 583.419003
www.martinelliluce.it
info@martinelliluce.it



LAGO @ Asolo, between antique charm and modern design

Next to the historic Church of Santa Caterina from the mid-14th century, a holiday home is located in the medieval village of the city of Asolo. The goal of LAGO was to enhance and revive the history and tradition of the structure with the use of contemporary design and materials. Entering the holiday home you enter the living area which overlooks a comfortable Air Sofa and an Air Bookshelf suspended on resistant tempered glass sheets. The 36e8 Kitchen combined with an Air Table in Wildwood enhances the exceptional essentiality of the place. LAGO wraps the Rectory of Santa Caterina, a unique location between history and design in the city center.

Accanto alla storica Chiesa di Santa Caterina della metà del '300, nasce una casa vacanza situata nel borgo medioevale della città di Asolo. L'obiettivo di LAGO era quello di valorizzare e far rivivere storia e tradizione della struttura con l'impiego di arredi di design e materiali contemporanei. Accedendo alla casa vacanza si entra nella zona soggiorno su cui si affacciano un confortevole divano-letto Air e una libreria Air sospesa su resistenti lastre in vetro temperato. La cucina 36e8 a isola a cui si unisce un tavolo Air in legno Wildwood esaltano l'eccezionale essenzialità del luogo. LAGO avvolge la Canonica di Santa Caterina, una location unica tra storia e design in pieno centro città.

LAGO
Via Artigianato II, 21,
35010 Villa del Conte PD
phone +39 (0)49 5994299
www.lago.it
lago@lago.it



Design for a better life: ACTIVE SURFACES

ACTIVE SURFACES is the innovative photocatalytic ceramic by FMG Fabbrica Marmi e Graniti, with antibacterial, antiviral, anti-pollution, anti-odor and self-cleaning properties. Thanks to the use of titanium dioxide combined with silver and in the presence of humidity and light - natural, artificial or LED - ACTIVE surfaces are able to eliminate polluting molecules from the air. ACTIVE SURFACES also prevent biofilm formation and is 99.9% effective against bacteria, even in the dark. ACTIVE products are ideal for indoor and outdoor applications, in private and contract settings.

ACTIVE SURFACES è l'innovativa ceramica fotocatalitica di FMG Fabbrica Marmi e Graniti con proprietà antibatteriche, antivirali, anti-inquinamento, anti-odore ed autopulenti. Grazie all'impiego di biossido di titanio combinato con argento e in presenza di umidità e luce - naturale, artificiale o a LED - le superfici ACTIVE sono in grado di eliminare le molecole inquinanti presenti nell'aria. ACTIVE SURFACES inoltre impedisce la formazione di biofilm ed è efficace contro i batteri al 99.9%, anche al buio. I prodotti ACTIVE sono ideali per applicazioni indoor e outdoor, in contesti privati e contract.

FMG FABBRICA MARMI E GRANITI
Via Ghiarola Nuova, 119
41042 Fiorano Modenese (Mo) Italy
phone +39 0536 862111
www.irisfmg.com
www.active-ceramic.com

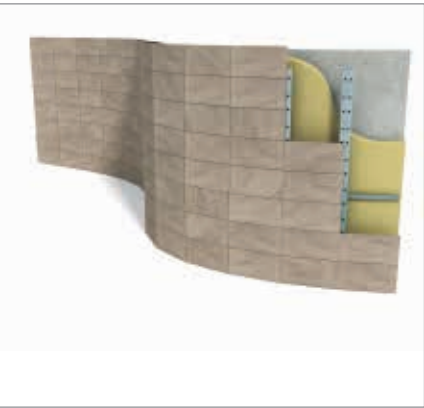


The warmth of marble

For over 50 years, Giovannozzi Marmi has been shaping travertine, marble and granite, transforming these materials into objects of great beauty. We produce furnishing solutions made for specific projects but also based on our own drawings which merge creativity, style, passion and design. Our stone working, which boasts Made in Italy quality, is rejuvenated everyday by our craftsmen together with the use of latest generation technologies. We produce unique pieces which take shape as a To take on the challenge and go beyond the appearance so as to give a new meaning to this material.

Da oltre 50 anni, Giovannozzi Marmi dà forma a travertini, marmi e graniti, trasformando ogni materiale in oggetti di grande eleganza. Soluzioni d'arredo realizzate su progetto ma anche su nostri disegni, in grado di coniugare creatività e stile, passione e design. La lavorazione della pietra, orgoglio del Made in Italy di qualità, si rinnova ogni giorno nell'abilità artigiana e nell'uso di tecnologie di ultima generazione. È così che nascono pezzi unici che prendono forma grazie alla collaborazione con architetti, progettisti, designer e arredatori in tutto il mondo.

Giovannozzi Marmi
via Primo Brega, 9
00011 Tivoli Terme (Roma, Italy)
phone +39 0774 370575
fax +39 0774 379250
www.giovannozzi.com
info@giovannozzi.com



Ventilated facades

Through the years, our firm has become expert in the realization of ventilated wall coverings. The cooperation with leader companies has allowed us to develop a technical specialization to make customized anchorage solutions for our natural stones. Our firm accompanies the customer in every step of the project, advising on the best materials, finishes and sizes to use. We are able to find the best solution for every kind of space, both internal and external, giving our clients a final product suitable to use and properly done.

Negli ultimi anni la nostra azienda si è specializzata nella realizzazione delle facciate ventilate. La collaborazione con le aziende più rinomate nel settore ci ha aiutato a sviluppare una specializzazione tecnica, nella realizzazione di soluzioni di ancoraggio su misura per le nostre pietre naturali. La nostra azienda accompagna il cliente nelle varie fasi progettuali, suggerendo i materiali migliori, le finiture ed i formati adatti da utilizzare. Siamo in grado di trovare le migliori soluzioni per ogni tipo di ambiente, sia interno che esterno, dando al cliente un prodotto finale eseguito a regola d'arte.

Santafiora S.r.l.
Strada Statale Ortana Km 8.200
01030 Vitorchiano (VT) - Italy
phone +39 0761 370909
www.santafiorasrl.com
info@santafiorasrl.com



Color, essences and finish of Morici furnishing accessories

The Morici company was founded in 1979 in Recanati, a charming village cradle of the Marche craftsmanship. Our products are the result of the best Italian tradition in the processing of wood, leather and metal. Constant research for original furnishing solutions that enhance the fine workmanship of our cabinet-making and painting workshops. We customize each project according to the most demanding creative requests, thanks to the manual skills of our master craftsmen and the use of modern processing technologies. Furniture and furnishing accessories designed and made in Italy.

L'azienda Morici nasce nel 1979 a Recanati, affascinante borgo culla dell'artigianato marchigiano. I nostri prodotti sono frutto della migliore tradizione italiana nella lavorazione di legno, pelle e metallo. Costante ricerca di originali soluzioni d'arredo che esaltano le pregiate lavorazioni dei nostri laboratori di ebanisteria e verniciatura. Personalizziamo ogni progetto assecondando le richieste creative più esigenti, grazie alla manualità dei nostri maestri artigiani e all'impiego delle moderne tecnologie di lavorazione. Mobili e complementi d'arredo progettati e realizzati in Italia.

Rikiedo Srl
via Volponi, 19 – Zona Ind.le Squartabue
62019 Recanati (MC) – ITALIA
phone +39 366 7407242
www.moricicollection.it
info@moricicollection.it



Cavatorta Group Companies

Cavatorta Group companies produce a wide range of high quality wire mesh products for a variety of residential, industrial and sports applications, for the building industry, agriculture and gardening. Cavatorta also has a complete range of galvanized and plastic coated wire, nails and accessories designed to meet various demands. The history of Cavatorta Group started in 1961 with the construction of the first factory in Parma (Italy). Today Cavatorta is an international group with production factories in Italy, France and Romania, subsidiaries in Great Britain, Portugal and the United States and distributors in over fifty countries.

Il Gruppo Cavatorta produce una vasta gamma di reti metalliche di elevata qualità, adatte a molteplici applicazioni nei settori residenziale, industriale, sportivo, edile, agricolo, per il giardinaggio e per il "fai da te". Cavatorta propone inoltre un assortimento completo di fili zincati e plastificati, chiodi e di accessori concepiti in funzione delle diverse esigenze di impiego. La storia del Gruppo Cavatorta inizia nel 1961 con la costruzione del primo stabilimento a Parma (Nord Italia). Oggi Cavatorta è un gruppo internazionale con stabilimenti produttivi in Italia, Francia e Romania, filiali in Gran Bretagna, Portogallo e Stati Uniti e distributori in oltre cinquanta paesi.

TRAFILERIA E ZINCHERIA CAVATORTA
Via Repubblica, 58
43121 Parma (Italy)
phone +39 (0)521 221411
fax +39 (0)521 221414
www.cavatortagroup.com
offices2@cavatorta.it

[advertiser list]

ALTAECO S.p.A.
Via Giovanni Pascoli 4/6
20010 - Vittuone (MI) Italy
phone +39 (0)2 90251844
www.altaeco.com
www.ceramicavogue.it
www.applanl.it
www.ceramicabardelli.com

BENCORE SRL
Via Provinciale Nazzano, 20
54033 Carrara - Italy
phone +39 (0)585 830129
+39 (0)585 830129
+39 (0)585 834449
www.bencore.it
info@bencore.it

BOFFI S.P.A.
Via Oberdan, 70
20823 Lentate sul Seveso (MB), Italy
phone +39 0362 534 266
www.boffi.com

ELBA DECOR
dealer for FUSIONTABLES
phone +971 (0) 26441946
mobile +971 (0) 524655300
www.fusiontables.com

FCA Italy S.p.A.
Corso Agnelli 200
10135 Torino, Italy
phone +39 (0)11 0031111
www.fcagroup.com

FMG FABBRICA MARMI E GRANITI
Via Ghilarola Nuova, 119
41042 Fiorano Modenese (Mo) Italy
phone +39 0536 862111
www.Irisfmg.com

GIOVANNOZZI MARMI
Via Primo Brega, 9
00011 Tivoli Terme (Roma, Italy)
phone +39 0774 37.05.75
fax +39 0774 37.92.50
www.giovannozzi.com
info@giovannozzi.com

G.T.DESIGN SRL
via Dogaro Levante 83 a/b
41017 Ravarino (Mo)
phone +39-059905444
www.gtdesign.it
info@gtdesign.it

IRONDOM SRL
C.da Cesine 8
83040 Chiusano di San Domenico (AV)
Italy
phone +39 0825 988 952
www.lrondom.it
info@lrondom.it

LAGO Spa
Via Artigianato II, 21,
35010 Villa del Conte PD
phone +39 (0)49 5994299
www.lago.it
lago@lago.it

MARTINELLI LUCE Spa
Via Teresa Bandettini
55100 Lucca (Lu) - Italy
phone +390583.418315
fax +39 0583.419003
www.martinelliluce.it
info@martinelliluce.it

MASCHERONI SRL
Via Buozzi, 38
22060 Cablate – Italy
phone +39 (0)31 767157
fax +39 (0)31 767692
www.mascheroni.it
info@mascheroni.it

RIKIEDO SRL
Via Volponi, 19 – Zona Ind.le Squartabue
62019 Recanati (MC) – Italy
phone +39 366 7407242
www.moriccollection.it
info@morlicollection.it

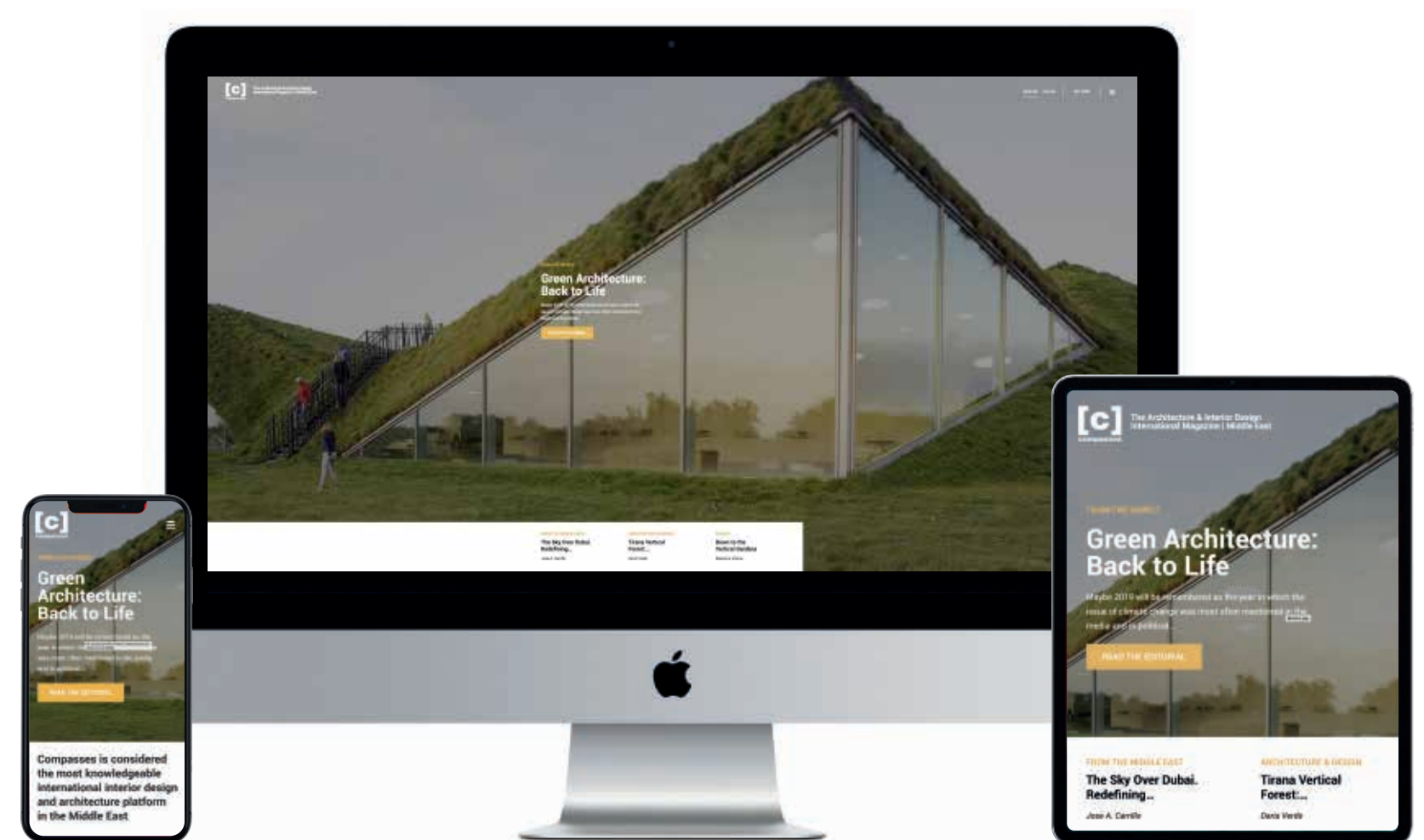
SANTAFIORA S.R.L.
Strada Statale Ortana Km 8.200
01030 Vitorchiano (VT) - Italy
Ph. +39 0761 370909
www.santafiorasrl.com
info@santafiorasrl.com

SCAVOLINI S.P.A.
Via Rissara, 60/70 - 74/78
61025 Montelabbate (PU) Italy
Phone +39 0721 443333
www.scavolini.com
contact@scavolini.com

TRAFILERIA E ZINCHERIA CAVATORTA
Via Repubblica, 58
43121 Parma (Italy)
phone +39 (0)521 221411
fax +39 (0)521 221414
www.cavatortagroup.com
offices2@cavatorta.it



Architecture aspires to eternity.
(Christopher Wren)
A click is enough for us.



the **new** compasses site.

www.compassesworld.com





WORKSPACE

31 MAY - 2 JUNE
2021

DUBAI WORLD TRADE CENTRE



CONNECTING BUSINESSES WITH THE LATEST AND MOST INNOVATIVE COMMERCIAL DESIGN SOLUTIONS

WORKSPACE is the Middle East's office interiors trade event, connecting interiors professionals to office furniture manufacturers, workplace products and solutions.

From 31 May - 2 June 2021 at the Dubai World Trade Centre, **WORKSPACE** Dubai will welcome **30,000+ visitors** from across the world. You can't miss this.

Visit workspace-index.com for more information, or contact **+971 4 438 0355 / sales@workspace-index.com** to exhibit your products or discover sponsorship solutions.

The flagship event of

Organised by

WWW.WORKSPACE-INDEX.COM
#WORKSPACESHOW



dmg events