

la rivista di **en**gramma  
novembre **2022**

**196**

**Il viaggio  
dell'architetto**

La Rivista di Engramma  
**196**

La Rivista di  
Engramma

**196**

novembre 2022

# Il viaggio dell'architetto

a cura di

Fernanda De Maio e Christian Toson



edizioni**gramma**

*direttore*

monica centanni

*redazione*

sara agnoletto, maddalena bassani,  
asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto,  
emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino,  
olivia sara carli, concetta cataldo,  
giacomo confortin, giorgiomaria cornelio,  
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,  
simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini,  
ilaria grippa, laura leuzzi, vittoria magnoler,  
michela maguolo, ada naval,  
alessandra pedersoli, marina pellanda,  
filippo perfetti, daniele pisani, stefania rimini,  
daniela sacco, cesare sartori, antonella sbrilli,  
massimo stella, ianick takaes de oliveira,  
elizabeth enrica thomson, christian toson,  
chiara velicogna, giulia zanon

*comitato scientifico*

janie anderson, barbara baert, anna beltrametti,  
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, victoria cirlot,  
fernanda de maio, georges didi-huberman,  
alberto ferlenga, kurt w. forster, nadia fusini,  
maurizio harari, fabrizio lollini, natalia mazour,  
salvatore settis, elisabetta terragni, oliver taplin,  
piermario vescovo, marina vicelja

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal

**196 novembre 2022**

[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

*sede legale*

Engramma

Castello 6634 | 30122 Venezia

[edizioni@engramma.it](mailto:edizioni@engramma.it)

*redazione*

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2023

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-94-6

ISBN digitale 978-88-31494-95-3

finito di stampare gennaio 2023

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=196> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

## Sommario

- 7 *Il viaggio dell'architetto. Editoriale di Engramma 196*  
Fernanda De Maio e Christian Toson
- 15 *Ciò che il disegno non può raccontare*  
Alberto Ferlenga
- 23 *Esperienza soggettiva e racconto collettivo*  
*Architetti sovietici in viaggio (1954-1964)*  
Christian Toson
- 47 *Ettore Sottsass. Il viaggio e l'archivio*  
Marco Scotti
- 61 *Sola andata. Lina Bo Bardi in Brasile (1946-)*  
Daniele Pisani
- 81 *I Viaggi di Bernard Rudofsky e la collezione di immagini*  
Alessandra Como
- 93 *André Ravéreau architetto viaggiatore*  
*Scoperta, indagine e proiezione dell'“altro Mediterraneo”*  
Daniela Ruggeri
- 107 *“Food for thought”*  
*Il viaggio lento da Venezia all'India di Dolf Schnebli*  
*(1928-2009)*  
Isotta Forni e Luisa Smeragliuolo Perrotta
- 125 *In viaggio nella mia Africa*  
*Intrecci, corrispondenze, luoghi e tempi*  
Flavia Vaccher
- 139 *Mario Praz, viaggiatore antiromantico*  
Guido Zucconi
- Recensioni e materiali**
- 157 *Schinkel in viaggio*  
*Presentazione, con brani scelti, di Schinkel, A Meander*  
*through his Life and Work di Kurt W. Forster (Birkhäuser*  
*2018)*  
a cura di Christian Toson
- 175 *Immagini dal Vicino Oriente*  
*Presentazione di Viaggi a Oriente. Fotografia, disegno,*  
*racconto di Arturo Carlo Quintavalle (Skira 2021)*  
Anna Ghiraldini

- 183 *Lo sguardo di un architetto in guerra*  
*Presentazione di Enrico Peressutti. URSS 1941, a cura di*  
*Alberto Saibene e Serena Maffioletti (Humboldt Books 2022)*  
Paola Virgioli
- 187 *Tornare sui propri passi*  
*Presentazione di Napoli scontrosa di Davide Vargas (La nave*  
*di Teseo, Milano 2022)*  
Fernanda De Maio

# Il viaggio dell'architetto

## Editoriale di Engramma n. 196

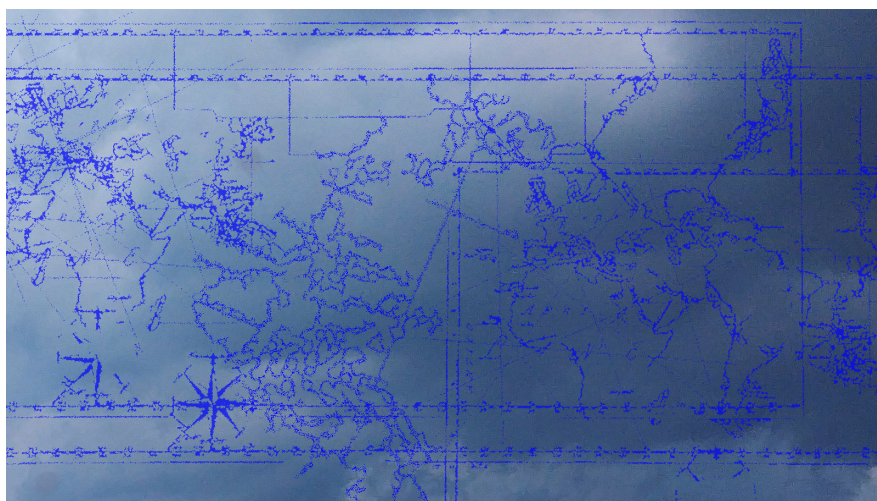
Fernanda De Maio, Christian Toson

“Al momento dell'imbarco fate che abbia cura di non portarsi in viaggio  
sé stesso.

Molti uomini – dice Seneca – non ritornano migliori di come sono  
partiti perché si portano con sé nel viaggio”

Richard Lassels, *The Voyage of Italy*, Paris 1670

(citato in Leed [1991] 1992, 66)



Quando abbiamo proposto ad amici studiosi e architetti di contribuire a un volume di “Engramma” sul viaggio degli architetti, abbiamo incontrato una certa resistenza verso un argomento già ampiamente trattato in tanti numeri di riviste e in saggi. È da quella resistenza che è scaturito un seminario sul tema, attraverso il quale abbiamo raccolto le idee e gran parte delle proposte di articoli che costruiscono la trama di questo



numero. Abbiamo incontrato poi il libro di Eric J. Leed, *La mente del viaggiatore* [*The Mind of the Traveler*, New York 1991] (Bologna 1992) che ha fatto da faro all'impostazione generale che nelle righe che seguono riassumiamo.

Il viaggio di architettura ha sempre avuto uno statuto speciale nella nostra cultura. Ogni architetto prima o poi deve viaggiare, per vedere le architetture che conosce, per seguire le tracce di un maestro, per ricercare, da studioso. Quali che siano i motivi, sembra il viaggio sia una dimensione imprescindibile del fare architettura. Eppure, c'è da chiedersi perché oggi, con gli strumenti che ci consentono di accedere a grandi quantità di immagini e informazioni sui luoghi e gli edifici ai quali siamo interessati, il viaggio sia ancora considerato così importante. Nella nostra contemporaneità, infatti, il viaggio parrebbe aver perso gran parte della sua componente avventurosa, di scoperta dell'alterità, di visione dell'ignoto.

I viaggi degli architetti sono documentati ampiamente ormai da oltre due secoli a questa parte, sovrapponendosi gli uni sugli altri. Ciascun viaggio non sembra aggiungere nulla alla conoscenza dei luoghi e degli oggetti verso cui è diretto; piuttosto, è l'espressione di un particolare tipo di narrazione dello stesso architetto. Questo numero di "Engramma" intende portare alla luce i meccanismi della narrazione, mettendo seriamente in discussione il mito del viaggio dell'architetto, ovvero il racconto in forma prosopografica o addirittura agiografica, come 'viaggio iniziatico', come 'pellegrinaggio', come suprema fonte di 'ispirazione creativa'.

A introdurci in questo percorso è il contributo di Alberto Ferlenga, *Ciò che il disegno non può raccontare*, che si apre con un'immagine di Emilio Isgrò - un'immagine provocatoriamente ammutolita, in cui i toponimi sono cancellati ad arte, a indicarci che quello che si impara o si sente veramente in un viaggio non può essere riportato direttamente, se non come appunto o promemoria; ma i viaggi portano comunque con sé al rientro disegni, schizzi, fotografie; o portano intenzioni di disegni e di schizzi - le fotografie invece sono immancabili - che assumono un valore iconico per il solo fatto di essere prodotti durante il viaggio o a immediato ridosso dal suo compimento. Il disegno di viaggio, così popolare nelle pubblicazioni e nelle monografie di architettura, non dovrebbe essere considerato per la

sua capacità di descrivere il 'vero' e nelle sue segrete corrispondenze con i progetti futuri dell'architetto, ma piuttosto per il rapporto che ha in un particolare momento della sua formazione.

È in questo frangente che emerge una riflessione sui mezzi del racconto, che quasi sempre è auto-narrazione. I viaggi-racconto molto spesso sono l'occasione per ridiscutere i fondamenti della propria disciplina, e rifondare le scuole. È il caso celebre dei viaggi intrapresi da Francisco Keil do Amaral e Fernando Távora, la mappatura di un Portogallo *ante do Siza* che sarà prodromica dell'architettura portoghese di grande successo internazionale. Ma è anche il caso, meno noto, dei primi viaggi degli architetti sovietici in Europa dopo gli anni di Stalin, descritti nel contributo di Christian Toson *Esperienza soggettiva e racconto collettivo. Architetti sovietici in viaggio (1954-1964)*. I viaggiatori sovietici per la prima volta dopo molti anni sono in grado di visitare personalmente, senza mediazioni, un altro mondo. Nella momentanea libertà data dalla condizione di transito, gli architetti sono in grado di ritagliarsi uno spazio di libertà, e nello stesso tempo incorrono in quelle che Leed definisce le trasformazioni dell'individuo e della stessa realtà vista e restituita nei report di viaggio, passando per la dissimulazione e per "il diritto di mentire" che contrassegna ogni vero viaggio in un altrove (Leed [1991] 1992, 267). Il distacco fra l'esperienza vissuta e l'esperienza mediata è l'inizio di un nuovo percorso intellettuale, che cambierà per sempre la storia dell'architettura sovietica.

L'essere-in-viaggio significa disponibilità ad aprirsi, a cogliere il mondo in modi nuovi; ma significa anche restituire questa esperienza sulla carta, mediandola intellettualmente. Del mare di carta prodotto da Ettore Sottsass, uno dei più prolifici architetti-scrittori-viaggiatori del nostro secolo, si occupa l'intervento di Marco Scotti *Ettore Sottsass, il viaggio e l'archivio*: racconto e viaggio si intersecano costantemente nella vita dell'architetto, che colleziona e ordina in maniera quasi ossessiva un archivio immenso, quasi a sfidare, con l'eccesso di pubblicazioni, lo statuto del viaggio stesso.

Il racconto del viaggio procede di pari passo con il racconto della propria vita e questo binomio è particolarmente evidente nella storia di Lina Bo Bardi, raccontata da Daniele Pisani in *Sola andata. Lina Bo Bardi in Brasile*

(1946-). Sembra che sia l'architetto stesso ad assegnare un ruolo decisivo al viaggio, prima scegliendo le proprie mete, poi dando significato all'esperienza. Una tenace costruzione della propria personalità e della propria cultura che ha compiuto Lina Bo Bardi, a partire da quello che all'inizio si configurava come poco più di un viaggio di nozze, e che nella narrazione a posteriori venne raccontato come la scelta di trasferirsi in un'altra cultura, al punto da sostenere di essere brasiliana come e più dei brasiliani per nascita.

Similmente, del viaggio ha fatto il manifesto della propria vita Bernard Rudofsky, come racconta Alessandra Como in *I viaggi di Bernard Rudofsky e la collezione di immagini*. A partire da un'inquietante insoddisfazione, l'architetto naturalizzato statunitense trasforma la sua condizione di migrante in quella di viaggiatore e costruisce la sua esistenza e la sua visione dell'architettura a partire dai numerosissimi viaggi che compie alla scoperta dell'architettura vernacolare. Una raccolta asistemica, per frammenti, che diventa costituiva della sua vita, al punto da fargli dichiarare di sentirsi una *displaced person*. Il viaggio, quando è un viaggio vero, produce sradicamento, si configura soprattutto come perdita (Leed [1991] 1992, 42-53). Ma allo stesso tempo è nella perdita che il viaggio acquista il suo valore, per la sua azione purificatrice capace di ricondurre l'individuo alla sua essenza.

Daniela Ruggeri in *André Ravéreau architetto viaggiatore: scoperta, indagine e proiezione dell'altro Mediterraneo* ci parla di un giovane e sradicato Ravéreau che, dopo aver vissuto la guerra, lascia Parigi e viaggia in Algeria. Come nel caso di Bo Bardi sarà l'inizio di un processo di appropriazione e ibridazione culturale che caratterizzerà tutto il suo lavoro di ricerca con *l'Atelier d'Études et de Restauration de la Vallée du M'Zab*. Nato come viaggio sulle orme di Le Corbusier, diventerà l'esperienza che definirà la sua esistenza come architetto.

Siamo tutti prigionieri, in qualche modo, del viaggio lecorbuseriano, che non è altro che un'accattivante riproposizione moderna del viaggio romantico, viaggio hessiano alla scoperta di sé stessi e del mondo come vorremmo e come ce lo immaginiamo. Sulle tracce del maestro si muove anche Dolf Schnebli, come raccontano Isotta Forni e Luisa Smeragliuolo Perrotta in *"Food for thought". Il viaggio lento da Venezia*

*all'India di Dolf Schnebli (1928-2009):* "Il mio viaggio lento verso l'India è stato sotto molti aspetti la mia preparazione spirituale per cercare di capire la nuova città progettata da Le Corbusier". Questo pellegrinaggio formativo, tuttavia, porterà a un percorso completamente indipendente dell'architetto svizzero, che avrà un forte impatto sulle generazioni di studenti delle quali sarà docente. Il viaggio resterà sempre e comunque sullo sfondo, un palinsesto in continuo mutamento prodotto giocando e ri assemblando quei *photosketches* raccolti quando aveva ventott'anni.

Un altro tipo di schizzi sono quelli di Flavia Vaccher, *In viaggio nella mia Africa. Intrecci, corrispondenze, luoghi e tempi*, che, cerca, attraverso il ridisegno delle architetture del Senegal, Benin e Togo, di intersecare il suo percorso con quello di architetti artisti come Patrick Dujarric, Alan Richard-Vaughan o Demas N. Nwoko, per indagare l'*espace métisse*, un concetto che, come per Bo Bardi e Ravérau, porta in sé l'idea di adattamento e al contempo di re-invenzione, ibridazione, sovrapposizione.

I materiali che corredano questo numero possono essere letti anche come una serie di 'lezioni' sul viaggio. Il contributo *Mario Praz, viaggiatore antiromantico* dello storico d'architettura Guido Zucconi, qui proposto in versione italiana, presenta il modo in cui lo studioso di arte e letteratura neoclassica mira a destrutturare il viaggio, disvelando stereotipi e luoghi comuni del turismo che solitamente appaiono corredati della loro versione più banale, ovvero il souvenir – immagini, cartoline, letteratura di viaggio che hanno una lunga storia. Di questo tema parla anche il libro *Viaggi a Oriente. Fotografia, disegno, racconto*, presentato da Anna Ghiraldini, che tratta del lavoro dello storico dell'arte Arturo Carlo Quintavalle, il cui maggior merito agli occhi degli architetti è stato quello di aver raccolto nell'arco di più di cinquant'anni una delle più vaste collezioni di archivi del moderno tra architettura, storia dell'arte, fotografia. L'autore mette in luce come le sensazioni tipiche del viaggiatore moderno – l'irritazione, la noia, la delusione e persino la rabbia nei confronti di una società di viaggiatori globale dove non c'è più spazio per un'esperienza 'autentica' – abbiano origini lontane e possano dare vita a collezioni importanti per la storia della cultura. Ancora intorno alle origini del mito moderno del viaggio dell'architetto è la selezione di brani da *Schinkel: A Meander through his Life and Work* di Kurt W. Forster, dove si presentano due viaggi in due momenti della formazione del

celebre architetto tedesco. In questo caso a essere interessante è lo sguardo eccentrico, influenzato dalle scienze naturali e dalla consapevolezza dell'esistenza di un tempo della natura, fin negli strati più profondi della geologia, che è necessario esplorare.

Molto diverse sono invece le immagini di un architetto in guerra, un viaggio questa volta involontario, scattate da Enrico Peressutti in URSS nel 1941, pubblicate nel libro *Enrico Peressutti. URSS 1941* a cura di Alberto Saibene e Serena Maffioletti, presentato da Paola Virgili. Qui non è il turista, ma il soldato a farci vedere i luoghi, senza mai perdere il suo sguardo di architetto. E forse, proprio perché l'esperienza non è costruita a priori, il viaggio e le immagini acquistano un'autenticità rara. Questo ci fa pensare che, probabilmente, il viaggio dell'architetto ha veramente qualcosa di diverso: che non sia un semplice viaggio intellettuale, ma possa godere di uno statuto autonomo.

A chiudere questo numero, la presentazione di un ritratto ambiguo di città, *Napoli Scontrosa* di Davide Vargas presentato da Fernanda De Maio. Narrazioni e descrizioni dei luoghi della città letteraria si susseguono secondo una logica di scarti: promuovendo l'instabilità del lettore e sfocando la struttura morfologica di Napoli, Vargas ci mostra come oggi l'architetto possa viaggiare costruendo da sé i labirinti che intende percorrere.

---

## English abstract

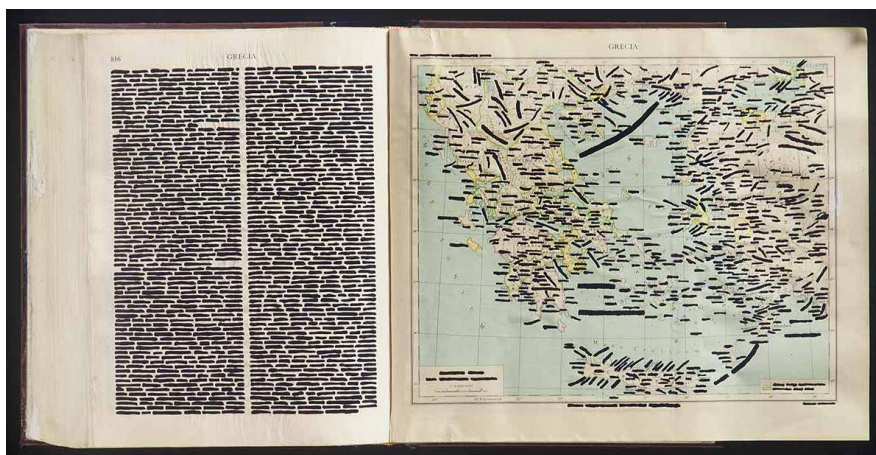
The focus of this issue of Engramma no. 196, "Il viaggio dell'architetto", edited by Fernanda De Maio and Christian Toson, is on the narratives of architects' journeys and questions their myth as initiatory journeys, as pilgrimages, or as supreme sources of creative inspiration. Alberto Ferlenga's contribution, *Ciò che il disegno non può raccontare (What Drawing Cannot Tell)*, concentrates on travel drawing, widespread in architectural publications and monographs. Architects' sketches and drawings are questioned not for their ability to describe reality and their secret correspondences with future projects, but rather for the relationship they have with a specific moment in their training. In *Esperienza soggettiva e racconto collettivo. Architetti sovietici in viaggio (1954-1964) (Subjective Experience and Collective Narrative. Soviet Architects Abroad (1954-1964))*, Christian Toson describes the first trips of Soviet architects to Europe in the post-Stalin era, when they were finally allowed to see Western architecture. In *Ettore Sottsass, il viaggio e l'archivio (Ettore Sottsass, the journey and the archive)*, Marco Scotti deals with one of the most prolific architects-writers-travellers of our century, Ettore Sottsass. Storytelling and travel constantly intersect in the life of the architect, who almost obsessively collected and ordered an immense archive. The tale of a journey goes hand in hand with the tale of one's own life, and this combination is particularly evident in the story of Lina Bo Bardi, told by Daniele Pisani in *Sola andata. Lina Bo Bardi in Brasile (1946-) (One way ticket. Lina Bo Bardi in Brazil (1946-))*. Bo Bardi built up her own personality starting from what at the beginning was little more than a honeymoon trip, although her retrospective narration recounts it as the choice to move to another culture. Similarly, Bernard Rudofsky transformed travelling into the manifesto of his life, as Alessandra Como argues in her paper *I Viaggi di Bernard Rudofsky e la collezione di immagini (The Travels of Bernard Rudofsky and his Image Collection)*. The naturalised American architect shaped his existence and his vision of architecture according to his numerous journeys – a fragmentary collection which became part of his life, to the extent that he defined himself as "a displaced person". In *André Ravéreau architetto viaggiatore: scoperta, indagine e proiezione dell'altro Mediterraneo' (André Ravéreau architect traveller: discovery, investigation and projection of the 'other Mediterranean')* Daniela Ruggeri describes a young and uprooted Ravéreau, who after experiencing the war, leaves Paris and travels to Algeria. Originating in the footsteps of Le Corbusier, his journey will eventually define his existence as an architect. As Isotta Forni and Luisa Smeragliuolo Perrotta explain in *"Food for thought". Il viaggio lento da Venezia all'India di Dolf Schnebli (1928-2009) ('Food for thought'. The slow journey from Venice to India by Dolf Schnebli (1928-2009))*, Dolf Schnebli also follows Le Corbusier's footsteps. His formative pilgrimage will always remain in the background as a palimpsest, though leading to a completely independent path, which will have a strong impact on generations of students. In *In viaggio nella mia Africa. Intrecci, corrispondenze, luoghi e tempi (Travelling in my Africa. Interweaving, correspondences, places and times)*, Flavia Vaccher sketches the architecture of Senegal, Benin and Togo by intersecting the works of artist-architects such as Patrick Dujarric, Alan Richard-Vaughan, or Demas N. Nwoko. She investigates the *espace métisse* – a concept that brings together the idea of adaptation and at the same time re-invention, hybridisation, and overlapping. Guido Zucconi's *Mario Praz, viaggiatore antiromantico (Mario Praz, an anti-romantic traveller)* explores Praz's travel literature by emphasising his tendency to bring out the spirit of places. Praz's eye

for architecture, urban landscapes, and tourist highlights, as well as for the tourists themselves, reveals his idea of travelling as a renegotiation of stereotypes. Anna Ghiraldini reviews Arturo Carlo Quintavalle's *Viaggi a Oriente. Fotografia, disegno, racconto* (*Travels to the East. Photography, drawing, story*) and highlights how the typical feelings of modern travellers – irritation and disappointment towards a global society where there is room for authentic experiences – have distant origins and can give rise to important collections for the history of culture. Christian Toson's selection of excerpts from *Schinkel: A Meander through his Life and Work* by Kurt W. Forster goes back to the origins of the modern myth of the architect's journey and presents two moments in the German architect's education. Paola Virgioli reviews the book *Enrico Peressutti. URSS 1941*, edited by Alberto Saibene and Serena Maffioletti. The book presents the war photos taken by Peressutti in the USSR in 1941. It is not the tourist, but the soldier who shows us the places, without ever losing his architect's eye. The last contribution in the issue is an ambiguous portrait of Naples. Fernanda De Maio reviews *Napoli Scontrosa* by Davide Vargas by highlighting a narrative that proceeds through discarding and deviation. De Maio suggests how in Vargas' view today's architects can move through the labyrinths they themselves build.

*keywords* | Architect's journey; Architect's travel; Travel Images; Travel Writings; Architect's Gaze; Soviet Architecture; Thaw Era; Ivan Zholtovsky; Ettore Sottsass jr.; Lina Bo Bardi; Bernard Rudofsky; André Ravéreau; M'zab Architecture; Dolf Schnebli; African Architecture; *métissage*; Mario Praz; Karl F. Schinkel; CSAC Parma; Enrico Peressutti; War Photography; Davide Vargas; Naples.

# Ciò che il disegno non può raccontare

Alberto Ferlenga



Emilio Isgrò, *Enciclopedia Treccani*, vol. XVII, *Grecia*, 1970. Courtesy Archivio Emilio Isgrò.

Scrivere un testo senza immagini è la prima considerazione che mi è venuta in mente quando mi è stato chiesto un testo per “Engramma” riguardante i viaggi degli architetti e il corredo grafico che spesso li accompagna. Il motivo di questa considerazione, apparentemente paradossale, sta nella convinzione che quel genere di disegni non riproducano quasi mai ciò che i loro autori apprendono dal viaggio ma riguardino piuttosto ciò che essi si portano dietro prima di iniziarlo e che, quindi, sia principalmente su altro – scritti, progetti ecc. – liberati dalla ‘maniera’ del disegno di viaggio che bisognerebbe basare la ricerca dell’influenza di questo particolare momento formativo sul percorso artistico o professionale di un architetto. Mi rendo conto, d’altra parte, di essere condizionato, in questo giudizio, dalla mia personale idiosincrasia



di architetto-viaggiatore e disegnatore nei confronti di questo genere particolare di annotazioni di viaggio.

Così, questo scritto più che un saggio compiuto è una riflessione, che riprende argomenti trattati in un apposito seminario di “Engramma”, su una tesi difficilmente dimostrabile o che richiederebbe, per esserlo, una compiuta analisi caso per caso e un serio e difficile lavoro da svolgere tra le insidie dell’auto-costruzione di miti personali e le dimenticanze degli stessi autori, l’impossibilità di vedere tipica di alcuni di essi e il vedere troppo al di là della stessa realtà, di altri, ma vuole anche mettere in guardia rispetto alla troppo facile istituzione di rapporti automatici di consequenzialità tra esplorazione e crescita di una poetica personale presenti in molti ‘format biografici’ o ricerche, che tendono ad assimilare vite e vicende molto differenti attribuendo ad eventi indubbiamente formativi, come il viaggio, una medesima incidenza sulla vita creativa di architetti diversi tra loro.

Ma che cosa ci raccontano, in effetti, gli schizzi che, raccolti in taccuini o fogli sparsi, hanno costituito una presenza frequente in molti archivi dell’architettura moderna, almeno fino ad un’epoca più recente in cui il mutare di molte condizioni, nella dinamica del viaggio o nel rappresentare ciò che si vede richiederebbe un aggiornamento del discorso? Cosa ci raccontano le fotografie, acquistate in forma di cartoline oppure realizzate direttamente con i nuovi apparecchi portatili comparsi nei primi anni del Novecento e, in seguito, con le macchine *polaroid* a sviluppo istantaneo e, infine, con gli *smartphone*? E che cosa ci trasmette la liturgia del viaggio architettonico al di là di una certa maniacalità nell’uso di penne, matite, *sketchbook* la cui momentanea indisponibilità può creare crisi d’ansia e interrompere una produzione ben avviata?

Schematizzando un po’ si potrebbe dire che quando il viaggio è precoce, fatto in giovane età, magari a conclusione di un’educazione formale, ed è accompagnato da schizzi veloci, questi ultimi ci parlano di un apprendistato al disegno che, avviato nelle accademie secondo schemi collaudati, si misura con l’inafferrabilità del ‘vero’ e acquista, progressivamente, la capacità di sintetizzarne gli aspetti e di coglierne le dimensioni spesso dimenticando, o superando, le conoscenze grafiche di base acquisite a scuola. Quando, invece, il viaggio avviene nella maturità e

il tratto ormai consolidato esprimono piuttosto lo 'stile' acquisito che spesso fa da filtro ad una vera comprensione della realtà assumendo un valore in sé che ci dice molto di più sull'evoluzione interna della riflessione creativa dell'architetto e sui suoi luoghi di origine che non sulla sua capacità di 'vedere' effettivamente luoghi visitati magari per la prima volta.

In assoluto, e quasi per paradosso, visto il motivo per il quale si fanno, si potrebbe dire che i disegni di viaggio esprimano il risultato di una impossibilità ed è significativo che non se ne trovi quasi traccia in molti architetti dei quali sono pur note la capacità di disegno e l'esperienza di viaggio. Come succede per la fotografia, il disegno di viaggio, obbligando ad uno sguardo condizionato alla riproduzione della forma osservata, limita la percezione di ciò che si vede e non c'è da meravigliarsi che molti architetti, come molti viaggiatori, preferiscano un viaggio più immersivo e privo di mediazioni tra l'occhio e la cosa osservata, che si tratti di matite o di obiettivi fotografici. A differenza del disegno progettuale, che richiede tempi lunghi e costituisce lo strumento attraverso il quale il progetto si disvela e viene prima narrato, poi misurato e, quindi, costruito, il disegno di viaggio degli architetti è condizionato dalla velocità e dalla prima impressione e spesso, inevitabilmente, funziona più come elemento di conferma di sé stesso e di esclusione di ciò che non si ha il tempo di percepire a fondo, che come vera e profonda comprensione del mondo osservato. L'attrazione verso l'altrove da sé – sia esso la luce meridiana, che la concitazione delle città d'Oriente – che è la principale motivazione di escursioni di questo tipo non può trovare, infatti, pieno riscontro nei disegni che ne costituiscono la cronaca. Ciò che di importante per un architetto si può cogliere visitando una città o un edificio, è sostanzialmente non rappresentabile tramite il disegno bidimensionale e 'all'impronta' che, invece, porta con sé una serie di 'abitudini' grafiche, epocali o personali, che funzionano come altrettanti schermi nei confronti della realtà. In altri termini il disegno di viaggio, spesso già di per sé omologato dalla brevità del tempo a disposizione che fa prediligere rappresentazioni rarefatte e al tratto, è la testimonianza di una impossibilità, un promemoria che ricorda le tappe visibili del vero percorso di conoscenza che si compie nella mente del viaggiatore e che come in un grande serbatoio mescola insieme impressioni, ricordi emozioni, intuizioni e tanto altro.

Se leggiamo le lettere o i diari che spesso accompagnano gli architetti nelle loro peregrinazioni scopriamo che ciò che veramente li colpisce non sono le forme di monumenti in fondo già noti o il fascino di rovine già viste, in pubblicazioni o vedute, ancor prima di partire, bensì l'incidenza della luce sui volumi, di cui parla Le Corbusier, e che non può rappresentare nei suoi bellissimi schizzi, o le relazioni tra edifici e paesaggi che un altro famosissimo viaggiatore, Karl Friedrich Schinkel, racconta a quel suo corrispondente in patria con il quale avrebbe voluto pubblicare i suoi disegni italiani.

Numerosi edifici altomedievali, anche quelli saraceni, di cui la Sicilia è particolarmente ricca, portano la vera impronta del senso artistico filosofico e della ricchezza di carattere (del Paese, ndr). Altre opere nuove, che stanno in angoli sconosciuti di tutto il paese d'Italia, sono più caratteristiche della maggior parte di esse per la fortunata concezione dell'idea e soprattutto per l'uso vantaggioso dell'ambiente circostante della natura. (K.F. Schinkel, lettera dall'Italia a J.F. Unger, 1803 c.a., in G. Riemann, *Karl Friedrich Schinkel, Reisen nach Italien Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*, vol. 1, Weimar und Berlin, 1994)

E mentre ciò che veramente conta nelle itineranze di un architetto non trova riscontro sulla carta – dove, invece, rimane la testimonianza di una impressione parziale o la conferma di quello che già si sarebbe voluto vedere – dentro la mente inizia il vero percorso delle cose essenziali che troveranno vita in altre opere. La luce che stravolge l'architettura fino a dissolverla, le ombre che raddoppiano e semplificano le costruzioni, la grana dei materiali e, soprattutto, lo spazio racchiuso dai muri con tutto ciò che esso genera nelle relazioni imprevedibili con la natura o con altre forme. Queste sono le suggestioni che incidono realmente e che rimangono, iniziando un percorso sotterraneo che può portare a nuove scoperte; resta la percezione del carattere di una città che non è riassumibile nella somma dei suoi edifici, la grandiosa armonia di un ambiente di fronte a cui la rappresentazione grafica o fotografica si trova impotente e, solo qualche volta, quella pittorica, con altri mezzi e altri tempi, riesce invece a penetrare.

Il viaggio fornisce rivelazioni che le sue testimonianze disegnate, anche quando sono il frutto di una eccezionale maestria grafica, non possono

esprimere. Non è stata certo la visione dal vivo di monumenti già studiati ad aver generato nel giovane Jože Plečnik quella ribellione agli insegnamenti del suo maestro Otto Wagner di cui si trova testimonianza nelle lettere scritte all'alba del Novecento, ma, ancora una volta, la percezione di una complessità inattingibile e certamente non riproducibile in forma breve o semplificata; e tutto ciò non è certo coglibile nei pochi schizzi o nelle fotografie riportate a casa.

E non è stata certo la scoperta di architetture sconosciute, in un viaggio repentino e liberatorio nel deserto, e pochi tratti nei suoi *notes* ad aver determinato in Fernand Pouillon, nell'Algeria di inizio anni '60, la cancellazione e il rifacimento di tutto quanto aveva prodotto per il suo progetto più importante, il *Climat de France*, per cercare di dare forma a quel vuoto che il deserto gli aveva restituito e che, nella versione finale post-viaggio, costituisce il cuore spettacolare di una delle più importanti architetture del Novecento.

Se si dovesse realmente rappresentare ciò che un viaggio lascia nell'anima di un architetto si dovrebbe riprodurre una pagina bianca e forse dimenticare tutto ciò che di quel viaggio costituisce la testimonianza concreta perché è nel bianco del foglio, come in quello che sta tra le righe dei testi sacri, come recita la Kabala, che sta la risposta. Risposta che talvolta emerge in lettere o racconti trasmettendo il rovello dell'insufficienza della descrizione e che poi, in forme più complesse, troverà corpo nel percorso privato dell'architetto attraverso l'evoluzione delle sue opere e delle sue idee dove, finalmente, percezioni, ricordi, trasfigurazioni troveranno posto e tempi per maturare, in quella forma di creazione che, come ricorda Vico per i romani, è molto simile al ricordo.

Così Antonio da Sangallo, Palladio, Ruskin, Schinkel, e poi Aalto, Kahn, Le Corbusier, Asplund, e ancora Barragán, Siza, Sottsass per citare in disordine solo alcuni dei più noti autori di schizzi di viaggio, tramite i loro disegni non aggiungono nulla alla conoscenza dei luoghi che visitano ma ci raccontano molto su loro stessi e sui loro percorsi interni fornendoci, questo sì, alcune chiavi di lettura. Se il dettaglio quasi incomprensibile di un edificio in una foto di Hassan Fathy o l'inclinazione esasperata di un punto di vista in una di Asplund stravolgono le convenzioni statiche o formali di ciò che viene osservato sino a renderlo irriconoscibile, ciò non

avviene per cogliere più da vicino un dettaglio o accaparrarsi un ricordo costruttivo ma piuttosto per rompere l'unità dell'oggetto e penetrarne il segreto. Quel frammento, o quella vista in diagonale, sono, ancora una volta, il sintomo di un percorso che si sta dipanando dentro l'osservatore e che nella 'cosa' osservata nel suo insieme, e da un solo punto di osservazione non trova risposta. D'altra parte, più i disegni sono il frutto di una buona mano e le foto di un buon occhio e più tendono a lasciare il campo specifico dell'appunto di viaggio per entrare in quello del vedutismo o del professionismo fotografico come avviene, ad esempio, per lo stesso Schinkel o per Aris Konstantinidis.

Non apparirà dunque fuori luogo se questo breve testo sui viaggi degli architetti e sui loro resoconti, riassunto di un intervento tra i tanti che hanno portato alla messa a punto di questo numero di Engramma, è introdotto esclusivamente da una mappa di Emilio Isgrò. Perché quello che si impara o si sente veramente in un viaggio non può essere riportato direttamente, se non come appunto o promemoria, mentre inizia il viaggio vero e profondo delle forme che si rincorrono e degli spazi che si fondono dentro il tempo e lo spazio egualmente speciali dell'architettura.

---

## English abstract

This contribution reflects on a thesis difficult to prove: the impossibility of certain travelling architects to see and see too much beyond reality itself. It is also a reflection meant to warn against too facile automatic relationships of consequentiality between exploration and growth of a personal aesthetic vision in 'biographical formats' or research. These, in fact, tend to assimilate very different lives and events and recognise to such a formative process as travelling the same impact on the creative lives of different architects. One may say that travel drawing expresses the result of an impossibility, and it is significant that almost no trace of it is found in many architects whose drawing skills and travel experiences are well known. As happens with photography, travel drawing limits the perception of what is seen by forcing a conditioned gaze on the reproduction of the observed form. It is no wonder, hence, that many architects, like many travellers, prefer a more immersive journey, without any mediation between the eye and the thing observed. In short, it might be said that when architects travel early in life, for example at the end of formal education, their sketches reveal an apprenticeship in drawing which is measured against the elusiveness of the 'real' and gradually acquires the ability to synthesise and grasp it. When, on the other hand, the journey takes place in maturity, the architects' line expresses the acquired 'style' which often acts as a filter for a true understanding of reality. The line says much more about the internal evolution of architects' creativity and places of origin than of their ability to actually 'see' places visited perhaps for the first time.

*keywords* | Travel; Architecture; Gaze; Travel images and writings.

*il numero 196 di Engramma è a inviti: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista*



# Esperienza soggettiva e racconto collettivo

## Architetti sovietici in viaggio (1954-1964)

Christian Toson

“L’Atelier-scuola ha il suo dirigibile; esso non è registrato nell’inventario, ma è abbastanza spazioso per far volare tutti coloro che lo desiderano. Sulla nave volante di nostra invenzione ci dirigiamo verso il paese inondato dal sole e luccicante di tutti i colori dei sogni, il paese che da sempre desideravamo visitare. Ci aspettano davanti a noi avventure divertenti e toccanti, ci aspettano le creazioni di Palladio, Brunelleschi e molti altri! E allora avanti! Avanti!”

Il gruppo degli architetti dell’Atelier-scuola Zholtovsikij, in partenza per il viaggio in Italia (RGANDT f. 2423 op. 2 ed. hr. 33)



Caricatura degli architetti sovietici in viaggio verso l’Italia da RGANDT f. 2423 op. 2 ed. hr. 33 (si ringrazia Anna Bronovitskaya).



### **Una società di nuovo in viaggio**

Il termine 'disgelo', usato per definire il capitolo di storia sovietica che si apre con la morte di Stalin, deriva dall'omonimo racconto lungo di Ilja Ehrenburg (*Ottepel'*) pubblicato nella rivista "Znamja" nei primi mesi del 1954. Lo scioglimento della Neva è un evento salutato con gioia dai petroburghesi: grandi lastre di ghiaccio si spezzano, galleggiando pigramente, poi, con il passare dei giorni, cominciano a muoversi, trasportate dai forti flutti del fiume che nasce dal lago di Ladoga. Nel loro percorso le lastre si fermano spesso, si rompono, si affastellano l'una sull'altra e cozzano violentemente sui piloni dei ponti e sulle rive di granito della città. Il fiume si è rimesso in movimento, e con esso la promessa della primavera e l'arrivo delle prime navi dall'Europa.

Il disgelo è il ritorno del calore e del movimento nella natura. Stalin morì il 5 marzo 1953, pochi giorni dopo l'inizio della primavera secondo i russi. Negli anni successivi la società sovietica uscì gradualmente dalla metaforica morsa del gelo staliniano, e cominciò ad acquisire i caratteri di una mobilità che fino a pochi anni prima era riservata a pochissimi privilegiati membri delle élite. La prima evidente manifestazione dei tempi cambiati era la possibilità di uscire dalle proprie case, dove regnava una costante insicurezza, e muoversi nello spazio pubblico della città incontrando altre persone. In breve si poteva viaggiare dentro l'URSS, e l'aumento di mobilità dei cittadini sovietici procedeva di pari passo con il rinnovamento politico in corso.

Con Chruščëv la mobilità cambiò aspetto, non era più solo coercitiva come quella delle deportazioni nei lager siberiani, nei campi di lavoro o i fronti di guerra. Sul finire degli anni '50, la società sovietica, sebbene non si possa definire 'viaggiante' secondo l'accezione convenzionale (ovvero nomade, si veda Leed [1991] 1992, 278-322), è una società che quanto meno si 'rimette in viaggio', che si riattiva nella sua mobilità, incorporando dentro di sé quei miti che hanno sempre fatto parte della sua storia. Esisteva una generale mobilità della popolazione russa relativa al fatto che fin dall'Impero il territorio si trovava in una condizione di unità economica e amministrativa. Si poteva nascere in una città, studiare in un'altra, e venir assegnati a un posto di lavoro in un'altra città ancora. Questo fece sì che, soprattutto durante il periodo sovietico, e soprattutto negli anni del Dopoguerra, quando sempre più persone si

professionalizzarono e cominciarono a muoversi, i cittadini sovietici fossero cosmopoliti per nascita e in gran parte sradicati rispetto alle proprie origini.

Su questa mobilità di base si innestavano i movimenti giovanili, pilastro portante delle politiche chruščëviane, in cui la *molodezh* (gioventù) diventa il motore di una nuova primavera del socialismo. Una gioventù che si voleva mobile e forte, che era in buona parte priva dei traumi della generazione precedente, che partecipava con entusiasmo (almeno dichiarato) alla colonizzazione delle terre vergini e alla fondazione di nuove città e che percorreva il territorio sovietico, restituendo alla socialità aree fino a pochi anni prima interdette (per un approfondimento si rimanda a Piretto 2018, 388-402). È per questi giovani che si inventò la figura del turista sovietico. A partire dal *topos* del viaggio nella madre terra russa, da Puškin a Gogol' a Turgenev, si incentivava l'esplorazione e la scoperta delle ricchezze del territorio da parte dei ragazzi, in viaggi a piedi attraverso foreste e steppe (i *pohodi*), ma anche al mare nei campeggi e nelle strutture vacanziere (uno dei manifesti di questo tipo di turismo è l'iconico film *3+2, Tri plus dva* del 1963). Si svilupparono nuove tipologie di alloggi per i nuovi turisti, dai sanatori alle colonie per i bambini, agli alberghi, che spesso erano l'occasione per fare esperimenti progettuali (come la colonia Artek in Crimea). Contestualmente c'era lo sviluppo delle infrastrutture, degli aerei e degli aeroporti, delle automobili private e delle strade maestre.

Accanto alla mobilità del tempo libero e dello sviluppo economico, si sviluppò un altro tipo di mobilità, fondata sull'internazionalismo e l'esplorazione delle altre culture. Anche in questo caso, i giovani si fecero pionieri con il grande Festival Internazionale della Gioventù del 1957, che portò a Mosca svariate decine di migliaia di ragazzi provenienti da tutto il mondo. Per le strade della città, dopo decenni, si vedevano di nuovo passeggiare stranieri in festa, ed era possibile comunicare con loro (Piretto 2018, 370-375).

Su un altro fronte, nel 1957 si inaugurava la storica crociera della nave Pobeda, da Odessa a Leningrado, un abbraccio intorno all'Europa lungo un mese, il primo viaggio turistico organizzato all'estero. Per la verità era un viaggio 'turistico' solo di nome, perché soprattutto all'inizio i 'turisti'

erano selezionatissimi cittadini che dovevano presentare il meglio della società sovietica: intellettuali, artisti, scrittori, giornalisti, attori, ballerini, che formavano una delegazione accuratamente controllata dai servizi di sicurezza (per una trattazione esaustiva della storia del turismo sovietico, si rimanda ai lavori di Aleksei Popov e Igor Orlov: Орлов, Попов 2014 e 2018).

Questi viaggi accompagnavano l'ondata di aperture prodotte dalle visite diplomatiche delle delegazioni sovietiche in Occidente: Chruščëv a Ginevra nel 1955, in Germania dell'Ovest 1955, in Gran Bretagna nel 1956, negli Stati Uniti nel 1959. Dopo decenni di relativa immobilità della classe politica sovietica, questi viaggi ebbero un'importanza cruciale nel mostrare un volto rinnovato e di successo dell'URSS e nel consentire una promettente, anche se destinata a essere breve, fiducia e distensione dei rapporti internazionali. I viaggi delle grandi delegazioni aprivano la strada, prima ancora che ai turisti, ai viaggi di gruppi di profilo politicamente più basso, ma non meno importante, costituiti principalmente da scienziati e professionisti sovietici, con lo scopo di stabilire relazioni di collaborazione economica e scientifica, e soprattutto di raccogliere informazioni sulle tecnologie nelle quali l'URSS era in ritardo. È in questo momento che gli architetti sovietici cominciarono ad avere la possibilità di viaggiare. Gli ambiziosi obiettivi posti da Chruščëv richiesero un notevole balzo in avanti in tutti i settori produttivi, come l'agricoltura, l'industria meccanica e aerospaziale, i beni di consumo. Base imprescindibile di questa accelerazione economica fu lo sviluppo dell'edilizia industrializzata, sia per la realizzazione delle infrastrutture che per la risoluzione degli annosi problemi abitativi della crescente popolazione dell'URSS.

Le riforme degli anni '54-'56, che sconvolsero completamente il sistema organizzativo dell'edilizia e le professioni a esso collegate, introdussero anche la possibilità/necessità di studiare l'edilizia e l'architettura estera per estrapolare soluzioni applicabili nel contesto sovietico. Gli stessi architetti, per descrivere la loro situazione nel pieno delle riforme, si rappresentano in un articolo del giornale istituzionale "Arhitektura SSR" come in procinto di imbarcarsi su una nave "verso una nuova sponda" dell'edilizia industrializzata, lasciando a riva le cose "superflue" – decorazioni di capitelli e di facciate, compassi proporzionali, e altro materiale tipico dell'architettura staliniana. Lasciandosi alle spalle il

passato, gli architetti si rappresentano in procinto di mettersi viaggio, in un clima festoso in sintonia con lo spirito chruščëviano, ma anche, non senza una certa ironia, in modo brancaleonesco e disorganizzato (ASSR 1955 11, 54, e Toson 2022, 65-73).

Le riforme ebbero come effetto l'organizzazione di vere e proprie campagne di studio basate sulle *komandirovki*, letteralmente 'viaggi comandati', viaggi di lavoro svolti da delegazioni di architetti e ingegneri, che in maniera multidisciplinare studiavano edifici e industrie (soprattutto europee), frequentavano fiere e convegni internazionali e cercavano di stabilire contatti con professionisti e imprenditori. A partire dalle primissime spedizioni del 1954, negli anni successivi i viaggi all'estero si moltiplicarono in maniera esponenziale, generando una rete di contatti e relazioni. Il numero dei paesi, dei luoghi, delle persone e dei temi di discussione affrontati è enorme, e la campagna di viaggi di lavoro dall'URSS all'Occidente negli anni del Disgelo non è stata ancora studiata in maniera comprensiva (per un'analisi parziale del fenomeno rimando alla mia recente tesi di dottorato, Toson 2022).

### **Il viaggio per un architetto o un ingegnere sovietico**

I viaggi si dividevano nelle vere e proprie *komandirovki*, decise dai ministeri e con obiettivi precisi (rappresentare l'URSS a un evento, partecipare a una fiera, stringere rapporti con determinate persone o istituzioni, studiare oggetti, brevetti o architetture), e in gite 'aziendali', organizzate dagli ordini professionali, che venivano denominati con diverse formule come *tvorcheskaya poezdka*, 'gita creativa', oppure *poezdka arhitektorov-turistov*, 'gita degli architetti-turisti'. Quale che fosse la formula del viaggio, per potervi prendere parte bisognava chiedere di partecipare con mesi, se non anni, di anticipo e avere delle raccomandazioni importanti dalla sezione del Partito comunista alla quale si faceva riferimento, il che significava essere immacolati per quanto riguardava la disciplina e le convinzioni politiche. Considerando che i posti erano limitatissimi e il denaro a disposizione ancor meno, la possibilità di accedere a un posto dipendeva in gran parte dalla qualità delle relazioni che si avevano con i funzionari del partito o dei ministeri. L'iter burocratico per ottenere i visti e le autorizzazioni per viaggiare era infatti lungo e pieno di ostacoli. Per questi motivi, soprattutto all'inizio, a viaggiare erano principalmente persone di alto profilo, come direttori di

istituti di ricerca, di atelier, di grandi organizzazioni, di laboratori di ricerca.

Il viaggio era rigorosamente un viaggio di gruppo, e quasi sempre aveva un percorso stabilito a priori. Solo i viaggiatori che andavano con l'obiettivo di raccogliere informazioni su determinate tecnologie avevano una certa libertà di manovra, a seconda delle opportunità che si presentavano loro, ad esempio l'invito a visitare un laboratorio o una fabbrica. Anche in questo caso la comitiva (o meglio la "delegazione", come viene chiamata sempre nei documenti) si muoveva tutta insieme, e con essa un membro dei servizi di sicurezza che ne controllava le attività e i contatti con l'esterno. Anche nel caso in cui il viaggiatore sovietico si fosse trovato per caso da solo non avrebbe avuto grandi possibilità di manovra, comunque, disponendo di una piccola somma di denaro sufficiente solo per piccoli acquisti. Il trasporto, l'alloggio, i pasti erano organizzati dai *tour operator* stranieri, come Italturist nel caso italiano, che lavoravano in collaborazione con Inturist e gli uffici sovietici competenti.

Si potrà quindi comprendere come l'esperienza di viaggio di un architetto o di un ingegnere sovietico fosse del tutto diversa da quella del suo collega occidentale e mancasse della libertà di scelta del percorso e in generale di movimento che contraddistingueva i viaggiatori degli altri paesi. Molto spesso l'architetto che sognava per anni di visitare un luogo del quale aveva già studiato tutto ben prima della partenza (e questo accadeva in maniera particolare per l'Italia), si trovava a dover lottare continuamente con i limiti che gli venivano imposti dal viaggio organizzato.

### **Le relazioni di viaggio**

Data la natura pubblica e spesso anche istituzionale del viaggio dell'architetto/ingegnere sovietico, si poneva il problema di restituire alla collettività l'esperienza individuale. Era necessario sistematizzare l'esperienza di decine, e successivamente centinaia di specialisti in diverse parti del mondo e renderla riutilizzabile dalla comunità tecnica e scientifica. Intorno alle *komandirovki* e ai viaggi organizzati si mise in moto un enorme meccanismo burocratico e amministrativo che permetteva di raccogliere le informazioni acquisite dalle singole

delegazioni in un *corpus* di conoscenze a disposizione di tutti. Questo meccanismo necessitava di una serie complessa di processi di traslazione e traduzione delle informazioni, che aveva come suo mattone fondante la relazione di viaggio, in russo *otchet*, letteralmente 'rendiconto'. Un grande numero di questi documenti si può trovare nell'Archivio di Stato Russo di Economia (RGAE) nel fondo 339 alla sezione 3. La relazione o rapporto era uno degli strumenti più comuni della burocrazia sovietica e si applicava a molteplici momenti della vita pubblica e lavorativa di un cittadino sovietico. Le relazioni non venivano stilate solo per chi viaggiava all'estero, ma anche sulle attività di chi dall'estero visitava l'URSS. Si trattava quindi di una forma di comunicazione standard, che in particolare per i viaggi diventava un documento molto ricco, sia per le sue funzioni che per i modi in cui veniva declinato caso per caso. Le funzioni più importanti erano: 1. restituire il giustificativo delle attività svolte e dell'utilità del viaggio; 2. essere un dispositivo per tenere traccia del viaggio, dei contatti e delle attività svolte; 3. costituire una delle fonti principali di aggiornamento tecnico-scientifico; 4. fornire un sistema di comunicazione dal basso verso l'alto che consentiva di fornire suggerimenti operativi alle direzioni generali delle organizzazioni dell'edilizia (Gosstroj) e dei ministeri.

Per quanto riguarda il primo punto, è abbastanza evidente la funzione della relazione: il viaggiatore doveva dimostrare di aver svolto un lavoro utile, di essersi comportato secondo le regole e di aver raggiunto gli obiettivi che gli erano stati assegnati; doveva poi incentivare la propria partecipazione a ulteriori viaggi. I due successivi punti sono relativi alla raccolta dei contenuti e alla loro traduzione in un archivio operativo: si chiedeva ai delegati in viaggio di annotare tutto quello che ritenevano interessante, di fotografare, di prendere le misure, di ottenere quante più informazioni possibili. Perciò le relazioni di viaggio sono piene di descrizioni minuziose di sistemi costruttivi, di disposizioni planimetriche, di materiali edili e processi costruttivi, corredate da ricchi apparati iconografici che arrivavano fino a un centinaio di immagini per documento: si tratta di ridisegni ricostruiti dalle fotografie, di schizzi, di ritagli di pubblicazioni, copie di disegni tecnici, foto di archivio delle aziende, materiale pubblicitario e schede tecniche, foto di cantiere prese dagli studi di progettazione che andavano a visitare, dispense universitarie e materiale scientifico vario, in certi casi anche filmati. Ai delegati si chiedeva di descrivere nel modo più completo possibile quello che

vedevano, e certi oggetti erano descritti con grande profusione di disegni e ridisegni, fotografie, dettagli esecutivi corredati da lunghe didascalie. Tutte le informazioni raccolte venivano archiviate e passate agli uffici di informazione che stilavano voluminosi dossier con titoli come "L'esperienza della costruzione all'estero" (come ad esempio il dossier conservato in RGAE f. 339 op. 3 d. 890 che sintetizza 137 relazioni del biennio 1956-1958), nei quali le informazioni erano sistematizzate in modo tematico e geografico; ad esempio, si faceva un confronto fra tutti i sistemi costruttivi per l'edilizia residenziale prefabbricata della Francia, della Svezia, della Germania, del Regno Unito. Questi dossier, a differenza delle relazioni di viaggio, non erano secretati, e avevano una circolazione interna nelle grandi organizzazioni come Gosstroj, ed erano una delle fonti principali, insieme alle raccolte di articoli e pubblicazioni straniere, per l'informazione tecnico-scientifica degli specialisti sovietici. Da essi, ad esempio, si ricavano gli *sborniki*, i manuali (nel caso del dossier appena citato se ne fecero 17 diversi). Le informazioni così raccolte attraverso i viaggi permettevano di avere una panoramica aggiornata sugli sviluppi dell'edilizia nel mondo e, soprattutto, di fare il punto sul livello raggiunto in URSS. Questo introduce l'ultima funzione del report, che era quella di suggerire direttive e azioni da intraprendere per migliorare la propria produzione. Gli specialisti in viaggio, alla fine di ogni relazione, stilavano una lista di proposte, che potevano essere ad esempio l'introduzione di un particolare macchinario o di una certa metodologia di calcolo, oppure il miglioramento di determinati materiali o la sperimentazione di alcuni tipi edilizi. Queste direttive dal basso convergevano ai vertici decisionali che decidevano i piani di sviluppo. Il sistema delle relazioni di viaggio e della raccolta centralizzata delle informazioni si rivelò estremamente utile al coordinamento dell'intero settore edile sovietico, che in pochissimi anni raggiunse e certe volte superò gli standard occidentali. L'esperienza dei singoli, opportunamente filtrata e privata della componente soggettiva, smontata e riassembleta con altre decine di esperienze, era diventata parte di un discorso collettivo sull'architettura.

### **Esperienza soggettiva**

Questo modo di raccogliere le esperienze e i dati dei viaggi – che ricorda il metodo di viaggio "apodemico" di Herarius Pyrksmair basato sulla riduzione e la ricomposizione del "manifesto" e dell'"evidente" (così è descritto in Leed [1991] 1992, 218) – sembrerebbe a prima vista chiudere

il cerchio sui viaggi degli architetti sovietici. Il ‘metodo di viaggio’, costituiva una serie di regole che si svilupparono a partire dalla fine del XIX secolo per dare una forma standardizzata ai racconti di viaggio, nella quale l’esperienza era classificata tramite opportuni schemi e questionari, in cui il principio di base era quello di descrivere una cosa prima nella sua totalità e poi dividerne le parti, tenendo ben presente di basarsi solo sull’osservazione del “manifesto” e dell’“evidente”. Da qui, poi, individuare le somiglianze e le differenze fra le parti così classificate, il che ha forti analogie con il modo in cui i dossier sovietici sistematizzano ed eliminano le esperienze personali. In realtà, come spesso accade quando si studia il mondo sovietico, molte delle cose importanti avvenivano al di fuori del “manifesto” e dell’“evidente”, e si leggono piuttosto, in filigrana, dietro le righe del processo burocratico.

L’esperienza del viaggio dell’architetto sovietico non si esauriva nell’archiviazione e nella sistematizzazione delle informazioni oggettive. Le stesse relazioni tecniche dimostrano un coinvolgimento del soggetto che va oltre l’informazione puramente scientifica. Le immagini spesso rappresentano i macchinari e le opere edili in modo monumentale, al centro della composizione, illuminate da una luce drammatica, inquadrare in prospettive forzate. Si vedono lucidi trasformatori elettrici torreggiare su piccoli uomini operosi, centine Innocenti slanciarsi nel vuoto fra gli impalcati di un ponte in costruzione, sullo sfondo di un fiume che si rimpicciolisce all’orizzonte. Sono immagini che riconoscono la forza iconica della macchina, che ne indagano il rapporto con l’uomo, che cercano di vedere oltre la semplice funzione meccanica. Altre immagini sembrano quasi scattate per sbaglio: gli oggetti sono distrattamente persi nella rigogliosa vegetazione, fra i fichi d’india o i palmizi, oppure dietro una baracca, fra i vicoli di una rumorosa città. L’occhio dell’osservatore è distratto da quelle cose che non riconosce come abituali, e al tecnico subentra l’occhio del viaggiatore in una terra sconosciuta. Si produce quindi un involontario meccanismo di confronto che, seppur implicito, è ancora leggibile in queste testimonianze.

Il fatto potrebbe essere del tutto irrilevante se queste esperienze si interrompessero nel documento di viaggio catalogato in un archivio. In realtà, i materiali avevano una circolazione indipendente che era tanto capillare quanto quella ufficiale. Il fatto che il viaggio all’estero fosse



un'esperienza unica nella vita di un cittadino sovietico portava inevitabilmente a una valorizzazione e della condivisione in varie forme delle memorie dello stesso. Gli schizzi e le foto di viaggio circolavano nelle riviste. Se prendiamo in esame solo i viaggi in Italia, che fra tutti quelli compiuti in Europa e nelle Americhe sono quelli che hanno una lunga tradizione storica già pre-sovietica, diventa chiaro come l'importanza rivestita dall'esperienza superi la semplice funzione pratica della *komandirovka*. Nella foto dello studio dell'architetto Leonid Pavlov è chiaramente visibile, appesa sopra il tavolo da disegno, una foto ricordo dello stesso Pavlov in Riva degli Schiavoni (si veda Bronovitskaya, Kazakova 2015, 12) a testimoniare l'importanza del viaggio a Venezia. Succedeva anche che la relazione di viaggio si trasformasse in libro di memorie. È il caso, ad esempio, delle *Ital'janskije tetradi (Quaderni italiani)* di Grigorij Bojadzhiev, storico dell'arte e critico teatrale, che era stato mandato in Italia nel 1964 per tenere una serie di lezioni e spettacoli teatrali in collaborazione con Associazione Italia-URSS, e per la Biennale di Venezia. I suoi *Quaderni* cominciano così:

il primo 'quaderno' l'ho messo insieme *in situ*, nei trasferimenti da città a città: da Milano a Venezia, da Venezia a Firenze, da Firenze a Roma [...]. La penna a malapena ce la faceva a stare dietro alle cose viste, gli appunti sul taccuino di viaggio si interrompevano a metà frase, le parole erano definite solo dalle prime lettere... In un'ora si poteva provare uno shock estetico, guardare il punto di vista più curioso della vita dell'altro, conoscere una persona interessante. E tutte queste impressioni, questi eventi, questi nomi bisognava fissarli sulla carta, così che nella propria coscienza ogni città mantenesse la sua immagine, così che ogni città e la sua arte si fondessero in una cosa sola, e la vita intesa in sé per sé - nei suoi contrasti, nella sua lotta, nella sua corsa affannosa - e sulle sue origini nei monumenti del Rinascimento e del suo lontano e grande passato. Certo, un tale compito si può portare a compimento solo sapendo in anticipo che sarà limitato dagli schizzi e dalle descrizioni fatte di corsa, con tutte le incertezze e sviste di questo tipo di letteratura. Ma volevo scrivere esattamente così, senza chiosare le impressioni vive con le fonti letterarie, senza imbellettare l'esperienza effettiva e le cose realmente viste a Milano, Venezia, Firenze e Roma. Il secondo quaderno è stato scritto per intero a casa, nella quiete dello scrittoio. Le impressioni più forti mi davano un rossore che senza interruzione produceva il ricordo infiammato delle immagini (Бояджиев

1968, 5: questa e tutte le traduzioni dal russo sono a cura dell'autore del presente articolo).

È evidente il grado di coinvolgimento emotivo conferito al viaggio e il desiderio di trasmettere ai lettori esattamente quella sensazione di “shock estetico” (in originale *esteticheskoe potrjasenie*), anche a scapito dell'informazione utile o tecnica sui luoghi. Dobbiamo precisare che l'autore non è propriamente un architetto, ma la sua formazione artistica è analoga, e ci permette di avere un'idea di quale fosse lo stato d'animo di un intellettuale sovietico in viaggio. È ben chiaro, nella mente di chi scrive, il distacco fra i momenti del “transitare” e dell’“arrivare”, come descritti da Eric J. Leed ne *la Mente del viaggiatore* (Leed [1991] 1992, 73-137). Le impressioni sono ingigantite da anni di aspettative e da miti coltivati durante gli anni della formazione. L'occhio di chi scrive, a viaggio terminato, nella quiete dello scrittoio, si sente ancora infiammato da quel che ha visto e il valore principale viene dato all'esperienza vissuta, fallace, disordinata, esagerata: come recita un proverbio russo, “vedere almeno una volta, invece che sentirne parlare cento”.

### **Il viaggio condiviso: gli architetti sovietici nel dirigibile**

Il viaggio veniva condiviso non solo attraverso le relazioni, i dossier e le memorie pubblicate in varie forme, ma soprattutto negli incontri e nelle conferenze tenute davanti a un pubblico di colleghi. Al ritorno da alcuni viaggi particolarmente importanti, le delegazioni tenevano conferenze in più di un istituto, anche in città diverse, favorendo la rapida circolazione delle informazioni. Nel triangolo composto da Kiev, Leningrado e Mosca, dove si trovavano le Accademie delle Scienze più importanti e gli ordini professionali più attivi, le comunicazioni erano rapidissime e costanti.

Una delle conferenze più rappresentative è senza dubbio quella tenuta dal gruppo di architetti dell'atelier del maestro Ivan Zholtovskij a seguito di un viaggio compiuto in Italia nel 1957. Zholtovskij a quel tempo stava per festeggiare novant'anni ed era considerato un monumento vivente dell'architettura russa e sovietica. Secondo un aneddoto, la cui veridicità è discutibile ma che rivela molto dei sogni e del clima di aspettativa che c'era nell'aria, pare che lo stesso Chruščëv avesse chiesto a Zholtovskij cosa volesse in regalo per festeggiare i suoi 65 anni di onorato servizio, e che questo gli avesse risposto che era troppo vecchio per desiderare

qualcosa, ma che sarebbe stato felice se i giovani collaboratori del suo atelier avessero avuto la possibilità di visitare le architetture italiane. È necessario ricordare che Zholtovsij nel corso della sua vita aveva compiuto circa 36 viaggi all'estero dei quali almeno 26 in Italia, che era uno degli esperti mondiali su Palladio e l'architettura rinascimentale italiana, sulla quale aveva basato gran parte del suo percorso teorico e pratico, e parlava molto bene l'italiano (si rimanda a Олеговна 2021, 26; Вяземцева 2019, 78). Zholtovsij costituiva un forte anello di connessione fra la cultura italiana e quella russo-sovietica e aveva formato un'intera generazione di architetti, la generazione che avrebbe costruito l'URSS del Dopoguerra. Si può intuire quindi con quale entusiasmo i suoi studenti-architetti, che per un decennio avevano imparato a memoria i disegni di Palladio e Scamozzi, si apprestassero a compiere il viaggio nel settembre del 1957.

L'itinerario, deciso dallo stesso Zholtovsij, rivela quali erano gli interessi principali sui quali è focalizzato il viaggio. Si tratta di un *tour de force* che in tre settimane tocca più di una dozzina di città italiane e prevede la visita di decine di monumenti. La prima tappa è Venezia, dove il gruppo trascorre sei giorni visitando anche Vicenza e Padova. Poi si trasferiscono a Firenze passando per Bologna, e in quattro giorni visitano anche San Gimignano, Siena, Arezzo e Orvieto. Nei sei giorni a Roma fanno escursioni a Tivoli, Caprarola, Bracciano, Viterbo (RGALI f. 674 op. 3 d. 1598 l. 62). Il percorso segue le orme del maestro, ridisegnando in pochi giorni una sorta di sintesi concentrata delle sue esperienze.

Una buona idea dell'atmosfera alla partenza si può avere dall'immagine in apertura a questo contributo, accompagnata dal testo riportato in esergo, che si colloca fra una serie di disegni caricaturali, realizzati per ringraziare il maestro e celebrare i suoi novant'anni, che vennero messi in mostra in diverse occasioni per raccontare l'esperienza ai colleghi rimasti a casa. Il viaggio è infatti documentato con moltissimo materiale, che comprende oltre alle caricature anche schizzi, fotografie e filmati realizzati dagli stessi architetti e montati in un piccolo documentario. Al ritorno, il viaggio venne presentato collettivamente in almeno due o tre occasioni fra Mosca e Leningrado, ma è probabile che vi siano stati altri eventi presso le Case dell'Architetto di città più piccole. Gran parte di questo materiale è disperso negli archivi privati o è andato perduto: ad ora sono stati trovati

gli stenogrammi delle conferenze, le relazioni di viaggio e una cartella con le caricature, conservata presso l'Archivio di Stato Russo di Documentazione Tecnico-Scientifica (RGANTD in f. 2423 op. 2 ed. hr. 33: si ringrazia Anna Bronovitskaya per aver condiviso e discusso con l'autore questi preziosi documenti).

I giovani architetti si rappresentano come una ciurma strampalata, che ricorda la già citata caricatura del '55 *Verso una nuova sponda*. Al comando, in piedi, a scrutare l'orizzonte, ci sono una donna che sembra Rimma Aldonina e lo stesso Ivan Zholtovskij. Fa gli altri, possiamo riconoscere: Nikolai Sukoian, Aleksander Lazarev, Viktor Lebedev, Vladimir Voskresenskij e Leonid Pavlov, tutti architetti appartenenti allo stesso atelier e partecipanti al viaggio. La presenza del maestro è considerata talmente importante che, nonostante non avesse viaggiato fisicamente, risulta inserito fra i viaggiatori; non solo, ma è vestito con una divisa particolare, quella degli *ensemble* canoro-teatrali costituitisi nel 1953 formati da soli architetti. Il coro maschile si chiamava 'Koh-i-Noor' (come la celebre marca di matite cecoslovacca), quello femminile 'Reisshinka' (il nome russo per la stecca a T, usatissimo strumento da disegno) e di questo Rimma Aldonina era una delle fondatrici; la divisa per gli uomini era costituita da un completo elegante nero con papillon e una matita gigante da portare a banderuola, mentre quella per le donne era un completo alla marinaretta con una stecca a T a tracolla. Questi gruppi erano unici nel loro genere e si esibivano in spettacoli di varietà con canzoni, musiche e *sketch* dal contenuto umoristico, scritti ed eseguiti dagli stessi architetti. Le esibizioni si tenevano in pubblico, in certi casi persino al Cremlino. I temi prendevano spunto dall'architettura, ma spesso sfociavano nella satira aperta nei confronti del sistema sovietico. Questa era una libertà che potevano permettersi (diversamente dagli artisti teatrali) perché, essendo architetti, godevano di uno status privilegiato, e la loro *performance*, da non professionisti, non poteva essere presa sul serio (per approfondire, si consulti il sito creato dagli stessi componenti dell'ensemble, che ha continuato la sua attività per oltre cinquant'anni). Zholtovskij non solo viene fatto fittiziamente viaggiare, ma gli si dà l'appartenenza onoraria al Koh-i-Noor, a indicare che è accolto come un personaggio centrale anche nella restituzione del viaggio in forma di farsa carnevalesca. Il dirigibile è storto e rattoppato, l'elica sembra girare dalla parte sbagliata, l'ancora penzola distrattamente; i viaggiatori che affollano

la navicella sono travestiti da marinai, molti con abiti femminili o da bambini, e fanno un gran trambusto, con strumenti musicali ammaccati, gettando cose fuori bordo, fumando sotto il cartello "Vietato fumare" (lo stesso maestro tiene la pipa in bocca). C'è grande autoironia per la condizione quasi infantile dei viaggiatori che escono per la prima volta dai confini del loro paese, ma anche, mescolati a una buona dose di satira, molto ottimismo e un entusiasmo sognante. La caricatura sovverte il lessico della Rivoluzione, a partire dal *topos* della nave e del marinaio rivoluzionario, fino agli incitamenti usati nel testo di accompagnamento: "Avanti!".

Il viaggio si configura come volo, allontanamento dalla terra, atto di libertà, sovvertimento della norma. Ciascun personaggio è caricaturizzato, ma in questo modo afferma il proprio carattere e la propria individualità, e allo stesso tempo il proprio maldestro stare in quella 'stessa barca' – una barca autocostruita in barba agli inventari e alle procedure burocratiche. Il volo segna il distacco dalla condizione normativa, lo sradicamento tipico della condizione di transito. Da qui si può seguire il processo di trasformazione degli individui che avviene durante il viaggio attraverso i racconti individuali, anche se il formato del racconto è sempre collettivo: ciascun relatore racconta una piccola sezione del viaggio, riprendendo il discorso da dove lo aveva lasciato il precedente. La narrazione diventa quindi un filo continuo dove le impressioni del singolo si mescolano a quelle del gruppo. Per tutti gli architetti sovietici del gruppo, il vero cambiamento è l'accorciamento della distanza con l'Italia. Piotr Skokan dice:

A Venezia siamo arrivati in meno tempo che da Mosca a Tblisi (TsGALI 341 1 511, 1).

I viaggiatori arrivarono in treno a Venezia, passando per Varsavia, Berlino, Vienna. L'attraversamento, durato un paio di giorni, viene messo a confronto con i tipici lunghi trasferimenti in treno verso le regioni più remote dell'Unione Sovietica. Ci si rende conto che, tutto sommato, Mosca è più vicina all'Europa che a tanti altri luoghi, anche della stessa Unione Sovietica. Si comincia quindi fin da subito a ridurre la distanza mentale da questo mondo 'altro'. L'arrivo a Venezia viene interpretato come un'entrata in scena. Leonid Pavlov dice:

Quando si esce dalla magnifica stazione ferroviaria vetrata, la sensazione è quella di entrare in scena. Come se fossi un personaggio di Goldoni (TsGALI f. 341 op. 1 d. 511 l. 3).

Il suo racconto prosegue con la descrizione di tutta la città in chiave teatrale: Piazza San Marco come una sorta di grande interno, festoso e in musica, i palazzi lungo il Canal Grande come quinte di un palcoscenico, le chiese come mostre piene di tesori dei Lombardo e del Canova, di Tiziano e di altri pittori. In questa Venezia-teatro, i sovietici in transito continuano la mascherata, vedendo in scena i miti che essi stessi hanno coltivato nei loro studi. Man mano che il viaggio prosegue, assistiamo alla ricucitura degli spazi, e l'avvicinamento si tramuta in una progressiva identificazione. I primi segni si notano nella ricerca di corrispondenze con la propria cultura: il goldoniano Ponte di Rialto si trasforma in un paesaggio gogoliano.

Il ponte di Rialto è interessante perché ha le botteghe, è il ponte che sognava Manilov nelle *Anime morte* (TsGALI f. 341 op. 1 d. 511 l. 5).

Il processo di appropriazione si fa ancora più evidente nel momento in cui gli architetti si recano a Vicenza per visitare le opere di Palladio:

Siamo arrivati davanti a un alto recinto di pietra, e qui arriva la nostra prima delusione: non ci volevano far entrare. Questo era particolarmente offensivo, perché mi ricordo che Zholtovskij ha provato a comprare questa villa per metterci una sede distaccata dell'Accademia delle Arti Russa, e persino durante il periodo sovietico c'erano alcune speranze riposte in questo progetto, ma poi tutta l'impresa si è interrotta. E così per noi è stato particolarmente offensivo aspettare intorno alla 'nostra' villa (TsGALI f. 341 op. 1 d. 511 l. 14).

La villa di cui si parla è la celebre Rotonda, che effettivamente per un periodo avrebbe potuta diventare un distaccamento dell'Accademia russa. Il 'nostra', seppure tra virgolette, suona forte, e tradisce un rapporto stretto e speciale: il rapporto di chi è cresciuto con Palladio e reclama un diritto di appartenenza al luogo ben più importante della proprietà reale, pubblica o privata che sia. Il resto del racconto della visita alla villa alterna descrizioni estasiato a commenti negativi nei confronti di coloro che

vivono sciattamente in quello che dovrebbe essere un monumento di tutti. Ma non sempre il riconoscimento dell'appartenenza si trasforma in conflitto, più spesso è l'occasione per stabilire un legame:

Poi abbiamo cominciato a muoverci da palazzo a palazzo per le vie meravigliose di Vicenza. Conosciamo così bene queste facciate, che già dalla distanza le indovinavamo, e la nostra guida italiana era completamente estasiata e con un entusiasmo tipicamente meridionale ci gridava "Bravo!" e batteva le mani. Era stupito che i russi conoscessero così bene le sue cose, che amava (TsGALI f. 341 op. 1 d. 511 l. 15).

Queste due citazioni suggeriscono come i sovietici cerchino, attraverso l'architettura, di stabilire un contatto con le persone. La condizione privilegiata del transito consente l'agevolazione della socialità con lo straniero. È più importante, per gli architetti, descrivere la vita dentro le architetture e le città, piuttosto che le stesse architetture. Sono numerosi i passaggi dove si parla dell'incontro con il popolo italiano, che fino allora avevano potuto conoscere solo attraverso il cinema neorealista. Con uno spirito un poco esotista, alla maniera del *Mezzogiorno italiano* (*Ital'janskij polden'*) di Brjullov, si descrive l'abitato colorito di San Gimignano, con i bambini che giocano con i tacchini, i cestì che calano dalle finestre, i venditori ambulanti, il vino più economico dell'acqua minerale; o lo spavento di fronte a un'inaspettata processione funebre a Siena; o un incidente nella trafficata Roma. Sono scene nelle quali, come nell'architettura, i sovietici riscontrano le tracce di una civiltà antica che coesiste con l'assalto galoppante della modernità. Sono, come dice Nikulin, "isole urlanti in mezzo al movimento delle macchine" (TsGALI f. 341 op. 1 d. 512 l. 24). L'esperienza antropologica è forse quella che più i sovietici sentono di voler condividere nelle conferenze. L'umanità che vedono differisce profondamente da quella a cui sono abituati, e sono attenti a descrivere le persone con le quali stabiliscono dei contatti, come gli autisti, i camerieri, le guide:

Bisogna dire che le donne a Venezia sono superbe, sono donne del tutto non comuni, dalla vita snella, di bella figura, con acconciature interessanti, e comunque sempre vestite in abiti molto umili, ma obbligatoriamente con scarpe all'ultima moda (TsGALI f. 341 op. 1 d. 511 l. 5).

Questi piccoli ritratti italiani ci rivelano alcuni modi di vedere tipici dei sovietici che si misurano con l'esistenza e le forme dell'altro. L'attenzione per le scarpe, che si ripete anche nei disegni, è sintomatica della difficoltà di reperire in URSS, soprattutto per le donne, calzature di un certo livello. I sovietici, con il loro modo ingenuo di vedere e di relazionarsi, riescono a stabilire un contatto per loro speciale con le persone che incontrano, differenziandosi orgogliosamente dal turista di consumo (identificato con il *cliché* del turista americano). Nelle serate piene di canti, di feste, nei dialoghi e nei racconti, la speranza è quella di stabilire un dialogo e una complicità con la cultura italiana. È così che in conclusione si riporta con un certo orgoglio un piccolo episodio di corruzione:

Al Foro ci siamo finiti l'ultimo giorno: in questi tre, quattro giorni che abbiamo passato a Roma, avremmo potuto dedicare molte ore a ciascuno degli edifici. Al Foro eravamo andati solo una volta. Prima di ripartire per casa, ci siamo ritornati, al tramonto. Tutte queste visite sono costate molto denaro, in lire. E noi non ne avevamo molte. E avevamo poco tempo. Non eravamo convinti se andare o meno. Ma ci siamo andati comunque e ci siamo messi a parlare con il custode. Lui ha chiesto: "Siete tedeschi?", - "Russi". -"Russi?": questo lo ha subito interessato, ed è stato molto accogliente. "Posso avere un vostro ricordo?". Noi gli abbiamo dato una lira, e lui ha fatto passare l'intero gruppo quando era molto più tardi dell'orario normale di apertura del Foro. Con questo ultimo ricordo insieme al sentimento di un favore così bello nei confronti dei russi è giunto a termine il nostro soggiorno a Roma (TsGALI f. 341 op. 1 d. 512 l. 34).

### **Il ritorno e la trasformazione dell'individuo**

È con questo gesto finale di trasgressione e complicità umana che i sovietici vogliono concludere la narrazione del loro viaggio. È la prova di una trasformazione avvenuta, il ritaglio di uno spazio personale e privilegiato con il luogo e con la gente, l'attenzione all'attimo, che segna il culmine e la fine dello stato di transitorietà.

Non è un caso che, in questa condizione di temporaneo allontanamento dell'essere in viaggio, i giovani architetti siano stimolati a uscire dal binario segnato dal loro maestro e, nonostante l'itinerario rigorosamente zholtoviskiano, inciampino nella modernità italiana. Pavel Nikulin dice:



Se dobbiamo parlare della nuova architettura, devo dire che mi ha molto colpito. Essa è molto più interessante e piena di contenuti di quanto non mi aspettassi [...]. Abbiamo scoperto che in Italia c'è un intero gruppo di architetti che portano avanti un lavoro notevole. Fra le costruzioni più interessanti, delle quali si sentono orgogliosi gli stessi italiani, c'è la stazione di Roma. La nostra guida ci aveva detto "Se non avete visto la stazione, non siete stati a Roma". Ed è proprio vero. È un edificio veramente interessante. A mio parere, non è costruttivismo sullo stesso piano, come a suo tempo c'è stato da noi. Nella concezione della composizione e nell'organizzazione di questa costruzione si nota un grande principio classico. Sullo sfondo di un parallelepipedo di pietra orizzontale sporge in avanti un centauro vetrato con i portali a sbalzo, dal disegno complesso. Coraggioso nel disegno, splendente nella soluzione costruttiva, davanti a voi si apre la massa della luce. L'interno non esiste. Sono passato attraverso l'ampia linea delle porte - e qui mi si è aperto un nuovo panorama [...]. Il vecchio muro romano invade direttamente la pensilina della nuova stazione. L'Antica Roma e la Nuova Roma si sono scontrate, o si stanno baciando? (TsGALI f. 341 op. 1 d. 512 l. 24).

L'architetto ci descrive l'esperienza della Stazione Termini come una visione fantastica, con toni fortemente evocativi ("la massa della luce") e quasi mitici ("il centauro vetrato"). Ripercorre nella memoria un paesaggio per lui nuovo, dove "l'interno non esiste" - un paesaggio della modernità che cerca di agganciare in qualche modo ai principi della classicità ai quali è ancora profondamente legato. Ed è in questo stato mentale di libertà, di svestizione dalle maschere abituali, di temporanea sospensione dei filtri della realtà consolidata, che avvengono nel modo più inaspettato le rivelazioni, si accendono i dubbi sulla classicità, sulla costruzione, sul rapporto con la storia. Nella mente del viaggiatore, l'incontro con l'altro spinge a lunga riflessione da parte degli architetti sui principi sui quali è fondata la loro architettura. Il resto del racconto prosegue con la descrizione di altre architetture moderne come il Palazzetto dello Sport, appena terminato in vista delle Olimpiadi che si terranno nel 1960, e con una lunga discussione sui diversi atteggiamenti nei confronti della storia, dell'architettura e della costruzione, che è impossibile sintetizzare in queste pagine ma che ai fini di questo articolo è interessante per il fatto che è stimolata dalle impressioni di viaggio. Il binomio costituito dall'architettura italiana e dalla vita che vi si svolge, che può

essere conosciuto solo attraverso il viaggio, permette di far scaturire qualcosa di nuovo. Il viaggiatore entra volutamente in questa scena e recita una parte, e in questo modo decide di intraprendere un percorso interiore di trasformazione. Le osservazioni degli architetti nei confronti di quello che vedono per la prima volta non sono particolarmente argute, in certi casi sono anche banali, i disegni sono stereotipati e non aiutano a capire meglio l'architettura italiana, ma rivelano, nella dinamica del viaggio, i processi di critica e autocritica che si innescano nell'architetto sovietico, in un particolare momento di crisi della sua professione – che è allo stesso tempo anche rinnovamento, stimolo e spinta creativa. Così afferma Pavlov:

Devo dire che tutti questi percorsi di passaggio dal classicismo alla nuova arte contemporanea ci hanno colpito a tal punto che, quando sono tornato dall'Italia, mi è venuta voglia di lavorare. Mi ha influenzato qualcosa di nuovo e fresco, insolitamente giovane! Mi è venuta voglia di lavorare in modo sintetico, in modo da far partecipare insieme la pittura, la scultura, l'architettura e la grafica (TsGALI f. 341 op. 1 d. 512 l. 25).

Con lo stimolo di un generico 'approccio sintetico', l'esperienza di viaggio ha restituito, più che forme e immagini, già conosciute prima della partenza, un'esperienza della totalità, una diversa percezione, e la convinzione di aver superato un punto di svolta. L'accettazione dell'avvenuto cambiamento segna l'arrivo, la fine del viaggio; dice ancora Pavlov:

Arrivando adesso a Leningrado, girando per le rive, passando per la Piazza del Palazzo, a fianco dell'Ammiragliato, al Monumento a Pietro il Grande, ci siamo resi conto che dopo la gita in Italia "si vede" la città di Lenin. L'ensemble di Leningrado è davvero bello e inconsueto (TsGALI f. 341 op.1 d. 51 l. p 5).

Che cos'è cambiato dopo il viaggio in Italia? Che cosa "si vede" (*smotritsja*) nella città che prima non si vedeva? Che cos'ha di bello e inconsueto la Leningrado durante il disgelo? Il "si vede" (*smotritsja*) di Leonid Pavlov è l'estrema sintesi del cambiamento avvenuto, l'apertura di un nuovo orizzonte.

### **Conclusione: dimensione collettiva, dimensione individuale**

La mobilità e il viaggio furono uno dei motori fondamentali del cambiamento nell'era del Disgelo. La società sovietica si era nuovamente rimessa in viaggio, riponendo le sue fiducie nella gioventù e in uno stile di vita rinnovato, con la prospettiva di un futuro migliore. Il viaggio fu anche uno dei principali strumenti per uscire dall'opacità dello stalinismo e affrontare a viso aperto il mondo, riconoscendo i propri limiti, ma allo stesso tempo favorendo una rapida e coordinata assimilazione del sapere, che consentì un rapido sviluppo tecnico ed economico.

L'architetto sovietico, nella sua duplice natura di tecnico e intellettuale, in viaggio attraverso lo spazio e il tempo, si rivela sismografo sensibile della sua era, e rivela qualcosa di generale sull'importanza del viaggio per un architetto. Il viaggio è un fatto pubblico, è raccolta di informazioni e di suggerimenti progettuali. Ma c'è qualcosa di più profondo, che rappresenta la vera urgenza del viaggio, che vede l'emersione prepotente dell'esperienza personale, come si è visto nei *Quaderni Italiani* di Boiadzjev e nei viaggi degli architetti moscoviti. Il viaggiatore cerca di ritagliare uno spazio di intimità con l'opera, con un abitante locale, con un tramonto. L'esperienza emotiva è portatrice di un valore che supera quello del contenuto e che acquista un significato importantissimo per un cittadino sovietico impegnato nel processo di destalinizzazione. Rappresenta quello spazio di autenticità e di contatto con la vita che gli è stato negato da anni di mistificazioni e *lakirovki* (letteralmente: 'laccature'). La struttura del report costringe a fare un riesame del viaggio, a riviaggiare nella memoria, ripercorrere le tappe, fissarle, dare un significato a ciascuna. Il viaggio scientifico si trasforma in viaggio intellettuale. E come accade spesso nella cultura russo-sovietica, l'intellettuale esprime la visione politica a partire dalla dimensione privata.

Parallela a questo processo è la dinamica attiva fra individuo e collettività. L'esperienza del viaggio, come si è visto, scarta continuamente fra l' 'io' e il 'noi' - e alla fine, attraverso il racconto, si trasmette anche a chi non c'era. Le conferenze dai toni informali tenute dagli architetti nelle loro sedi possono essere considerate riti di incorporamento in un gruppo sociale che di base è già molto coeso, molto di più delle analoghe corporazioni occidentali. Sono persone che condividevano gran parte della vita, erano colleghi di ufficio, compagni di vacanza, spesso parenti e

conviventi. Una ciurma disordinata che, rappresentandosi in costante movimento, si ritaglia uno spazio di libertà, sapientemente dissimulato dietro la farsa.

Gli architetti allievi di Zholtovskij conoscono già bene, almeno sulla carta, quello che andranno a vedere. La vista dal vero non serve a dare più informazioni sulle architetture, ma è l'opportunità di vedere la vita che circonda gli edifici ed entrare nelle architetture e nei luoghi. Approfittando del momentaneo sradicamento tipico della condizione del viaggiatore, l'architetto può entrare nella scena. L'atto è percepito come trasgressivo, e porta a una graduale riappropriazione di una cultura altra con la quale esiste un legame. Si rompe, attraverso l'esperienza, l'appiattimento nelle pagine di carta, e l'alterità acquista profondità, diventa spazio percorribile. La trasgressione produce la trasformazione dell'architetto sovietico, che non può più vedere le stesse cose con gli stessi occhi. Ora Pietroburgo "si vede" in modo diverso.

---

### Fonti archivistiche

RGAE f. 339 op. 3 d. 890

Archivio di Stato Russo di Economia (RGAE) f. 339 op. 3 d. 890, Опыт строительства за рубежом [*L'esperienza della costruzione all'estero*].

RGALI f. 674 op. 3 d. 1598 l. 62

Archivio di Stato Russo di Letteratura e Arti (RGALI), f. 674 op. 3 d. 1598 l. 62, Отчет поездки московских архитекторов в Италию [*Relazione di viaggio degli architetti Moscoviti in Italia*].

RGANDT in f. 2423 op. 2 ed. hr. 33

Archivio di Stato russo di Documentazione Tecnico-Scientifica (RGANDT) f. 2423 op. 2 ed. hr. 33. Album di caricature relative alla relazione creativa sul viaggio in Italia dei membri dell'Atelier-scuola Zholtovskij.

TsGALI f. 341 op. 1 d. 511-512

Archivio Centrale di Stato di Letteratura e Arti (TsGALI) f. 341 op. 1 d. 511-512, Творческий отчет группы московских архитекторов о поездке в Италию... [*Stenogramma della relazione artistica del viaggio in Italia degli architetti della scuola-atelier di Zholtovskij*. Stenogramma della conferenza tenuta alla Casa degli Architetti di Leningrado il 23-24 maggio 1958, presieduta dal presidente del LOSA A.A. Liubosh.

---

## Riferimenti bibliografici

ASSR 1955 n. 12

*К новому берегу [Verso una nuova sponda]*, "Архитектура СССР" 12 (1955), 55.

Bronovitskaya, Kazakova 2015

A. Bronovitskaya, O. Kazakova, *Leonid Pavlov*, Milano 2015.

Leed [1991] 1992

E.J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale [The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to global tourism]*, 1991], Bologna 1992.

Piretto 2018

G. P. Piretto, *Quando c'era l'URSS, 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano 2018.

Toson 2022

C. Toson, *Il contributo ingegneristico e architettonico italiano durante il periodo delle riforme architettoniche di Chruščëv (1954-1964)*, Tesi di dottorato, Università luav di Venezia, Venezia 2022.

Бояджиев 1968

Г.Н. Бояджиёв, *Итальянские тетради [I quaderni italiani]*, Москва 1968.

Вяземцева 2019

А.Г. Вяземцева, *Советская архитектура в Италии и итальянская архитектура в СССР в 1920-1930-е годы: выставки, публикации, совместные проекты (Architettura sovietica in Italia e architettura italiana in URSS nel 1920-30: mostre, pubblicazioni, collaborazioni)*, Atti del Convegno, Москва 2019.

Олеговна 2021

С.М. Олеговна, *Итальянские экспедиции И. В. Жолтовского: реконструкция маршрутов. 1908-1913 [Le spedizioni italiane di I.V. Zholtovskij: ricostruzione degli itinerari. 1908-1913]*, "Academia. Архитектура и строительство" 1 (2021), 26-30.

Орлов, Попов 2014

И. Орлов, А. Попов, *Сквозь «железный занавес». Руссо туристо: советский выездной туризм. 1955-1991 [Attraverso la "cortina di ferro". Russo turista: il turismo sovietico all'estero. 1955-1991]*, Москва 2014.

Орлов, Попов 2018

И. Орлов, А. Попов, *Сквозь «железный занавес». SEE USSR! иностранные туристы и призрак потемкинских деревень [Attraverso la "cortina di ferro". SEE USSR! Turisti stranieri e gli spettri dei villaggi Potemkin]*, Москва 2018.

---

## English abstract

The Thaw period was defined by a new mobility. Young people were encouraged to explore the country, tourism develops both inside and abroad. The reopening of diplomatic relationships allowed travelling to the West to gather information about new technical and scientific research. Architects and engineers were thus sent to Europe in *komandirovki*, i.e. work journeys, to study European building techniques and design solutions. Their individual experiences were systematised with the widespread use of reports. These reports, collected in dossiers, provided the main source for handbooks and publications, thus enhancing dissemination of knowledge among Soviet specialists. But the travel experience was not limited to the technical-scientific information. As a matter of fact, subjective impressions began to play an important role in the narration of the journeys. Travel narrations were shared not only in reports, but also in published memories and public conferences. In the latter, the travellers' experiences are displayed as a form of transgression. Rather than focusing on the observation of the formal aspects, the architects try to participate in the lives of the places and architectures they visit. Being in the state of transit, their perceptions and thoughts are free, stimulate self-reflection, and produce a change of mentality. We argue that these mental processes are the most important features of Soviet architects' traveling experiences and influenced their future architectural thought.

*keywords* / USSR; Architectural travels; Italy; Thaw Era; Ivan Zholtovsky.

*il numero 196 di Engramma è a inviti: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista.*



# Ettore Sottsass. Il viaggio e l'archivio

Marco Scotti



Materiali tratti dai Dossier riguardanti la rivista "1/2 Secolo": 1949\_G\_02, 1949\_G\_03, 1949\_G\_04, 1949\_G\_05, 1949\_G\_06, 1949\_V\_01, 1949\_V\_02, 1949\_V\_03, 1949\_V\_04, 1949\_V\_05, 1949\_V\_06, 1949\_V\_07: grafiche, studi, programmi. Fondazione Giorgio Cini onlus, Archivio Ettore Sottsass Jr., Centro ARCHiVe Venezia.

“Un’attitudine nomade, un senso di libertà, come quando si mettono tutte le proprie cose in una valigia, la valigia al centro della stanza, si chiudono le finestre e si esce dalla casa, lasciando tutto a qualcun altro” (Sottsass 1982, 5). È così che si racconta Ettore Sottsass Jr. (Innsbruck 1917-Milano 2007), architetto di formazione, artista, designer, fotografo, scrittore, così che presenta il suo approccio nomade agli eventi, il suo continuo viaggiare e cercare nuovi orizzonti, libero dal passato. Un simile approccio lo ha avuto anche rispetto al suo archivio, dopo averlo costruito fin dai primi



anni di lavoro come una rappresentazione di sé che andasse oltre l'insieme di documenti, progetti, tracce e materiali vari provenienti dalla sua vita professionale e privata. Questo elemento va quindi considerato non solo come forma di conservazione di una memoria, ma soprattutto come strumento per la costruzione del mito di sé, attraverso un processo fatto di scelte (Zanella 2018). Un repertorio progettato e quindi affidato a diverse istituzioni, proprio come la valigia immaginata al centro della stanza.

Ricostruire tutti i viaggi di Ettore Sottsass è un'impresa quasi impossibile. E forse non avrebbe neppure senso farlo, sarebbe una semplice operazione di ricostruzione della documentazione precisa e accurata che troviamo nei suoi archivi, fotografica prima di tutto, fatta di scritti e disegni, taccuini e annotazioni, così come di agende e piani di viaggi, prenotazioni e inviti a cene e inaugurazioni, progetti di allestimenti e stand che porteranno Sottsass a spostarsi in altre nazioni e continenti oppure oggetti che senza quei viaggi non sarebbero mai stati pensati. Possiamo però cercare di capire il rapporto tra immagine e scrittura, tra racconto giornalistico e letterario e una curiosità da fotoamatore (Zanot 2014, 23), e le motivazioni che l'hanno portato a scattare decine di migliaia di fotografie, organizzare e conservare altrettanti negativi e stampe, all'interno dei quali i viaggi compaiono con la stessa regolarità dei suoi progetti, delle scene domestiche, delle persone che hanno condiviso percorsi con lui. Del suo archivio poi fa parte anche una collezione di ceste e cestini, raccolti nel tempo in diversi paesi, un indizio tra i tanti delle sue passioni per l'oggetto comune, quotidiano, e della sua attenzione per quell'arte popolare e architettura spontanea, a cui già nei tardi anni '40 inizia a guardare con sguardo e attitudine da progettista (Sottsass 1951, 34-37) e che nei primi anni '50 diventa oggetto di studio ed esposizioni (Pica 1951). Così come una raccolta di scatole e pacchetti di carta, tutte rigorosamente aperte, trasformate da tridimensionali a una superficie piatta, poi incollate su cartoncino e come sempre meticolosamente conservate. Sono tutti possibili chiavi di lettura, da cui partire per cercare di comprendere cosa ha portato Sottsass a viaggiare per praticamente tutta la sua vita, come ha progettato e come ha poi guardato a questi viaggi.

Emerge sicuramente un elemento comune, ovvero come tanto nello sguardo fotografico quanto nella scrittura e nella raccolta di oggetti diversi con ossessione collezionistica, Sottsass insegua sempre qualcosa che già cercava, nuovi tasselli per portare avanti, tra i linguaggi, linee di ricerca che provengono dalla sua formazione torinese (e dalla formazione viennese del padre architetto) e spesso vogliono metterla in crisi. Linee alimentate dal viaggio, sia esso nato da un sopralluogo professionale, da un dato biografico, da un invito per una mostra o una lezione, dal dover raggiungere amici e committenti oppure semplicemente come risposta a quell'attitudine nomade. Per questo è tanto utile quanto potenzialmente senza fine cercare negli archivi per ricostruire cronologie, connettere dati e informazioni, capire, problematizzando, come e perché determinati elementi della vita di un architetto siano stati scelti, prelevati (Pardossi Sarno 2021, 195) e resi parte di un tutto.

Prima di entrare nel merito dei materiali, è necessario però fare un passo indietro e tornare all'archivio - o agli archivi - per metterne a fuoco la natura. Nel caso di Ettore Sottsass, l'archivio, è senza dubbio un unico, coerente insieme di fondi, diviso però tra diverse sedi e istituzioni (Scotti, Bulegato 2022, 39-42). L'archivio personale e dello studio professionale di Sottsass è una realtà frammentata e dispersa: una parte consistente, in seguito alla donazione del 2018 da parte della moglie Barbara Radice, è conservata a Venezia alla Fondazione Giorgio Cini. Questi materiali completano quelli raccolti alla Bibliothèque Kandinsky del Centre Pompidou a Parigi e al Centro Studi e Archivio della Comunicazione - CSAC Università di Parma, come conseguenza di scelte effettuate nei decenni precedenti dallo stesso Sottsass, che ha sempre voluto lasciare dietro di sé tracce della sua memoria, selezionando però di volta in volta accuratamente buste, quaderni, faldoni e scatole di legno dal suo repertorio per donarli secondo una visione precisa. Gli eredi a loro volta hanno compiuto delle scelte destinando a una istituzione piuttosto che a un'altra i materiali ancora in loro possesso. È da considerare poi come altri materiali, anche consistenti, siano rimasti naturalmente depositati presso le imprese o i collaboratori con cui Sottsass ha lavorato - risultato di pratiche professionali oppure di occasioni espositive - talvolta organizzati con vere e proprie strutture archivistiche, come nei casi dell'Archivio storico Olivetti a Ivrea, degli Archivi Aldo Londi e Industriale Bitossi a Montelupo Fiorentino o del Centro Studi Poltronova a Firenze.

Nel dibattito contemporaneo il termine 'archivio' non è privo di ambiguità (Derrida 1995) – fluido nella struttura come nei ruoli a questa connessi (Clement, Hagenmaier & Knies 2013) – che si sovrappone frequentemente tanto alla biblioteca quanto al museo e che per essere studiato richiede necessariamente una prospettiva ampia e trasversale alle discipline (Manoff 2004).

Nel caso di Sottsass si tratta di una serie di materiali eterogenei, costituita dai cosiddetti dossier, contenenti tutto il materiale di studio e personale, meticolosamente diviso e ordinato sia cronologicamente sia per categorie progettuali (arte, architettura, interni, design, grafica, mostre e allestimenti, editoria, articoli stampa, varie). A questi vanno aggiunti altri documenti come grafiche d'arte, manifesti e poster, riscontri commerciali, bozze per pubblicazioni, libri, tesi di laurea, e una collezione di cestini appunto. Risultato di un intervento dello stesso autore, che ha radunato e organizzato inizialmente tutti questi materiali, l'Archivio Sottsass è un ottimo esempio di progettazione della memoria (Pardossi Sarno 2021, 194), di creazione di un sistema dotato di una dimensione sia privata sia pubblica e che per essere interpretato correttamente va considerato nelle sue contemporanee divisioni e frammentazioni tra diverse istituzioni e spazi di conservazione, spesso anche queste frutto di scelte consapevoli.

All'interno di questo archivio-memoria, la ricostruzione di connessioni e il tentativo di comprendere le scelte, mette in luce alcuni momenti che appaiono paradigmatici per interrogare il ruolo e il significato del viaggio all'interno della pratica e della ricerca di Sottsass. Il primo viaggio ad essere raccontato è quello di formazione nella sua complessità: un fondamentale confronto di persona con l'architettura e la pittura contemporanea, quando si reca nel 1937 a Parigi per la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*. Sono anni in cui agli studi universitari al Politecnico di Torino Sottsass affianca l'esperienza diretta della pittura grazie a un maestro:

Andavo quasi tutti i pomeriggi a trovare un pittore molto antifascista e molto anarchico di nome Spazzapan. Spazzapan sapeva tutto della pittura contemporanea. Da giovane era vissuto in Germania, a Monaco, ai tempi del Blaue Reiter e poi a Parigi ai tempi di Picasso e compagni e di tutti quelli che c'erano a Parigi allora. [...] Sembra quasi naturale per lui passare dai percorsi

torinesi a una visione diretta di artisti come Henri de Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard, Paul Gauguin, Henri Matisse, Georges Braque, Fernand Léger e soprattutto Pablo Picasso, di cui racconta il Guernica e lo straordinario impatto avuto su di lui (Sottsass, 2010, 52, 75-76).

Il viaggio è raccontato nello specifico in *Amarezza di Parigi* (Sot-Sas 1937, 3), seguendo una modalità comune nel suo percorso, che lo vede affidare memorie e impressioni agli articoli pubblicati su giornali. Da notare come questi siano oggi interamente raccolti nell'archivio dei suoi scritti, recentemente acquisito dalla Bibliothèque Kandinsky del Centre Pompidou a Parigi, dove andrà a integrare importanti fondi tra cui quello fotografico, quello dedicato alla collaborazione con Olivetti, diverse collezioni e la biblioteca personale. Se nell'autobiografia del 2010 questa trasferta in terra francese è presentata "come un rito di passaggio verso la conoscenza diretta della cultura artistica europea e particolarmente francese" (Zanella 2018, 18), già nel 1937 la costruzione di una memoria è portata avanti attraverso un racconto che "sembra volere celare la valenza del viaggio di formazione verso la capitale del modernismo, dissimulando ogni tensione grazie alla narrazione di un viaggio notturno attraverso paesaggi di case deserte nel silenzio della notte in cui Sottsass entra con l'immaginazione per cercare di scoprire le storie che queste case racchiudono" (Zanella 2018, 19). L'approccio letterario appare dominante, tra ossessioni per oggetti quotidiani e popolari, indagati e classificati tanto sulla carta quanto nell'archivio, e dettagli personali, solo apparentemente insignificanti.

I viaggi di Sottsass sono poi spesso legati a occasioni ed eventi, anche drammatici. È il caso della prigionia durante il secondo conflitto mondiale a Pljevlja, in Montenegro (Thomé 2014, 41), che oggi possiamo ricostruire attraverso scritti, corrispondenza ma soprattutto grazie a una serie di immagini fotografiche (Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Ettore Sottsass. *Guerra in ex-Jugoslavia*. Photographies 1922-2007. Photographies personnelles et de voyage 1937-2007. SOT 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31) che indagano l'architettura locale, le tessiture, il paesaggio e le persone. Allo stesso tempo (Thomé, 1996, 16-17) il disegno emerge in tutta la sua importanza: durante il suo soggiorno forzato si fa inviare colori da casa e lavora a un'ulteriore lettura dell'ambiente e di linguaggi da lui letti come

vernacolari. Realizza “brevi schizzi a penna e tempera su materiale di fortuna, cartoline postali, ritagli di carta dell’esercito, foglietti di taccuino, con i quali l’artista copia una quantità di motivi tipici dei tappeti, dei tessuti e degli oggetti montenegrini” (Santini 1963, 81). I colori, elementi sempre centrali per Sottsass, sono spesso annotati quando non riportati direttamente.

Da tutte queste esperienze nascono linguaggi e linee di ricerca. È fondamentale notare come a partire da queste memorie, nei primi anni '40, Sottsass elabori una serie di disegni che ripensano la tradizione montenegrina (*Studi e disegni per tappeti e tessuti da motivi montenegrini*, 1942-1943, Archivio Ettore Sottsass, CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma): come nota già Santini (1963, 81), in questi schizzi sono presenti moduli che nei decenni successivi ritorneranno nei dipinti, nelle superfici delle ceramiche e degli arredi, e in maniera quasi letterale in alcuni tappeti. Scritture visive che, attraverso verifiche e contaminazioni provenienti da culture diversissime, andranno a costruire un vocabolario formale sempre più sicuro. Composizioni costruite su aree di colore e repertori di segni, che muovono da un ricorrente interesse per le culture popolari quanto dagli insegnamenti di Luigi Spazzapan, che trovano nel viaggio la loro definizione e per sintesi arrivano a costruire griglie, linee parallele e cromatismi sempre più ricorrenti nel lavoro dell’architetto.

I viaggi di Sottsass negli anni sembrano costruirsi ugualmente a partire da aspettative, curiosità, opportunità professionali e reti di persone, aggregandosi intorno a diverse polarità. Gli Stati Uniti rappresentano per lui un riferimento costante, quasi inevitabile considerando il rapporto strettissimo non solo professionale che la prima moglie Fernanda Pivano stringe con questo paese, con le sue avanguardie letterarie e le controculture, con figure di primo piano quali Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti.

Il primo viaggio in America di Sottsass, da marzo a maggio 1956, inizia con un soggiorno a New York, dove lavora nello studio dell’architetto George Nelson, e prosegue poi ai Caraibi insieme a Fernanda Pivano, che era in quegli anni borsista del Governo americano. Un’esperienza formativa e professionale prima di tutto, ma che affianca, a uno sguardo

attento alle modalità di lavoro all'interno di un importante studio, la volontà di mantenersi nomade, di seguire curiosità e persone, di osservare il quotidiano, di appropriarsene portandolo all'interno di una grande narrazione che si muove su più piani. L'orizzonte è quello dell'architettura, ma la sua cultura è profondamente legata alle arti visive:

Sottsass infatti frequenta le gallerie, porta dall'Italia le sue tempere che fanno inorridire il direttore del Whitney Museum. [...] Entra in contatto con la redazione di "Industrial design", rivista per cui disegnerà alcune copertine, ma forse si interessa anche alle culture antiche delle Americhe, quelle stesse a cui guardavano per esempio Arshile Gorky e Adolf Gottlieb, come testimoniano i libri conservati nella sua biblioteca (Zanella, 2018, 33-34).

Nel primo viaggio americano troviamo poi i segni di una rottura, di "un'esperienza necessariamente violenta" (Bucci 2018, 41), che separa Sottsass dai progetti portati avanti fino a quel momento in Italia, ancora profondamente legati a dinamiche della produzione artigiana, e gli restituisce una nuova energia rispetto ad alcuni poli della sua ricerca, come le sperimentazioni già avviate sulle novità della prefabbricazione (*Case prefabbricate per la società Vadacchino*, 1949 AA, Archivio Ettore Sottsass Jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia).

Tra vicende biografiche e viaggi tra i continenti si muove allo stesso modo l'esperienza editoriale forse più importante e seminale per Ettore Sottsass – e di Fernanda Pivano – in ambito editoriale. "Room East 128 Chronicle" è una rivista autoprodotta, pensata da Sottsass insieme a Pivano durante il ricovero all'ospedale di Palo Alto, in California, tra il giugno e l'agosto 1962.

Di ritorno a Milano dal suo primo viaggio in India – un'esperienza fondamentale all'interno del suo percorso raccontata nei dettagli nei diari e nelle autobiografie di Sottsass e di Pivano (Sottsass 2010, Pivano 2010) e di cui è possibile ricostruire nel dettaglio tutta la pianificazione attraverso veri e propri documenti progettuali dattiloscritti, conservati nel suo archivio personale insieme al soggetto per un possibile film poi mai realizzato (*Programma viaggio in India*, 1961 V, Archivio Ettore Sottsass Jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia); una vera e propria frattura esistenziale (Thomé 1996, 91) originata da una commissione di

Montecatini per un allestimento alla fiera di Nuova Delhi (Progetto per Mostra Montecatini, Fiera, New Delhi, 1961, Archivio Ettore Sottsass, CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma). Di ritorno a Milano dal viaggio in India, a Sottsass venne diagnosticata una grave forma di nefrite, allora non curabile in Italia, e solo grazie all'intervento diretto di Roberto Olivetti che si occupò di tutto, compresi il visto e i biglietti aerei, poté essere ricoverato per diversi mesi negli Stati Uniti, presso lo Stanford Medical Centre. Il designer aveva appena iniziato a lavorare al progetto dell'Elea per la divisione elettronica dell'azienda di Ivrea e la vicenda della malattia, raccontata nei dettagli nella sua autobiografia (Sottsass 2010, 233-240), è richiamata direttamente nel nome della rivista: East 128 era infatti denominata la camera dove Sottsass era ricoverato. "East 128" era in pratica una *fanzine* uscita in tre fascicoli, realizzata principalmente con la tecnica del collage e stampata in ciclostile, prima con l'attrezzatura portata da San Francisco direttamente nella camera da Dario Haim e operata da Bobbit Suda con la collaborazione della Pivano (Thomé 2014, 150), poi dal secondo numero grazie alla collaborazione con la tipografia locale di Mr. Valkenburgh (Alfieri 1965). Irregolare nelle uscite – l'idea era di inviarla agli amici, come sorta di notiziario personale durante il ricovero –, la rivista conta un numero esiguo di esemplari che la renderà da subito una rarità; come ricostruito da Maffei e Tonini infatti:

Il primo numero ha soli sette fogli, stampato in 30 copie. Il secondo, dal taglio più letterario, aumenta a 90 il numero di copie e si struttura maggiormente come una vera rivista con testi illustrati dalle tavole di Sottsass. Il terzo arriva a 140 copie, ha stampa tipografica e le tavole dell'artista soverchiano gli interventi testuali. Pagine in bianco e nero costruite con la rielaborazione di annunci pubblicitari ritagliati dai quotidiani americani (Maffei e Tonini 2011, 39).

Esiti quindi vicini ad alcune elaborazioni delle avanguardie Pop, ma anche a diverse esperienze grafiche condotte dallo stesso Sottsass nei decenni precedenti. Le influenze legate alla cultura *beat*, senza dubbio riconducibili anche a Pivano, saranno inoltre uno dei modelli alla base del sistema di segni e immagini che Sottsass va articolando in questi anni, dimostrando una sempre maggiore consapevolezza tanto rispetto alle sperimentazioni underground quanto alle avanguardie contemporanee.

Dalla vicenda, e dal successivo viaggio di alcuni giorni effettuato una volta dimesso dall'ospedale a San Francisco a contatto con i protagonisti della *beat generation* nacque la collana editoriale East 128 Publishing, autoprodotta dallo stesso Sottsass insieme a Pivano. Edita tra il 1963 e il 1970, questa serie di 19 volumi prenderà il via con il fascicolo pubblicato in occasione della mostra dedicata a *Le ceramiche delle tenebre* (inaugurata il 20 maggio 1963, presso la galleria Il Sestante di Milano e significativo esito dell'esperienza della malattia e del ricovero), che conteneva una serigrafia e un testo, su fogli sparsi. La collana verrà utilizzata da Sottsass e Pivano per pubblicare volumi legati a mostre, conferenze, omaggi, ma anche testi letterari degli scrittori *beat* e auguri di Natale, con una grafica mai uniforme e adattata di volta in volta alle necessità. Spesso si tratta di vere e proprie edizioni d'artista, visto che nel tempo "il rigoroso e preordinato piano editoriale subisce le variazioni dovute alle inadempienze degli autori e al mutare degli interessi dei curatori" (Maffei, Tonini 2011, 57). La collana si concluderà con la nascita di un nuovo progetto editoriale, la rivista "Pianeta Fresco", collettore di nuovi viaggi, fisici e immaginifici.

È in definitiva sulle riviste che Sottsass, dagli anni '60 sembra regolarmente riportare le sue esperienze nei diversi paesi, ideando rubriche che documentano prima di tutto la forte rottura nei confronti della cultura occidentale, della sua formazione. Un modo di restituire e verificare in una dimensione letteraria quelle istanze progettuali che diventeranno sempre più centrali nel progetto dell'oggetto e dello spazio:

Acquista valore la memoria [...] intesa come esperienze, persone, fatti, oggetti e segno; l'oggetto acquista funzioni diverse dalla mera funzione d'uso, acquista funzioni di rito (Riva 2018, 287).

*Viaggio a Oriente*, reportage pubblicato su "Domus" in sei momenti a partire dal 1962, con l'ultimo a rappresentare un ritorno all'occidente conosciuto (Sottsass 1962a, Sottsass 1962b, Sottsass 1962c, Sottsass 1964, Sottsass 1966a, Sottsass 1966b) costituisce per Sottsass un'occasione per raccontare prima di tutto sé stesso, per rileggere alcuni suoi percorsi e mettere a fuoco esperienze - in primis quella americana - guardandole attraverso la lente di culture appena conosciute. Una modalità ricorrente, costruita sul rapporto tra testo e immagine, che



ritornerà ancora su “Domus” tra il 2003 e il 2007 con *Foto dal finestrino*, e troverà spazio regolarmente con gli *Appunti di viaggio* su “Terrazzo”, esperienza editoriale che rompe definitivamente i confini tra le discipline, portata avanti da Sottsass tra il 1988 e il 2005 insieme a collaboratori quali Barbara Radice, Cristoph Radl, Santi Caleca e Anna Wagner.

Sottsass, come testimoniano diversi faldoni in archivio (*Viaggio in Cina (giugno)*, 1994 V; *Viaggio in Cina XI'- An (ottobre)*, 1994 V; *Corrispondenza per il viaggio a Goa*, 2003 V; *Corrispondenza varia per il viaggio in Russia*, 2004 V, Archivio Ettore Sottsass Jr., Fondazione Giorgio Cini, Venezia), non smetterà mai di viaggiare, tanto per le commissioni internazionali, che otterrà sempre più frequentemente, quanto per una profonda necessità. In una pagina dattiloscritta, firmata e datata novembre 1988, e oggi conservata tra i suoi scritti, troviamo una sua riflessione sul viaggio, su come ci siano tanti modi di viaggiare, nel tempo e nello spazio. Ma in particolare c'è quella incerta e curiosa dimensione che cerca “negli spazi vasti del pianeta e nelle sue innumerevoli storie, l'ombra di sé stesso o la propria identità, o uno speciale nutrimento per la propria esistenza”.

Al tempo stesso lo sguardo eterogeneo e multiforme, trasversale a tecniche e linguaggi, di Ettore Sottsass sembra affrontare il viaggio come un discorso parallelo ma continuamente intrecciato alla sua metodologia progettuale, come un repertorio tra i tanti a cui guardare, che non può prescindere dalla propria formazione e identità culturale e che al tempo stesso è necessario a ridefinirla costantemente.

Bisogna tornare all'attitudine nomade di Sottsass, al suo bisogno di essere continuamente in viaggio che non gli permetteva di stare al tavolo da disegno per più di qualche ora e che l'ha sempre portato a progettare cose piccole, che attiravano su di sé un interesse passeggero, che forse nelle sue parole neppure avrebbero meritato di essere tramandate (Sottsass 1982, 5). Progetti e idee che invece sono oggi perfettamente documentati da un archivio, oltre che spesso ancora messi in produzione con un sempre rinnovato entusiasmo. Fragili oggetti privati dietro ai quali rimane una figura “inquietata, composita e complessa” (Santini, 1963, 79), che ha saputo mantenere insieme diverse forme del progetto e dell'espressione figurativa, costruendo attraverso i linguaggi la rappresentazione della propria figura.

---

## Nota dell'autore

Queste riflessioni nascono dalla ricerca *L'archivio di Ettore Sottsass Jr.: inventario e registro digitale dell'attività riguardante il design e la grafica*, Università Luav di Venezia, Dipartimento di culture del progetto, assegnista di ricerca Marco Scotti, responsabile scientifico Fiorella Bulegato, cofinanziamento Fondazione Giorgio Cini, 1 dicembre 2019-30 novembre 2021. si veda Scotti, Bulegato 2022.

---

## Riferimenti bibliografici

Alfieri 1965

B. Alfieri, *Ettore Sottsass Jr.*, "Pagina" 6, (1965).

Bucci 2018

F. Bucci, *Learning from USA*, in F. Zanella (a cura di) *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978, CSAC. Università di Parma*, Cinisello Balsamo 2018, 41-48.

Clement, Hagenmaier, Knies 2013

T. Clement, W. Hagenmaier, J.L. Knies, *Toward a Notion of the Archive of the Future: Impressions of Practice by Librarians, Archivists, and Digital Humanities Scholars*, "The Library Quarterly" 83, 2 (2013), 112-130.

Derrida 1995

J. Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris 1995.

Maffei, Tonini 2011

G. Maffei, B. Tonini (a cura di), *I Libri di Ettore Sottsass*, Mantova 2011.

Manoff 2004

M. Manoff, *Theories of the Archive from Across the Disciplines*, "Libraries and the Academy", 4, 1 (2004), 9-25.

Pardossi Sarno 2021

B. Pardossi Sarno, *Les archives comme mise en espace de la mémoire*, in *Ettore Sottsass. L'Objet Magique*, catalogo della mostra tenuta al Centre Pompidou dal 13 ottobre 2021 al 3 gennaio 2022, Paris 2021, 194-195.

Pica 1951

A. Pica (a cura di), *Nona Triennale di Milano*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo dell'Arte e Parco del Sempione, 12 maggio-settembre 1951, Milano 1951.

Pivano 2010

F. Pivano, *Diari. 1949-1973*, a cura di E. Rotelli con M. Bricchi, Milano 2010.

Radice 1993

B. Radice, *Ettore Sottsass*, Milano 1993.

Riva 2018

S. Riva, *Progetti per Ceramiche per la tavola per Nick Morris*, in F. Zanella (a cura di) *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978*, CSAC. Università di Parma, Cinisello Balsamo 2018, 286-287.

Santini 1963

P.C. Santini, *Introduzione ad Ettore Sottsass Jr.*, "Zodiac" 11 (1963), 78-130.

Schnapp 2008

J. Schnapp, *The Permanent Library of the Now*, "Know: A Journal on the Formation of Knowledge" 2 (2008), 303-320.

Scotti, Bulegato 2022

M. Scotti, F. Bulegato, *L'Archivio di Ettore Sottsass Jr. Ricostruire mondi*, "magazén" 3, 1 (2022), 39-60.

Sot-Sas 1937

E. Sot-Sas, *Amarezza di Parigi*, "il lambello. Quindicinale dei gruppi universitari fascisti del Piemonte" 2 (1937), 3.

Sottsass 1951

E. Sottsass Jr., *Architettura popolare in Sardegna*, "Comunità" 11 (1951), 34-37.

Sottsass 1962a

E. Sottsass Jr., *Viaggio a Oriente. Prima puntata: Birmania*, "Domus" 391 (1962), 37-42.

Sottsass 1962b

E. Sottsass Jr., *Viaggio a Oriente. II puntata: Jaipur e il Palazzo*, "Domus" 393 (1962), 37-42.

Sottsass 1962c

E. Sottsass Jr., *Viaggio a Oriente. III puntata: templi in India*, "Domus" 396 (1962), 40-47.

Sottsass 1964

E. Sottsass Jr., *Viaggi a Oriente, quarta puntata: Agra e le pitture sulle case*, "Domus" 410, 1964, 40-44.

Sottsass 1966

E. Sottsass Jr., *Viaggio a Oriente: Nepal*, "Domus" 436, 1966, 51-54.

Sottsass 1982

E. Sottsass, *Preface*, in P. Sparke, *Ettore Sottsass Jr.*, London 1982, 5.

Sottsass 2000

E. Sottsass, *Esercizi di Viaggio*, a cura di M. Carboni, Torino 2000.

Sottsass 2010

E. Sottsass Jr., *Scritto di notte*, Milano 2010.

Sottsass, Pivano 1966

E. Sottsass, F. Pivano, *Viaggio in Occidente: Nr. 1. Che fanno lì dentro*, "Domus" 436 (1966), 42-46.

Taplin 2007

O. Taplin, *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007.

Thomé 2014

P. Thomé, Sottsass, London-New York 2014.

Zanella 2018

F. Zanella, *Autobiografia e il mito di sé. L'archivio*, in Id. (a cura di) *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978, CSAC. Università di Parma*, Cinisello Balsamo 2018, 15-40.

Zanot 2014

F. Zanot, *The cigarette behind Kerouac*, in P. Thomé, Sottsass, London-New York 2014, 23-24.

---

## English abstract

Ettore Sottsass Jr. (Innsbruck 1917-Milan 2007) was an architect, artist, designer, photographer, and writer, who always had a nomadic approach to events. This led him to travel incessantly around the world ever since his university years and till the end of his life. Starting from his archive, this article aims at investigating the design methods and processes around his journeys by considering both his business trips and the ones fostered by his curiosity. Travelling represented a tool for the search of his own identity, a parallel path in his long and seminal career, always intertwined with his design methodology.

*keywords* | Ettore Sottsass Jr.; Archive; Architects' Travels; Publications; Architectural magazines.

*il numero 196 di Engramma è a inviti: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista.*



## Sola andata

### Lina Bo Bardi in Brasile (1946-)

Daniele Pisani



Ritratto di Lina Bo Bardi dal "Diário de Notícias", 8 e 9 gennaio 1961.

È ben nota l'importanza assegnata al viaggio da parte dell'architetto, occidentale almeno. In particolare, non si contano gli studi sull'"influenza" esercitata dalla visita a una certa opera del passato sulla sua produzione successiva, mossi in ultima istanza da uno sforzo – al tempo spesso comprensibile, necessario e vano – di 'spiegarne' la produzione sulla base di dati in qualche modo oggettivi, o comunque di ricondurla a qualcosa di (presuntamente) noto.

Il primo ad assegnare un ruolo decisivo al viaggio, naturalmente, è non di rado l'architetto stesso, impegnato a 'costruirsi' prima scegliendo le proprie mete e programmandone la visita, poi – una volta fatto ritorno – decidendo come organizzare il materiale raccolto, non senza talvolta lanciarsi lui stesso nell'interpretazione del senso dell'esperienza compiuta. Verrebbe quasi da dire che se qualcosa ancora resta al giorno d'oggi dell'idea romantica di *Bildung*, ebbene, si annida proprio nel viaggio inteso come il momento imprescindibile di una tenace costruzione della propria personalità e cultura.

Se il viaggio per l'architetto è programmatica costruzione di se stesso – senza escludere l'epifanico incontro accidentale con qualcosa di non preventivato – esistono pure casi, per quanto rari, di viaggi negati in quanto tali: di viaggi effettivamente compiuti ma di cui è stata sistematicamente occultata la natura, appunto, di viaggi; così come esistono casi di esperienze che del viaggio non hanno le sembianze, ma che ciò non di meno – come vedremo – ne presentano alcuni dei tratti distintivi.

### **Andata**

Tra i viaggi negati, spicca quello intrapreso nel 1946 da Pietro Maria e Lina Bo Bardi. Si erano sposati a Roma il 24 agosto e il 24 settembre si imbarcavano a Genova a bordo del transatlantico Almirante Jaceguai. Si recavano in Brasile con almeno un obiettivo comune: trascorrere la luna di miele al di là dell'Oceano. Bardi portava poi con sé alcuni dipinti del suo Studio d'Arte Palma, destinati a venire esposti in una serie di mostre (Pozzoli 2014); Bo Bardi, dal canto suo, era incaricata da parte della Triennale di Milano di intercedere presso le autorità locali in modo da ottenere la partecipazione ufficiale del Brasile alla sua ottava edizione, la celebre T8 (Pisani 2022).

Non sappiamo molto sulle ragioni per cui nacque l'idea del viaggio in Brasile. Senza poter fornire alcuna prova, a noi sembra che l'ipotesi più probabile consista nel ritenere che siano state le mostre di Bardi, una volta programmate, a suggerirgli l'idea di passare la luna di miele con Lina proprio in Brasile; è invece evidente che l'incarico assegnato a Bo Bardi lo fu perché a Milano, dove viveva ormai da anni, si era venuti a conoscenza della sua prossima partenza. Quel che è certo, è che la coppia non partiva

per il Brasile con l'intenzione di trasferirsi. Questo è quello che ci vollero far credere – Bo Bardi soprattutto – parecchi decenni più tardi, ma è completamente falso (Pisani 2022). Non solcavano l'Oceano per emigrare, ma si apprestavano a intraprendere un viaggio in America Latina dalla durata incerta e senza dubbio lungo, ma che prevedevano di concludere con un ritorno.

### **In Brasile**

D'altro canto, nulla nella carriera di Bo Bardi sino a quel momento lasciava trapelare un interesse pregresso per il Brasile, la sua cultura o anche solo la sua architettura. Anche in questo caso, ci vorrà far credere il contrario, ad esempio sostenendo che *Brazil Builds* – il catalogo dell'omonima mostra del MoMA del 1943 che, per prima, aveva contribuito al 'successo' mondiale dell'architettura brasiliana (Goodwin 1943) – le era apparso sin da subito “come un faro di luce che risplende in un campo di morte” (Bo Bardi [s. d.] 1993a, 12). Senonché, non è affatto detto ed è anzi piuttosto difficile che il catalogo, edito nel bel mezzo della guerra, possa essere capitato tra le sue mani prima che sbarcasse sulle sponde della Baía de Guanabara.

Almeno in parte diverso il discorso è per Bardi, che all'America Latina, invece, aveva già guardato in precedenza; e in Argentina si era pure recato nel 1933 per accompagnare una mostra, da lui curata, dedicata all'architettura del regime, di cui conosciamo il catalogo (*Belvedere* 1933; v. inoltre Tentori 1990, 69-79); a scrivere estesamente del proprio viaggio sull'altra sponda dell'Atlantico, purtroppo per noi, non fu però lui – che pure non era alieno dalla passione per la scrittura di resoconti di viaggio (Bardi 1933; v. inoltre Bassignana 2000; Petacchi 2014) –, bensì Massimo Bontempelli, l'altro celebre intellettuale che lo affiancò nella direzione di “Quadrante” (Bontempelli 1934). Sappiamo, comunque, che durante la traversata oceanica che lo portava a Buenos Aires, nel corso di una sosta nel porto di Santos, Bardi si recò in automobile a visitare – o meglio a darle una rapida occhiata – quella che diventerà la sua futura città, São Paulo.

Se non in Bardi, l'idea di trasferirsi in Brasile, per altro, circolava nel suo ambiente. Un suo caro amico, anche lui autore di un resoconto del proprio viaggio in Unione Sovietica, stava valutando proprio in quel frangente tale ipotesi. Si tratta dell'ingegnere Gaetano Ciocca, che in una lettera scritta a



Bardi il 21 aprile 1933 gli raccontava: “amici che non credono più alla funzione antesignana di [sic] Italia, mi hanno proposto un trapianto in Brasile. Io mi domando: ingegnere o scrittore oppure ingegnere e scrittore? Italia o Brasile, oppure Italia e Brasile? Tu mi puoi rispondere come nessuno” (cit. in Schnapp 2000, 34). Il 16 marzo 1947, in un'altra lettera sempre a Bardi, Ciocca gli confesserà ancora una volta di essere disposto a trasferirsi in Brasile (Schnapp 2000, 183).

Ciocca, naturalmente, finirà per non trasferirsi mai in Brasile. La sua seconda lettera è comunque utile a rammentarci che, nel dopoguerra, l'idea di emigrare in Brasile suonava tutt'altro che balzana agli occhi di diversi professionisti italiani. Nel campo dell'architettura, furono in parecchi a farlo o a pensare di farlo: da Giancarlo Palanti, che lasciò Milano per São Paulo, a Luigi Claudio Olivieri, che provò a fare lo stesso ma finì per ritornare in patria, o a Marcello Piacentini, che pensò anche lui di attraversare l'Oceano (ad attestarlo è una lettera a lui indirizzata di Arturo Dazzi: v. Nicoloso 2018, 300) per poi decidersi invece di restare e ricostruire in patria la consueta, vasta rete di potere; se poi estendiamo la nostra osservazione anche all'Argentina, l'elenco si estende ulteriormente, a comprendere ad esempio Enrico Tedeschi, Ernesto Lapadula o Cino Calcaprina, ma anche Ernesto Nathan Rogers o Luigi Piccinato, che vi trascorsero periodi di lavoro e/o di insegnamento più o meno prolungati (Liernur 1995; Marino 2015; Piccarolo 2015). Non mancarono, come è ovvio che sia, anche i movimenti in senso contrario, non tanto nel senso di architetti latino-americani che scelsero di vivere in Italia, ma di italiani che optarono per un ritorno nel loro paese; e tra di essi il caso più emblematico è senza dubbio quello rappresentato da Daniele Calabi.

A far decidere ai Bardi di restare in Brasile fu il caso. All'inaugurazione di una delle mostre *carioca* dello Studio d'Arte Palma, Bardi conobbe Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, più noto come 'Chatô' (Morais 1994). Si trattava di una figura di primo piano dell'imprenditoria brasiliana: era il proprietario del maggiore impero mediatico del subcontinente. Interessato da tempo a fondare un 'suo' museo d'arte, individuò in Bardi l'uomo che faceva per lui. A ben vedere, pare che l'incontro tra di loro non sia stato del tutto casuale. Certo è che Bardi non si aspettava di ricevere sin da subito, quasi a freddo, una proposta fenomenale e quasi irrinunciabile come quella che gli venne fatta; come è

certo che non si aspettava di riuscire a stabilire con una figura complessa, scostante e divisiva quale 'Chatô' – lo stesso Bardi, per altro, era e sapeva di essere una sorta di provocatore, incline alla lite e alla polemica – un rapporto duraturo, in grado di rimanere saldo per interi decenni, sino alla lunga malattia e poi alla morte dell'imprenditore, nonché giornalista e diplomatico, brasiliano.

Per quanto non sia affatto facile, dal momento che abbiamo ormai imparato a pensare ai Bardi come a una coppia di italiani che abbandonarono l'Italia e optarono per il Brasile all'atto stesso di imbarcarsi (come erroneamente sostenuto, tra gli altri, da Tentori 1990, 172-174; Id. 2002, 71; Lima 2013, 34), dobbiamo insomma sforzarci di considerarli nel novero di coloro i quali si sentivano degli italiani a tutti gli effetti intenti a compiere un'esperienza all'estero circoscritta nel tempo: piuttosto che con Palanti, che a quel che risulta partì con il proposito di restare in Brasile e finì poi per tagliare i ponti con l'Italia, è corretto accomunarli – ad esempio – con Rogers, che si recava in Argentina per un certo periodo, senza chiudere con le svariate attività che aveva intrapreso nel proprio paese. A questo proposito, vale la pena di ricordare che a Roma era ben avviato lo Studio d'Arte Palma, di cui Bardi era il direttore, e di cui avrebbe continuato a esserlo ancora per alcuni anni dopo essersi insediato in Brasile.

#### **“Resto qui”**

L'incarico offerto da Chateaubriand a Pietro Maria Bardi di dirigere un ambizioso museo d'arte, che sarebbe ben presto sorto con il nome di Museu de Arte de São Paulo (MASP), fu ciò che trattenne i Bardi in Brasile, prima a Rio de Janeiro, dove originariamente si pensava di aprirne la sede, e poi a São Paulo, dove si decise di insediarlo. Fu proprio per crearvi il MASP che la coppia abbandonò la capitale – tra i rimpianti, almeno in un primo momento, di Bo Bardi – per trasferirsi a São Paulo. Questo, tuttavia, non significa che, nel momento esatto in cui Bardi ricevette il decisivo incarico da parte di Chateaubriand, lui e sua moglie decisero che avrebbero trascorso in Brasile il resto della loro vita.

Propriamente parlando, dopo un po' di tempo quello che era iniziato come un viaggio non era più tale. Tuttavia, lavorare all'estero per un tempo indefinito, di cui non è stabilita l'estensione ma che tende a dilatarsi

sempre più, non equivale affatto a decidere di emigrare. A quanto risulta non solo dalle testimonianze *ex post* – nel caso specifico, tutt’altro che attendibili – ma anche da numerosi indizi coevi, Bardi si decise ben presto per il Brasile, anche se mantenendo un forte legame affettivo con l’Italia: in altri termini, si legò immediatamente al nuovo paese, ma senza mai tagliare i ponti emotivamente e professionalmente con quello vecchio (a osservarlo acutamente – non senza contrapporre l’esperienza alla propria – sarà sua moglie: Oliveira 2002, 242). Forse per ragioni caratteriali, forse perché incontrò molte difficoltà a inserirsi nel mondo lavorativo – il fatto di essere donna non la aiutò di certo –, fatto sta che per Bo Bardi le cose furono parecchio più complicate. Ad esempio, alcuni documenti dell’epoca ci fanno capire che continuava a sentirsi italiana – o, dalla prospettiva brasiliana, europea – e che il suo ‘ambientamento’ andava per le lunghe. Il 10 maggio 1948, ad esempio, confessava a Bottoni: “Tutto sommato rimpiango l’Europa” (la lettera, conservata presso il Fondo Piero Bottoni, Archivio Piero Bottoni, DASTU, Politecnico di Milano, Milano, è cit. in Pisani 2022). Ed è vero che nel 1953 otteneva la naturalizzazione brasiliana (la vicenda è accuratamente ricostruita in Perrotta-Bosch 2021, 23-27), e che ormai abitava nella sua prima importante opera di architettura in Brasile, la Casa de Vidro, in cui i coniugi avrebbero vissuto (o meglio, avrebbero continuato a far ritorno, come se si trattasse di una sorta di porto) per il resto della loro esistenza. Tuttavia, è solo da alcune lettere scritte nel corso del 1956 da Bo Bardi al marito – il quale in quel momento si trovava a Fiesole – che veniamo a sapere come l’accettazione del Brasile quale ‘propria patria’ si stava finalmente compiendo. Qui, finalmente, Bo Bardi afferma di aver “risolto il conflitto a favore del Brasile”, di aver “deciso – resto qui – e ricomincio a lavorare” (cit. in Pisani 2022). Ma lo afferma a quasi un decennio esatto di distanza dalla partenza del suo viaggio da Genova, ossia al termine di un lungo processo.

Un’altra esperienza più o meno coeva che non può essere del tutto trascurata tra quelle che dovettero giocare un qualche ruolo nel mutato orientamento da parte di Bo Bardi era avvenuta l’anno prima. Era il 1955 e Bruno Zevi, che conosceva Bo Bardi da tempo e la ammirava e ne rispettava le opinioni, per quanto molto spesso divergenti dalle sue, le proponeva di gestire uno spazio tutto suo nella nuova rivista di cui era il direttore: di occuparsi mensilmente di una rubrica, intitolata “Lettera dal Brasile”, per “Architettura. Cronache e storia” (Lima 2021, 165-167). La proposta venne

accolta, ma diede vita a un rapporto di lavoro che più breve non avrebbe potuto essere: Bo Bardi scrisse un unico testo intitolato *Lettera dal Brasile* (Bo Bardi 1956), trasformando ciò che avrebbe dovuto essere un contributo ricorrente in una collaborazione occasionale. A interessarci in questa sede è però il contenuto della *Lettera*, ampiamente dedicata a prendere le distanze da non meglio precisati articoli, pubblicati su “Il Corriere della Sera” e su “Il Borghese”, i cui autori – stando a Bo Bardi – altro non erano che “frettolosi inviati speciali” che, pochi giorni dopo essere arrivati in Brasile per la prima volta, si permettevano di pronunciare un giudizio netto e definitivo sul paese (*ivi*, 183). Non sappiamo se fu il fatto di dover in qualche modo difendere il Brasile ‘d’ufficio’ a dissuaderla dal proseguire la collaborazione con “Architettura. Cronache e storia”; non possiamo però fare a meno di rimarcare che l’atteggiamento che Bo Bardi si sentì chiamata ad assumere dinanzi ai propri connazionali (per quanto non privo di almeno un precedente, *Bela criança* (1951), e di un seguito, *Na América do Sul: após Le Corbusier, o que está acontecendo?* (1967)) dovette essere decisivo nel rivelare a lei per prima che aveva radicalmente mutato la propria posizione, nei dieci anni trascorsi dalla sua partenza da Genova. Ora, infatti, scriveva una lettera che non era solo fisicamente scritta ‘dal Brasile’, ma era anche concepita ‘dal punto di vista del Brasile’.

Quel che ci preme porre in rilievo, a ogni modo, è che le lettere al marito del 1956 – insieme all’episodio della *Lettera dal Brasile* – aiutano a comprendere il paradossale statuto del viaggio dei Bardi. Era nato come un viaggio, e nella fattispecie come l’unione di un viaggio di nozze con un viaggio di lavoro: un viaggio per altro compiuto, un po’ paradossalmente, nel paese che qualche anno dopo avrebbe portato Claude Lévi-Strauss a vaticinare l’inevitabile “fine dei viaggi” per come li abbiamo conosciuti (“Viaggi, scrigni magici pieni di promesse fantastiche, non offrite più intatti i vostri tesori”: Lévi-Strauss [1955] 1965, 34). Del fatto che quello che ormai da tempo non era più vissuto dai coniugi Bardi come un viaggio fosse iniziato come un viaggio, probabilmente, nel frattempo dovevano essersi scordati persino loro. Del resto, non dev’esserci stato un momento specifico in cui il viaggio cessò di essere tale ai loro occhi. Fu il suo indefinito prolungarsi, nell’incertezza se ci sarebbe o meno stato un ritorno, nel dubbio se quella loro condizione di sempre-meno-italiani in Brasile sarebbe stata temporanea o definitiva, a minarne giorno dopo

giorno la natura di viaggio, sino almeno a quando Bo Bardi mise al corrente suo marito di essersi decisa per il Brasile. A quel punto, il viaggio era effettivamente senza ritorno. Bo Bardi deponeva ogni volontà di tornare indietro. E, tra le altre cose, poneva in essere le condizioni che l'avrebbero portata ad abdicare definitivamente dall'interpretazione del proprio viaggio come viaggio.

### **Lettera dal Brasile**

L'ipotesi che intendiamo formulare qui di seguito è che, malgrado tutto quanto siamo venuti dicendo sinora, quello di Bo Bardi in Brasile possa e debba essere considerato come un viaggio vero e proprio.

A prima vista, a parlare di interi decenni di vita alla stregua di un viaggio, deve sembrare che si stia qui interpretando il tema metaforicamente. Per quanto questo sia innegabile, e forse pure inevitabile (Leed [1991] 1992, 13-14), a noi sembra però che la peculiare esperienza di Bo Bardi in Brasile sia ascrivibile al viaggio senza forzarne a dismisura il significato. Occorre però che ci si intenda preventivamente su che cosa si intende per viaggio. Se compiere un viaggio è recarsi dal luogo A al luogo B in un lasso relativamente limitato di tempo, quello di Bo Bardi in Brasile non rientra nella fattispecie. Per viaggio, tuttavia, non si intende qui soltanto uno spostamento da un luogo a un altro, con eventuale ritorno al punto di partenza, ma anche uno scarto rispetto al tran tran: il viaggio è una dimensione altra rispetto alla quotidianità, un'eccezione rispetto alla regola. In quanto tale, di norma il viaggio ha termine con il ritorno; ma a costituire la *conditio sine qua non* del viaggio non è il ritorno – che può anche mancare – bensì la partenza. E lo è perché partendo ci si lasciano alle spalle le abitudini, gli usi, gli impegni di ogni giorno e ci si avvia, anche solo per poco, verso una *terra incognita*. Per essere tale, infatti, ci pare che un viaggio debba essere in grado di porre il soggetto che lo compie al cospetto dell'estraneo (su questo tema, anche se relativamente a un tema affatto diverso, resta illuminante la riflessione sulla "prova dell'estraneo" di Berman [1984] 1997); o, per dirla in altri termini, deve essere capace di produrre uno spaesamento (Ginzburg 1998) nel soggetto che lo compie.

È in tal senso che la lunga permanenza di Bo Bardi in Brasile ci sembra poter essere ricondotta senza forzature eccessive al concetto di viaggio.

Da questo punto di vista, il contrasto con suo marito è assai netto. Bardi, come abbiamo già notato, fu – almeno stando a quanto diede a vedere esteriormente – rapido nell’adattarsi al paese in cui si era trasferito, ma non sembra mai aver compiuto quella sorta di apertura nei confronti del nuovo, dell’altro, che costituisce il fulcro dell’esperienza brasiliana di sua moglie.

A dire il vero, inizialmente anche Bo Bardi – come tanti altri prima di lei (v. almeno Grafton 1992; Abulafia 2009) – fu incapace di vedere le novità che si paravano dinanzi ai suoi occhi senza ricondurle al proprio punto di vista eurocentrico, nonché riluttante a fare proprio il Nuovo Mondo in cui si trovava, misurandosi davvero con le sue peculiarità (Pisani 2022). Questa difficoltà iniziale sembra però inscindibile dalla profondità del processo che avverrà in lei nel corso del tempo. Il momento in cui sentì di essersi finalmente decisa per il Brasile fu, come abbiamo visto, il 1956, l’anno delle lettere al marito e della *Lettera dal Brasile*. Un altro momento importante è rappresentato dal 1958, l’anno in cui fu invitata a insegnare a Salvador de Bahia, e quindi fu costretta ad abbandonare la casa di São Paulo e, per contro, le fu permesso di affrontare da sola il mondo – ad altissima concentrazione di cultura afro – del Nordest brasiliano. Si trasferì da São Paulo a Salvador con un proprio lavoro, a cui ne seguiranno presto degli altri; e l’arrivo a Salvador significò l’incontro con quello che per lei, senza dubbio, era l’‘autentico’ Brasile. Ora, a nostro giudizio, fu l’effetto congiunto della consapevolezza di non essere più quella che era sbarcata a Rio nel 1946 e della ‘scoperta’ del Brasile afro che ebbe luogo a Salvador a rimettere in moto in Bo Bardi un modo di fare esperienza che è quello proprio del viaggiatore: di colui che è salpato e si dirige verso nuove mete (e che quindi, a ogni momento, si trova in mare aperto). Vale la pena di rammentare che arriverà ad affermare: “Io credo che il Brasile non fa parte dell’Occidente. È Africa” (Bo Bardi [s. d.] 1993b, 203). A confermarlo è la sua produzione sia teorica che progettuale a partire da quel momento: dall’elaborazione dei testi che sarebbero poi entrati nel libro postumo *Tempos de grossura. O design no impasse* e dalla concezione e curatela di una nutrita serie di allestimenti teatrali e soprattutto di mostre – è in particolare il caso di *Bahia no Ibirapuera* (1959), *Nordeste* (1963) e *A mão do povo brasileiro* (1969), ma anche di *Repastos* (1975), *Design no Brasil: história e realidade* (1982), *Mil brinquedos para a criança brasileira* (1982), *O belo e o direito ao feio* (1982), *Caipiras, papiaús: pau-a-pique* (1984),

*Entreato para crianças* (1985) o *Africa negra* (1988) – all’elaborazione dei progetti per opere come il SESC Pompéia (1977-1986), la Capela Santa Maria dos Anjos (1978), il Teatro Oficina (1982-1993) o la Casa do Benin (1987-1988): progetti assai diversi tra di loro ma accomunati dal comune sforzo di lasciarsi alle spalle formule stantie per avventurarsi in terre ancora inesplorate e tutte ancora da mappare, in cui convivono e stabiliscono inediti rapporti eredità della tradizione e ripensamento del modernismo, uso di tecniche arcaiche e impiego della prefabbricazione, ammirazione per la cultura popolare e coscienza critica e politica.

### ***Dispatrio***

Negli ultimi anni di vita, fu Bo Bardi stessa a voler sancire nella forma più netta possibile il taglio da lei effettuato con il passato, ossia con l’Italia. Una volta, scrisse: “ho detto che il Brasile è il paese che mi sono scelta, e per questo è il mio paese due volte. Non sono nata qui, ho scelto questo posto per viverci. Quando si nasce, non si sceglie niente, si nasce per caso. Io ho scelto il mio paese” (Bo Bardi 1990, 107; v. inoltre Bo Bardi [s. d.] 1993a, 12). Si tratta di parole straordinarie ma che è doveroso prendere con le pinze. Bo Bardi in quegli anni – erano i suoi ultimi, e lo sapeva – stava riscrivendo il proprio passato a futura memoria, e nella ricostruzione *ex post* che si sforzava di accreditare tanto l’abbandono dell’Italia quanto la scelta del Brasile erano fatti passare per decisioni consapevoli e coraggiose (Pisani 2022). L’insistenza sulla ‘scelta’ del Brasile attestata dalle parole appena citate va quindi intesa come un modo di portare acqua al mulino della propria narrazione. Vi è però anche dell’altro. Si tratta di parole di rara durezza, con il loro totale rigetto nei confronti delle ‘origini’. Laddove ci aspetteremmo di trovare affermata la natura, per così dire, anfibia e composita della cultura di Bo Bardi, lei pone invece la questione nei termini di un mero avvicendamento: come se la propria appartenenza culturale potesse compiere dei salti, per giunta intenzionali.

Le parole di Bo Bardi, insomma, oltre a dirci qualcosa di molto importante su di lei – ci torneremo – suonano esagerate a bella posta. Ci sembrano corrispondere più esattamente all’esperienza di tanti altri espatriati parole come quelle pronunciate da Tzvetan Todorov dopo decenni trascorsi a Parigi, quando, di ritorno nella sua natia Bulgaria, osservò: “Non mi sentivo meno a mio agio come bulgaro che come francese e avevo l’impressione di appartenere al tempo stesso a tutte e due le culture” (Todorov 1997, 5).

Aggiungendo: “La lezione di quel ritorno al paese natale, dopo diciotto anni dalla partenza, mi s’impondeva poco a poco. La coesistenza di due voci diventa una minaccia, porta alla schizofrenia sociale, quando quelle due voci sono fra loro in competizione; ma se si inseriscono in una gerarchia il cui principio è stato liberamente scelto allora si possono superare le angosce da sdoppiamento e la coesistenza diventa il fertile terreno di un’esperienza nuova” (*ivi*, 10). Per far questo, naturalmente, occorre a suo parere accettare di vivere in una situazione peculiare: “Il mio stato attuale non corrisponde dunque alla deculturazione, né all’acculturazione, ma piuttosto a qualcosa che si potrebbe chiamare *transculturazione*, l’acquisizione di un nuovo codice senza la perdita del precedente. Vivo oramai in uno spazio singolare, al tempo stesso dentro e fuori: straniero ‘in casa’ (Sofia), e in casa ‘all’estero’ (Parigi)” (*ivi*, 12).

Il confronto diventa forse ancora più illuminante se lo si stabilisce con uno scrittore italiano di qualche anno più giovane di Bo Bardi, ma anche lui emigrato più o meno nello stesso momento e senza aver stabilito di farlo prima di partire per l’estero. È il caso di Luigi Meneghello, recatosi in Inghilterra – racconterà – “con l’idea di starci dieci mesi [...] col vago intento di imparare un po’ di civiltà moderna e poi tornare” (Meneghello 1993, 8-9) un anno esatto dopo che i Bardi si erano recati in Brasile – era il settembre del 1947 – e poi rimasto a Reading, Berkshire per il resto della vita. Al di là delle svariate e ovvie differenze, la netta divaricazione tra l’esperienza vissuta da Meneghello e da Bo Bardi non risiede nella scelta che li porta all’estero (in ambedue i casi tutto sommato casuale), bensì nella relazione stabilita nel corso degli anni con il paese d’origine: laddove Bo Bardi prende sempre più le distanze dall’Italia, fino a ricusarla del tutto dicendosi brasiliana a tutti gli effetti, Meneghello impiega la condizione di quello che chiama “dispatrio” per assurgere a intellettuale la cui caratteristica peculiare è la doppia appartenenza:

Volendone fare una storia, sarebbero due storie incrociate: come da un lato l’esperienza inglese (EN) ha stravolto la mia percezione dell’Italia (IT) e dall’altro come IT ha stravolto EN. Mi accorgo che il punto di vista continua ad oscillare [...]. Qui, là. Corrente alternata (Meneghello 1993, 27).

Si tratta di una posizione scomoda, conclude Meneghello riflettendo in tarda età sulla propria esperienza, ma non priva di vantaggi. Chi vive nello



stato di dispatrio, infatti, è in grado di pensare a ciascuna delle realtà (o "sistemi culturali") a cui co-appartiene dal di fuori. "Trovandomi dunque nel mezzo di questo sistema così diverso, cominciai ad assorbire una buona dose della sua sostanza, e la assorbivo con avidità. Non si trattava di una cultura che ne soppiantava un'altra, ma della formazione di un secondo polo culturale. Il risultato finale fu infatti una forma di polarità che venne a investire quasi ogni aspetto della mia visione intellettuale. Era come se per poter pensare, o perfino sentire, occorresse lasciar fluire la corrente tra i due poli" (Meneghello [1989] 2006, 1301).

Le riflessioni compiute da Meneghello consentono di cogliere, per differenza, la peculiarità delle affermazioni di Bo Bardi. Meneghello descrive la propria esperienza come quella di chi si senta costantemente investito da due polarità, nessuna delle quali in grado – è il verbo che usa – di "soppiantare" l'altra. Non si tratta per lui di scegliere tra Italia e Inghilterra, tra un polo e l'altro, bensì di trarre vantaggio dalla propria condizione (di cittadino di origine italiana che parla quotidianamente la lingua inglese immerso ogni giorno nel modo di vita inglese) così da liberarsi e da superare il formalismo di cui accusa la cultura alta italiana attingendo alla propria infanzia, soprattutto mediante l'uso del dialetto (Pozzolo 2020). In tal senso, la condizione di alterità è pertanto la *conditio sine qua non* per accedere a un difficile, forse impossibile recupero del *proprium* (l'uso del dialetto quale lingua in cui è incamerato il *temps perdu* dell'infanzia). Bo Bardi, invece, dichiara di non avere più nulla a che fare con l'Italia. Nata italiana, in altri termini, sarebbe diventata in tutto e per tutto brasiliana, ragion per cui, al momento di scrivere le parole sopra citate, era semplicemente tale.

Ferma restando la differenza ineliminabile tra le esperienze all'estero compiute da ciascuno dei due intellettuali di origine italiana, le parole di Meneghello ci aiutano a mettere in dubbio le affermazioni di Bo Bardi e ci invitano, inoltre, a chiederci se l'atteggiamento da lei descritto come il proprio, oltre a essere possibile, sia produttivo. A noi sembra di dover rispondere negativamente a entrambe le domande. In primo luogo, si tratta di comprendere come molto della capacità di Bo Bardi di cogliere preziose potenzialità laddove i suoi 'connazionali' (prendendola sul serio e intendendo quindi i brasiliani) non vedevano altro che arcaismi da superare, se non addirittura di cui vergognarsi, derivi proprio dalla sua

posizione decentrata, dal suo mancato appartenere alla prospettiva comune. Ad esempio, la sua capacità di comprendere e apprezzare il modo brutale e grossolano con cui la gente più umile delle *favelas* di Salvador, discendente da generazioni e generazioni di schiavi importati a forza dall’Africa, riadattava ciò che si trovava tra le mani (usando come “materia prima: l’immondizia”, Bo Bardi [1963] 1994, 35) per farne oggetti di uso quotidiano, a noi sembra che non potesse scoccare se non dallo choc prodotto dall’incontro con qualcosa di lontano, sorprendente, impensabile; in questo senso, pure il fatto di provenire da un paese di straordinaria tradizione artigianale non dovette essere un fattore di poco conto. Infatti, era lo scarto a rendere visibile l’eccezionalità di ciò a cui si trovava dinanzi. E lo scarto presuppone la permanenza di un termine altro, del secondo di quelli che Meneghello – come si è visto – chiama ‘poli’.

È, questo, soltanto uno tra i tanti esempi possibili, ma ci sembra rivelatore nella misura in cui ci permette di difendere Bo Bardi dalle sue stesse parole. Non si tratterà di ridurre le distanze – di approssimarsi – al connubio di cultura europea, indigena e (soprattutto) afro a cui si trovò di fronte e che tanto avrebbe imparato ad amare. Si tratterà, piuttosto, di giocare tale distanza a proprio favore: ed è questo che apprese a fare, non prima, tuttavia, di aver detto addio a ogni pretesa di superiorità del proprio punto di vista iniziale e di aver imparato a guardare con i propri occhi. In un certo senso, per ‘scoprire’ il ‘suo’ Brasile Bo Bardi dovette prima riconoscere la propria natura duplice e anfibia, di “pianta epifita” (così scrisse di sentirsi in una delle lettere a suo marito del 1956), e poi rigettare le proprie origini. Ma non per questo tali origini smettevano di restare là, distanti ma presenti. Dichiarando di identificarsi senza meno con il Brasile, insomma, Bo Bardi voleva farci credere che il viaggio in cui si era imbarcata si fosse concluso con un arrivo più o meno definitivo. A noi sembra invece che rimase sempre – proficuamente – a metà del guado.

### **Una questione di punto di vista**

Se davvero la ricchezza delle grandi conquiste conseguite dall’architettura di Bo Bardi – pensiamo in primo luogo a un’opera come la Casa do Benin – consiste in una capacità di appropriarsi dell’altro che ha come premessa un’ineludibile, costitutiva distanza culturale, allora ricorrere al concetto di viaggio può esserci d’aiuto.

Del resto, quello che mostrano coloro che meglio ci sembrano aver riflettuto sulla natura del viaggio, come Giorgio Manganelli, è il modo “profondamente mutato” con cui ci si trova, una volta che ci si sia imbarcati, a “osservare e meditare le immagini della [propria] terra di origine” (Manganelli [1970] 2018, 11; testo da leggersi insieme a Id. [1983] 2005, 13). Non a caso, quello che è forse il suo principale libro di viaggio, *Esperimento con l'India*, ha come parola chiave del titolo un vocabolo – “esperimento” – che, come il tedesco *Erfahrung*, implica una concezione del viaggio come un ‘fare esperienza di’, nel senso primario di ‘mettere’ e ‘mettersi alla prova’ (v. Leed [1991] 1992, 14-15). Viaggiare, insomma, è scoprire che altrove tutto può aver un “segno diverso” e un “senso diverso” e risultare quindi addirittura “incomunicabile” (Manganelli [1975] 1992, 36): significa fare i conti con l’altro, “sapendo che, dopo, non ci sarà consentito entrare, e insieme non ci sarà possibile tornare” (*ivi*, 49).

Nel 1946, insieme a suo marito, Bo Bardi intraprendeva un viaggio in Brasile. Questo viaggio veniva a protrarsi a tal punto da non venire nemmeno più riconosciuto come tale. Furono anni in cui faticò ad ambientarsi; continuava a sentirsi a metà tra il paese in cui era nata e cresciuta e quello in cui si era trovata un po’ per caso a vivere, un paese che non rigettava ma che pure non riusciva ad abbracciare, a sentire come proprio. Questa fase, se non di rigetto, certo di riluttanza durò a lungo: all’incirca una decina d’anni. Alla difficoltà di sormontare le difficoltà incontrate in questo lungo periodo si deve, tuttavia, la radicalità del decentramento da lei operato in seguito.

Fu un processo lento, complesso e faticoso, ma proprio per questo foriero di risultati inaspettati. Non si trattò di una facile accettazione, né di un adeguamento delle proprie categorie interpretative al nuovo contesto, ma di un processo di radicale revisione di tali categorie e del proprio punto di vista. Bo Bardi a un certo punto colse – ed è per questo che ci sembra così significativa l’esperienza, pressoché abortita, della *Lettera dal Brasile* – che la sua posizione e il suo punto d’osservazione non erano più quelli che la connotavano al momento del suo sbarco. Non guardava più a quello che la circondava dalla prospettiva di un’italiana.

Quale che fosse la nuova prospettiva, forse, non lo sapeva nemmeno lei. Quando affermò di essere brasiliana come e più dei restanti brasiliani,

visto che al contrario di coloro che vi erano nati lei aveva deliberatamente deciso di esserlo, stava enunciando una petizione di principio. Nessuno smette di essere qualcosa (e in particolare qualcosa di indelebilmente iscritto nella propria mente e nella propria carne) solo perché si è allontanato dalla sorgente di quel modo di essere o perché ha deciso di prenderne le distanze. Quelle parole, insomma, non le dobbiamo prendere alla lettera, ma come attestato non soltanto di un'aspirazione, ma anche di una conquista di cui, evidentemente, Bo Bardi andava orgogliosa: la conquista di una posizione che non era più quella da cui si guardava intorno quando giunse per la prima volta nel Nuovo Mondo.

Ed è per questo che, nel suo caso, parlare di viaggio non ci sembra così improprio. Il viaggio vero e proprio, naturalmente, era finito. Non era più tale ormai da tempo. Ma dicendosi brasiliana, in fondo, era lei stessa a sminuire senza volerlo la rilevanza di quanto era riuscita a fare. La verità è che a quel punto propriamente non era né italiana, né brasiliana. Aveva ormai acquisito una distanza dal proprio paese d'origine, e ne manteneva una da quello d'adozione. Si era lasciata alle spalle la cultura eurocentrica con cui era cresciuta, e la sua conquista più decisiva consistette nell'imparare a guardare il Brasile da una prospettiva decentrata; a restarvi ma, sempre e comunque, almeno un po' spaesata. È in tal senso che possiamo dire che quello compiuto in Brasile fu un viaggio vero e proprio, ossia un confronto con l'estraneo senza fine e così radicale da non consentirle più di guardarsi intorno dal punto di vista iniziale.

---

### Riferimenti bibliografici

Abulafia 2009

D. Abulafia, *The Discovery of Mankind: Atlantic Encounters in the Age of Columbus*, New Haven - London 2009.

Bardi 1933

P.M. Bardi, *Un fascista al paese dei Soviet*, Roma 1933.

Bassignana

P.L. Bassignana, *Fascisti nel paese dei Soviet*, Torino 2000.

Belvedere 1933

*Belvedere dell'architettura italiana d'oggi. 36 tavole composte e commentate da P. M. Bardi*, Milano 1933.

- Berman [1984] 1997  
 A. Berman, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica. Herder Goethe Schlegel Novalis Humboldt Schleiermacher Hölderlin* [1984], Macerata 1997.
- Bo Bardi 1951  
 L. Bo Bardi, *Bela criança*, "Habitat" 2 (1951), 3.
- Bo Bardi 1956  
 L. Bo [Bardi], *Lettera dal Brasile*, "L'architettura. Cronache e storia" II, 9 (1956), 182-187.
- Bo Bardi [1963] 1994  
 L. Bo Bardi, *Nordeste* [1963], in Ead., *Tempos de grossura. O design no impasse*, São Paulo 1994, 35-37.
- Bo Bardi 1967  
 L. Bo Bardi, *Na América do Sul: após Le Corbusier, o que está acontecendo?*, "Mirante das Artes, & Co." 1 (1967), 10-11.
- Bo Bardi 1990  
 L. Bo Bardi, *Uma aula de arquitetura*, "Projeto" 133 (1990), 103-108.
- Bo Bardi [s. d.] 1993a  
 L. Bo Bardi, *Curriculum literário* [s. d.], in M. Carvalho Ferraz (a cura di), *Lina Bo Bardi*, São Paulo 1993, 9-12.
- Bo Bardi [s. d.] 1993b  
 L. Bo Bardi, s. t., in M. Carvalho Ferraz (a cura di), *Lina Bo Bardi*, São Paulo 1993, 203.
- Bontempelli  
 M. Bontempelli, *Noi, gli ariani. Interpretazioni sudamericane*, Roma 1934.
- Ciocca  
 G. Ciocca, *Giudizio sul Bolscevismo*, Milano 1933.
- Ginzburg 1998  
 C. Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano 1998.
- Goodwin 1943  
 P.L. Goodwin, *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942*, New York, NY 1943.
- Grafton 1992  
 A. Grafton, *New Worlds, Ancient Texts. The Power of Tradition and the Shock of Discovery*, Cambridge - London 1992.
- Leed [1991] 1992  
 E. J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale [The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to global tourism*, New York 1991], Bologna 1992.

- Lévi-Strauss [1955] 1965  
 C. Lévi-Strauss, *Tristi tropici* [Tristes tropiques, Paris 1955], Milano 1965.
- Liernur 1995  
 J. F. Liernur, *Architetti italiani del secondo dopoguerra nel dibattito architettonico nella 'nuova Argentina' (1947-1951)*, "Metamorfosi. Quaderni di Architettura" 25-26 (1995), 71-80.
- Lima 2013  
 Zeuler R. Lima, *Lina Bo Bardi*, New Haven, CT - London 2013.
- Lima 2021  
 Zeuler R. Lima, *La dea stanca. Vita di Lina Bo Bardi*, Milano 2021.
- Manganelli [1970] 2018  
 G. Manganelli, *Viaggio in Africa* [1970], Milano 2018.
- Manganelli [1975] 1992  
 G. Manganelli, *Esperimento con l'India* [1975], Milano 1992.
- Manganelli [1983] 2005  
 G. Manganelli, *Viatico* [1983], in Id., *La favola pitagorica. Luoghi italiani*, Milano 2005.
- Marchesoni 2018  
 S. Marchesoni, *Esperienza*, in A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Torino 2018, 43-46.
- Marino 2015  
 F. Marino, *Enrico Tedeschi, "un italiano sulle Ande"*, in G. D'Amia (a cura di), *Italia-Argentina. Andata e ritorno. Migrazioni professionali, relazioni architettoniche, trasformazioni urbane*, Santarcangelo di Romagna 2015, 234-258.
- Meneghello [1989] 2006  
 L. Meneghello, *La materia di Reading e altri reperti* [1989], in Id., *Opere Scelte*, Milano 2006, 1265-1323.
- Meneghello 1993  
 L. Meneghello, *Il dispatrio*, Milano 1993.
- Morais 1994  
 F. Morais, *Chatô. O rei do Brasil*, São Paulo 1994.
- Nicoloso 2018  
 P. Nicoloso, *Marcello Piacentini. Architettura e potere: una biografia*, Udine 2018.
- Oliveira 2002  
 O. de Oliveira, *Entrevista con Lina Bo Bardi*, in *Lina Bo Bardi. Obra construida*, numero monografico di "2G" 23-24 (2002), 230-255.
- Pereira 2008  
 J.A. Pereira, *Lina Bo Bardi. Bahia, 1958-1964*, Uberlândia 2008.

Perrotta-Bosch 2021

F. Perrotta-Bosch, *Lina. Uma biografia*, São Paulo 2021.

Petacchi 2014

G. Petacchi, *Viaggiatori fascisti e/o fascisti a modo loro nella Russia e sulla Russia negli anni Venti e Trenta*, "Rivista di Studi Politici Internazionali" 81, 1, 321 (2014), 35-57.

Piccarolo 2015

G. Piccarolo, *Cino Calaprina e il contributo italiano all'Instituto de Arquitectura y Urbanismo di Tucumán*, in G. D'Amia (a cura di), *Italia-Argentina. Andata e ritorno. Migrazioni professionali, relazioni architettoniche, trasformazioni urbane*, Sarcangelo di Romagna 2015, 259-275.

Pisani 2022

D. Pisani, *The Hidden Beginnings of a Breakthrough: Lina Bo Bardi's First Steps in Brazil*, "RIHA Journal" (2022).

Pozzoli 2014

V. Pozzoli, *1946! Perché Pietro Maria Bardi decide di lasciare l'Italia e partire per il Brasile?*, in A. Gonçalves Magalhães (org.), *Modernidade latina: os italianos e os centros do modernismo latino-americano*, São Paulo 2014, s. p.

Pozzolo 2020

M. Pozzolo, *Luigi Meneghello. Un intellettuale transnazionale*, Dueville 2020.

Rusconi 2020

P. Rusconi, *Pietro Maria Bardi's First Journey to South America. A Narrative of Travel, Politics and architectural Utopia*, in V. Galimi, A. Gori (a cura di), *Intellectuals in the Latin Space during the Era of Fascism. Crossing Borders*, London 2020, 57-84.

Schnapp 2000

Jeffrey T. Schnapp (a cura di), *Gaetano Ciocca. Costruttore, inventore, agricoltore, scrittore*, Milano 2000.

Tentori 1990

F. Tentori, *P. M. Bardi. Con le cronache de "L'Ambrosiano" 1930-1933*, Milano 1990.

Tentori 2002

F. Tentori, *Pietro Maria Bardi. Primo attore del razionalismo*, Torino 2002.

Todorov [1996] 1997

T. Todorov, *L'uomo spaesato. I percorsi dell'appartenenza* [1996], Roma 1997.

---

## English abstract

When Pietro Maria and Lina Bo Bardi crossed the Atlantic Ocean aboard the liner *Almirante Jaceguay*, in 1946, they intended to embark on a long trip to Brazil. However, they ended up moving there altogether. Therefore, their journey became

something so different from what was expected that one can barely call it a “journey”. Nevertheless, if a journey is also and above all the daily experience of “otherness”, of seeing things from a decentralised point of view, maybe we should indeed consider the years Lina Bo Bardi spent in Brazil as such. This paper aims to show that Bo Bardi’s uncomfortable but favourable position – as a traveller in a country she loved, where she felt she belonged, but was also compelled to see from the outside, through a sort of “anthropological gaze” – is one of the main conditions of her most original ideas and works.

*keywords* | Lina Bo Bardi; Brazil; Luigi Meneghello; Journey.

*questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista*





# I Viaggi di Bernard Rudofsky e la collezione di immagini

Alessandra Como

Che cosa si può conoscere del mondo?

[...] Girare il mondo, percorrerlo in lungo e in largo, non permetterà di conoscerne più che qualche ara, qualche arpeno: minuscole incursioni in vestigia incorporee, brividi d'avventura, improbabili ricerche fossilizzate in una nebbia dolciastra di cui alcuni particolari si fisseranno nella nostra memoria: al di là di tutte queste stazioni e di queste strade, e delle piste scintillanti degli aeroporti, e di queste strisce strette di terreno che un treno di notte lanciato a tutta velocità illumina per un breve istante, al di là dei panorami attesi troppo a lungo e scoperti troppo tardi, e dei mucchi di pietre e dei mucchi d'opere d'arte, saranno forse tre bambini che corrono su una strada bianca, oppure una casetta uscendo da Avignone, con una porta a graticcio di legno un tempo dipinta di verde, le sagome degli alberi che si stagliano in cima a una collina nei dintorni di Saarbrücken, quattro ilari obesi al tavolino di un caffè alla periferia di Napoli, la via principale di Brionne, nell'Eure, due giorni prima di Natale verso le sei di sera, il fresco di una galleria nel suk di Sfax, una minuscola diga trasversale in un *loch* scozzese, una strada a tornanti vicino a Corvol-l'Orgueilleux... E con essi, irriducibile, immediata e tangibile, la sensazione della concretezza del mondo: qualcosa di chiaro, di più vicino a noi: il mondo, non più come un percorso da rifare senza sosta o come una corsa senza fine, non più come una perenne sfida da accettare senza tregua, non come unico pretesto per una esasperante accumulazione né come illusione d'una conquista, ma come ritrovamento d'un senso, come percezione di una scrittura terrestre, d'una geografia di cui abbiamo dimenticato di essere gli autori.

Georges Perec, *Specie di Spazi* [*Espèces d'espaces*, Paris 1974], Torino 1989



Bernard Rudofsky, acquarelli di stanze d'albergo, SIAE 2022 / The Bernard Rudofsky Estate Vienna / Getty Research Institute, Los Angeles (920004).

Bernard Rudofsky (1905-1988) ha fondato la sua vita sulla pratica del viaggiare. È dai viaggi che sviluppa il suo interesse costante verso l'architettura del vernacolare, consacrato dal famoso testo *Architecture without Architects* (1964), un libro che divenne un best-seller mondiale, catalogo della mostra omonima tenuta nel 1964 al MoMA di New York, poi riallestita in ben altre ottantaquattro sedi durante i successivi undici anni. Furono i viaggi a formare e stimolare le sue idee – raccontate negli articoli, negli svariati libri e in ulteriori mostre – oltre a definire i fondamenti della sua architettura, concretizzata soprattutto in progetti di case. Il viaggio è per Rudofsky pratica del viaggiare; è affinata nel tempo ed è ancorata all'esperienza di immersione nei luoghi visitati e alla raccolta di immagini, una immensa collezione visuale dalla quale l'architetto sembra trarre precise e persistenti tematiche, sperimentate nel progetto (si veda anche Como 2014, 2017, 2018).

## Viaggi

A partire dalle prime esperienze di viaggio di studio legate al periodo di formazione, il viaggio divenne una costante della vita dell'architetto, coinvolgendo energie e risorse, principalmente ottenute grazie a borse di studio. Lo stesso autore dichiara in occasione di una sua conferenza a Princeton: "Since the age of 17, when I entered architecture school on the university level, I made it a habit to travel every year from 3 to 4 months, mostly along the Mediterranean and into Asia Minor" (Rudofsky A).

Successivamente, con l'obiettivo di allargare e approfondire conoscenze, il viaggio divenne una consuetudine e parte essenziale della sua vita:

I learned a great deal by travel [...] The acquaintance with foreign countries; with foreign towns, dead and alive, early became a habit for me. Every year, at the end of June I would depart for points south, and not return before the last days of October (Rudofsky 1980).

La parte più importante della sua formazione erano stati i viaggi studio del 1925 in Asia Minore e poi nel 1929 in Bulgaria, Turchia e Grecia, dove aveva sviluppato a Santorini la sua tesi di dottorato. Successivi itinerari lo condurranno in altri paesi del mondo: gli Stati Uniti nel 1941, il Messico nel 1951-52, il Giappone nella seconda metà degli anni '50 e l'India negli anni '80, (Bocco Guarneri 2003). È l'area del Mediterraneo però che rimarrà il suo principale riferimento, anche a seguito della permanenza nel Sud Italia negli anni '30 a Napoli, Capri, Procida e Positano, il periodo della sua collaborazione con Luigi Cosenza.

Oltre ai viaggi programmati, Rudofsky si sposta in diversi paesi e continenti perchè trasferisce più volte la sua residenza, inizialmente per ragioni politiche per sfuggire alle leggi naziste. Dopo il periodo di studio a Vienna va a lavorare a Berlino; vive poi in Italia per alcuni anni, spostandosi a New York per poi tornare nuovamente in Italia. Si trasferisce in Sud America passando per l'Argentina stabilendosi poi in Brasile a Rio de Janeiro per sei mesi e poi a São Paulo, per poi spostarsi in Nord America a New York. New York resterà la sua residenza, il luogo base dal quale partire per lunghi viaggi. Il volontario esilio e la scelta di essere in modo permanente uno straniero divennero tratti caratterizzanti della vita di Rudofsky, una condizione che condivideva con altri artisti e architetti europei nell'ambiente creativo e cosmopolita di New York.

La vita di Rudofsky diviene un'esistenza fatta di frammentari punti di riferimento in varie parti del mondo, di luoghi transitori che divenivano casa, stanze d'albergo come luoghi domestici, come quelli ritratti nei suoi acquarelli di viaggio con le sue cose, le valigie disfatte e altri oggetti, sempre con una finestra da cui guardare il mondo fuori. Si ritrova in Rudofsky una interessante antinomia tra la mancanza di un luogo stabile in cui vivere e la continua ricerca di luoghi attraverso i suoi viaggi e i suoi

scritti e, similmente, vista l'assenza di una vera e propria casa, il contrasto con la speciale predilezione per lo spazio domestico, investigato come tema dominante di ricerca.

I shall have to say more about the serene subject of travel in the pursuit of architecture's roots because it was one of my annual trips that not only determined my outlook on domestic architecture but also made me for the rest of my life a displaced person (Rudofsky 1980, 244).

La condizione di espatriato produce sentimenti di alterità ed estraneità, un approccio critico verso la cultura codificata; la frustrazione per il proprio tempo spinge alla ricerca di altre culture e luoghi e Rudofsky indirizza la sua curiosità verso quello che è stato dimenticato dalla visione parziale del mondo occidentale (Rudofsky 1964). Lo stile polemico delle conferenze rivela lo spirito controcorrente e la forma radicale di pensiero che lo porta a riesaminare dall'inizio le questioni, senza dare nulla per scontato. Il viaggio diventa l'opportunità per imparare "what could not be found in books" (Rudofsky 1964) e costruire una visione alternativa alla visione accademica del mondo a partire dall'architettura vernacolare, "point of departure for the exploration of our architectural prejudices" (Rudofsky 1964). Il viaggio divenne una pratica autodidatta, un modo per imparare ciò che era stato dimenticato ed escluso dalla storia dell'architettura, incentrata esclusivamente su una parte ridotta del globo (Rudofsky 1964).

### **Collezione di immagini**

I viaggi venivano preparati da Rudofsky attraverso la lettura di testi e lo studio di appunti e poi vissuti come esperienza sensoriale diretta. Visitando i luoghi, Rudofsky osserva non solo l'architettura costruita ma anche gli stili di vita; si interessa allo spazio domestico, ai materiali, ai pavimenti in pietra, alle strade coperte, al bambù, ai tessuti, ai tappeti, alla grafica, alle abitudini, ai modi di vestire, lavarsi e mangiare, allo spazio stradale, alle vetrine, al riutilizzo dei materiali, alle decorazioni, ai profumi, alla cucina.

Dai viaggi Rudofsky riporta un vasto materiale fatto di appunti, disegni, acquarelli e soprattutto fotografie. Parte del materiale viene riassembleato per le mostre organizzate al ritorno dai viaggi. Dopo le prime esposizioni tenute a Berlino e poi a Vienna in seguito ai viaggi di studio, Rudofsky ne

organizza molte altre a New York al MoMA. Le mostre diventano il veicolo principale per comunicare in modo visuale la critica alla cultura contemporanea e alle convenzioni, come *Are clothes modern?* ridicolizzando il mondo contemporaneo e ritrovando, al contrario, il moderno nell'architettura tradizionale. La relazione tra viaggi e mostre diviene una prassi e vengono organizzate in sequenza: *Are Clothes Modern?* (1944), *Textiles USA* (1956), *Architecture without Architects* (1964), *Now I Lay me Down to Eat* (1980), *Golden Eye* (1985), *Sparta / Sybaris* (1987).

Il materiale prodotto nei viaggi racconta di quell'architettura comune, definita minore, osservata nella vita quotidiana, negli oggetti, nelle abitudini, nel vestiario. Immagini mostrano le strette strade pavimentate in pietra della Puglia, le vetrine di pasticcerie, le bancarelle dei mercati, le soglie delle porte, i davanzali delle finestre, i cesti e le pagliarelle napoletane, i tessuti. Nel sud Italia, come pure in Grecia, India e Giappone, gli spazi architettonici sono raccontati nella vita quotidiana, filtrata dall'esperienza diretta. Le immagini raccontano il modo in cui gli spazi sono vissuti e abitati, la reale occupazione dello spazio, la sfera domestica e l'architettura della vita quotidiana. Lo spostamento del punto di vista porta Rudofsky a codificare lo slogan significativo con il quale si differenzia rispetto agli altri architetti del moderno: "What is needed is not a new way of building; what is needed is a new way of life". È utilizzato come titolo a commento del progetto per la sua casa di Procida (Rudofsky 1938) ma assume un significato allargato che investe tutta la sua produzione di idee e di progetti.

Rudofsky registra le sue impressioni ed esperienze dei luoghi visitati attraverso le immagini: fotografie e acquerelli mostrano i luoghi a diverse scale e attraverso osservazioni selettive. Questo materiale costruisce nel tempo un'ampia collezione di immagini, conservata principalmente al Getty Center (Los Angeles), un grande archivio di 5500 fotografie di viaggio a colori e 125 in b/n, 33 taccuini di viaggio e più di 100 acquerelli.

Il materiale volutamente non è organizzato in tipologie o argomenti. È un insieme vasto, differenziato e frammentato che non intende indagare le ragioni che hanno portato alle soluzioni architettoniche, ma costituisce piuttosto un catalogo di soluzioni che possono diventare di riferimento e

generare altre idee spaziali. A differenza di altri studi sul vernacolare, l'interesse di Rudofsky è specificamente formale e spaziale, e di conseguenza diventa de-contestualizzato. Le esperienze si sovrappongono, le similitudini emergono da luoghi lontani, come nel caso del Giappone e dell'Italia, associati al ricordo della voce del pescatore e ai colori della vegetazione:

Walking on an August day along the shores of the Inland Sea, on narrow paths flanked by crude stone walls, among fig-trees and medlars (which, by the way, are native to Japan), olive trees, white and pink oleanders, one easily falls victim to the illusion of being somewhere near Sorrento. The optical illusion is supplemented by an acoustical one. Through the milky haze that hides the calm sea drift the long drawn cries of fishermen sounding exactly like those of their colleagues in Mergellina (Rudofsky 1957).

Le immagini acquistano autonomia dai luoghi visitati e dal tempo che le ha generate; vengono estratte e sottratte dai contesti di appartenenza, disgiunte dalle condizioni morfologiche, dalle collocazioni urbane e territoriali. Le soluzioni architettoniche descritte dalle immagini diventano un inventario di architetture che si offrono a nuove ricomposizioni.

L'osservazione dei luoghi diventa dunque un racconto a più temi e livelli interpretativi. Il modo di viaggiare e di interpretare i luoghi di Rudofsky induce ad un processo di de-contestualizzazione, costruendo tracce narrative intuitive e visuali. Questo approccio trova similitudini con l'interpretazione di luoghi che si osserva nelle antiche mappe giapponesi, collezionate da Rudofsky, commentate nei suoi articoli e oggetto della mostra al MoMA, *Japanese Vernacular Graphics* (1961), con mappe, libri, e materiali grafici che Rudofsky aveva assemblato nei suoi due anni di permanenza in Giappone. Così il MoMA descrive la specificità di queste mappe:

Japanese maps, which, unlike ours, furnish far more than topographic information. [...] old Japanese maps have no top and bottom; being unfolded on the floor, they read from border to center. Elevations and plan often melt into each other; symbols range from abstract to naturalistic, and calligraphy

blackens the sky. Roads often brush the supernatural, listing days particularly suspicious for travel and those to be shunned (MoMA 1961).

Le mappe forniscono dunque una descrizione di luoghi che viene interpretata dall'osservatore che associa racconti alle immagini. Diventano storie topografiche, inseriscono un livello narrativo a quello pseudo-oggettivo della rappresentazione topografica, lasciando all'osservatore la libertà interpretativa. Rudofsky commenta analogamente in *The Kimono Mind* (Rudofsky 1965), il suo libro sul Giappone, della modalità di organizzare i luoghi nella città di Tokyo, dove l'assenza di indirizzi e numeri civici induce ad introdurre tracce associative, memorie di riferimenti e dunque unisce una dimensione narrativa a quella topografica.

È in questi termini che è possibile leggere la collezione vastissima di immagini di Rudofsky: un inventario di soluzioni da cui estrarre tracce associative e tematiche. Le immagini non sono obiettive descrizioni dei luoghi visitati. Grazie ai tagli selettivi delle inquadrature, alle viste dal basso o dall'alto, agli zoom e punti di vista privilegiati, Rudofsky esprime i temi di architettura che legge nei luoghi visitati. Le immagini e gli appunti raccolti da Rudofsky non sono infatti una raccolta di curiosità sparse né di impressioni di viaggio, costituiscono consciamente e polemicamente un'investigazione di architettura.

Un gran numero di fotografie e acquerelli mostra composizioni di insediamenti di città e paesi. L'attenzione è rivolta al rapporto tra l'unità – spesso un semplice solido – e l'aggregazione urbana, generata dalla ripetizione e dalla variazione del singolo edificio. Composizioni provenienti da diverse parti del mondo appaiono come variazioni sullo stesso tema, quello dell'architettura collettiva in cui il singolo edificio, ridotto a semplice volume prismatico, perde il suo primato per contribuire alla costruzione di un insieme ricco e complesso, che si presenta nella sua essenza architettonica di aggregazione di pieni e vuoti, di luce e ombra.

Altre immagini, provenienti da diverse parti del mondo, mostrano pavimentazioni, soglie, basamenti, attacchi a terra di edifici, scavi e cave, evidenziando l'interesse per il rapporto dell'architettura con il suolo. Rudofsky sposta l'attenzione dall'oggetto architettonico alla topografia; l'architettura viene osservata attraverso l'atto iniziale della sua



costruzione, quello fondativo e del rapporto con il terreno e come forte atto di inserimento nel paesaggio naturale. Siepi, muri, segni sul terreno, recinti, cortili mostrano variazioni dell'atto fondamentale dell'architettura di definire il confine, quello di delimitare o ritagliare una porzione di mondo per creare spazio attraverso l'appropriazione.

E ancora altre immagini mostrano un inventario di strade, portici, passaggi coperti e semicoperti, pergolati, terrazze, altane; tutti spazi di transito, o vuoti tra le architetture. Lo spazio urbano, costituito da tutti questi spazi interstiziali, diventa un *continuum*, una sequenza senza divisioni astratte tra pubblico e privato, interno o esterno. I villaggi mediterranei sulle scogliere, come quello della Corricella sull'isola di Procida o quelli delle isole greche, mostrano una sequenza complessa e dinamica di spazi privati e comuni, con passaggi, spazi sul tetto, scale, collocati a varie quote, dal piano terra al livello del tetto, generando uno spazio urbano continuo e ricco.

I viaggi intorno al mondo conducono dunque Rudofsky alla ricerca di temi comuni, a quei caratteri di permanenza tra le varie culture. L'interesse per l'architettura vernacolare si traduce in ricerca del senza tempo e senza luogo. Le sue immagini sono investigazioni di architettura su quei temi universali che legano l'architettura al suo stato originario: il rapporto con il terreno, la relazione tra le parti, il recintare. Attraverso la sua collezione di immagini, Rudofsky ricostruisce l'architettura non intesa come appartenente ad un luogo specifico, ma come espressione al di là dei luoghi e differenze, come condizione universale dell'abitare.

### **Montaggi associativi**

Il carattere evocativo e suggestivo delle immagini di viaggio e l'invito ad un lavoro di tipo associativo si ritrova nella stessa mostra *Architecture without Architects*, organizzata da Rudofsky nel 1964 (9 novembre 1964–7 febbraio 1965) al MoMA di New York come mostra itinerante. La mostra era stata precedentemente proposta negli anni '40 ma rigettata perchè considerata inadatta a un museo dedicato all'arte moderna (Rudofsky 1977); fu poi riconsiderata solo negli anni '60 dopo una serie di altre mostre che Rudofsky aveva organizzato al MoMA e un ulteriore viaggio di ricerca in otto paesi, grazie a una borsa di studio della Fondazione Guggenheim, che costituiva il ventiquattresimo viaggio per Rudofsky.

La mostra è una raccolta di immagini di architettura vernacolare provenienti da tutto il mondo, ottenute grazie a una ricerca dell'autore tra i suoi amici, colleghi e una varietà di archivi, musei e biblioteche. Le immagini sono scelte senza un criterio di selezione se non quello di essere immagini di architettura suggestive. Come scrive Rudofsky: "Many illustrations were obtained by chance, or sheer curiosity" (Rudofsky 1964). Rudofsky cercava "imaginative photographs", come scrive a Lluís Sert nel 1962 e spiega in una lettera a Bruno Munari dello stesso anno: "We want to present the kind of architecture which will astonish both the modern architect and the museum visitor. I have great hopes that you may have among your photographs something truly spectacular" (Scott 2007).

Si trattava di fotografie di viaggio, alcune realizzate dallo stesso Rudofsky, altre provenivano da archivi geografici e antropologici, altre ancora da spedizioni pionieristiche. Le immagini – in bianco e nero – vennero stampate in diversi formati e assemblate direttamente, senza cornici, su una semplice struttura di legno dipinta di nero a diverse altezze, in verticale o anche in orizzontale sul soffitto. L'obiettivo era "to avoid a gallery effect" e creare "a 3-dimensional arrangement" (Rudofsky B, conferenza presso Virginia University). Il risultato era un'esperienza visiva suggestiva in cui il visitatore si trovava immerso tra le immagini, visibili non solo frontalmente ma anche in diagonale, in gruppi e attraverso i vuoti della struttura a scheletro. Piccole didascalie erano state inserite in pannelli separati, in modo da concentrare l'attenzione sulle immagini. Non si trattava di una visione ordinata e commentata del materiale esposto, ma di una ricca esperienza visiva, volutamente frammentaria e stimolante, simile a quella dei viaggi vissuti dallo stesso Rudofsky. Il visitatore lontano da un approccio informativo 'oggettivo' veniva disconnesso dal mondo occidentale conosciuto e catturato dalle immagini. Il visitatore avrebbe colto l'Architettura attraverso quelle stesse immagini, grazie al loro potere suggestivo, al di là delle classificazioni geografiche e storiche, cioè al di là dello spazio e del tempo. Attraverso la decontestualizzazione il visitatore si fonde con le immagini del mondo, tra siti lontani, distanti dalla condizione geografica attuale e dal tempo contemporaneo. Nella conferenza tenuta all'Università della Virginia, Rudofsky parla della mostra:

Geographically speaking, I am interested in the architecture of all continents and island worlds [...]. In terms of time, I am concerned with man's building activities through the entire period of his existence. [...] This exhibition, the first of this kind, approaches architecture not with a historian's mind but with a naturalist's sense of wonder (Rudofsky B).

Ada Louise Huxtable sul "New York Times" definì la mostra "an extremely sophisticated demonstration of architecture-as-abstract-art shown through building types and patterns that stack up magnificently as non-objective pictures in themselves, on a purely visual level, selected with an extraordinary knowing and gifted eye" (Huxtable 1964).

*Architecture without Architects* si distingueva dunque per il potere suggestivo delle immagini. È grazie alle accattivanti fotografie che il libro, catalogo della mostra, è diventato un vero e proprio best-seller dell'architettura. Le immagini, scelte dall'occhio di un architetto, diventano la scoperta di tracce architettoniche nel mondo all'interno di una produzione collettiva e comune. La non familiarità e la non riconoscibilità dei luoghi e dei periodi di realizzazione rendono le architetture mostrate esempi astratti da cui è possibile estrarre nuove soluzioni, una raccolta di immagini di "untapped source of architectural inspiration" (Rudofsky 1964), come rivela lo stesso Rudofsky. Così Gio Ponti commentava in "Domus" nel 1965: "Non la critica, non l'erudizione, ha guidato la scelta delle immagini di Rudofsky, ma l'amore per l'architettura, che propagherà in tutti noi la concezione della cultura non come qualcosa che si 'produce' ma come qualcosa che si riceve, si guarda, si ascolta, si ama. Quante cose amiamo già, scoperte in queste pagine, o ricordiamo di averle trovate di recente qui" (Ponti 1965). L'architettura per Rudofsky non risiede nelle affermazioni teoriche e astratte ma è nella ricerca di forme e soluzioni già esistenti; l'architettura viene ritrovata nelle cose intorno a noi, come già scritta nel mondo.

---

## Riferimenti bibliografici

Bocco Guarneri 2003

A. Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky, A Humane Designer*, Vienna-New York 2003.

Como 2007

A. Como, *The Voyage and the House. The Search of Place by Bernard Rudofsky*, in X. Ruan and P. Hodgen, *Topophilia and Topophobia: Reflections on the Human Habitat in the Twentieth Century*, London - New York 2007.

Como 2014

A. Como, *La ricerca delle origini di Bernard Rudofsky*, in C. Di Domenico, *Sul futuro dell'origine. Novità e originalità in architettura*, Genova 2014, 113 - 120.

Como 2017

A. Como, *Dalla collezione di immagini dei viaggi nel Mediterraneo di Bernard Rudofsky ai temi di architettura*, in G. Belli, F. Capano, M. I. Pascariello, *Il viaggio moderno nel passato e nel Mediterraneo*, Atti del convegno *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione* (VIII Congresso AISU - Associazione Italiana di Storia Urbana), Napoli 7/9 Settembre 2017.

Como 2018

A. Como, *Bernard Rudofsky: From Images to Architecture*, "Journal of Comparative Studies in Architecture" 11 (2018).

Huxtable 1964

A.L. Huxtable, *Architectless Architecture - Sermons in Stone*, "The New York Times" (11 November 1964).

MoMA 1961

The Museum of Modern Art, press release, 3 June 1961.

Ponti 1965

G. Ponti, *Bernardo Rudofsky: un volume e una mostra al Museum of Modern Art*, "Domus" 431 (1965), 109.

Rudofsky 1957

B. Rudofsky, *Introduzione al Giappone III*, "Domus" 330 (1957), 38.

Rudofsky 1938

B. Rudofsky, *Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere*, "Domus" 123 (1938), 6.

Rudofsky 1964

B. Rudofsky, *Architecture without Architects: A short introduction to non-pedigreed architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1964.

Rudofsky 1965

B. Rudofsky, *The Kimono Mind*, New York 1965.

Rudofsky 1977

B. Rudofsky, *The Prodigious Builders: Notes toward a natural history of architecture with special regard to those species that are traditionally neglected or downright ignored*, New York-London, 1977.

Rudofsky [1980] 2003

B. Rudofsky, *Lecture at IDCA*, Aspen (1980), in A. Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky, A Humane Designer*, Wien-New York 2003, 242-253.

Rudofsky A

B. Rudofsky, *Lecture at Princeton University* (non datata), typewritten manuscript, Getty Research Institute, Los Angeles (920004), Box 5, F4, 4.

Rudofsky B

B. Rudofsky, *Lecture at the Virginia University* (non datata), typewritten manuscript, Getty Research Institute, Los Angeles (920004), Box 5, F4, 5.

Scott 2009

F. Scott, *An Eye for Modern Architecture*, in M. Platzer (ed.), *Lessons from Bernard Rudofsky, Life as a Voyage*, Wien 2007, p. 176.

---

## English abstract

Bernard Rudofsky (1905-1988) had founded his life on the practice of travelling. It was from his journeys that he developed his abiding interest in vernacular architecture, enshrined in the famous text *Architecture without Architects* (1964). The book, a worldwide best-seller, was the catalogue of the eponymous exhibition of the same name held in 1964 at the MoMA in New York, then rearranged in no fewer than 80 other venues during the next 11 years. His journeys moulded his ideas, recounted in the articles, in the various books and in further exhibitions, and evolved in his design work, mainly houses. The Journey is for Rudofsky the practice of travelling. It is refined over time and is anchored to the experience of immersion in the places and to the collection of images, an immense visual inventory from which the architect seems to draw precise and consistent topics, then practiced in the design projects through a work of de-contextualization and association of images.

*keywords* | Bernard Rudofsky; Journey; Collection; Image.

*questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista*

# André Ravéreau architetto viaggiatore

## Scoperta, indagine e proiezione dell'“altro Mediterraneo”

Daniela Ruggeri

“Viaggiando ci s'accorge che le differenze si perdono: ogni città va  
somigliando a tutte le città,  
i luoghi si scambiano forma ordine distanze, un pulviscolo informe invade i  
continenti”

Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino 1972



André Ravéreau nella terrazza semi-coperta di un'abitazione tradizionale del M'Zab, la foratura orizzontale (*chebeq*) ideata per portare luce e aria a piano terra è incorporata alla galleria (*iquomar*), foto anni '60, © Manuelle Roche/ADAGP. Paris, 2013.

Le esperienze di viaggio proposte in queste pagine sono state compiute da un architetto, André Ravéreau che, mosso da un'intuizione opposta a quella descritta da Calvino, ossia la ricerca delle differenze tra le architetture del mondo, giunge poi alla scoperta di quel "pulviscolo informe che attraversa i continenti". Così analogie e differenze tra le città attraversate vengono alimentate e veicolate dalla proiezione mentale dell'architetto viaggiatore attraverso la sua opera.

André Ravéreau (Limoges 1919-Aubenas 2017), "architetto francese [...], quasi del tutto ignoto in Italia, viaggiatore nelle isole e lungo le coste del Mediterraneo, alla ricerca di occasioni per affermarsi in modo autonomo nel proprio mestiere" (De Maio 2020, 6), a partire dagli anni '60 si trasferisce in Algeria, dove lavorerà in maniera continuativa per circa vent'anni, ricoprendo anche cariche importanti, dal 1965 al 1973 è *Architecte en chef des monuments historiques d'Algérie*. I suoi numerosi viaggi corrispondono a momenti rilevanti di scoperta e acquisizione di una pluralità di informazioni e immagini di luoghi che vengono reinterpretate e trasferite nei suoi progetti e nella sua opera teorica.

### **Il viaggio come strumento di indagine: tra immaginazione e realtà**

Particolarmente abile e prolifico nel disegno, Ravéreau durante gli studi lavora come illustratore, assicurandosi i primi guadagni. Se il disegno è il suo principale mezzo d'indagine critica e di comunicazione che lo faciliterà nel suo percorso di architetto, il viaggio, sia fisico che mentale, diventa il suo strumento privilegiato per conoscere le architetture dell'area mediterranea e poi progressivamente del mondo.

L'intera vicenda personale e professionale di Ravéreau è scandita da viaggi, a cominciare dal rocambolesco viaggio di fuga dai campi di prigionia tedeschi dove Ravéreau viene deportato nel 1940. L'esperienza di reclusione comporterà un'interruzione degli studi cominciati all'École des beaux-arts di Rouen di circa quattro anni. Tornato in libertà si reca a Parigi per completare gli studi all'École des beaux-arts, dove diventa allievo di Auguste Perret.

Durante i quattro anni di reclusione Ravéreau produce in segreto una serie di illustrazioni, che verranno raccolte e pubblicate nel 1950 con il titolo *Captifs*, "Prigionieri" (Ravéreau 1950). Le minuziose rappresentazioni non

vengono eseguite direttamente 'dal vero', ma nei ritagli di tempo, lontano dallo sguardo delle guardie. Ravéreau avvalendosi del disegno comincia a compiere viaggi immaginari, che durante la condizione di reclusione sono viaggi di evasione ma che al contempo gli permettono di indagare e proiettare ciò che lo circonda, affinando la capacità di rappresentazione anche dei concetti astratti, come il lavoro mentale che si cela dietro ai gesti comuni, quali ad esempio i lavori manuali che venivano imposti ai prigionieri.

La relazione tra prigionia e processo creativo sottesa ai disegni è molto stretta: è a partire da quel momento che Ravéreau comincia a ricorrere alla matita e alla china per costruire un mondo fantastico che è la proiezione del mondo reale. Tale approccio lo distinguerà anche nella rappresentazione architettonica e inevitabilmente avrà ricadute anche nel suo modo di progettare. I suoi disegni architettonici saranno sempre animati dalla presenza di personaggi che compiono dei gesti, che interagiscono, così le sue architetture diventano un vero e proprio set scenografico in cui si compiono diverse vicende di vita quotidiana.

### **I viaggi di formazione e la scoperta del M'Zab**

Nel corso degli anni di formazione, come da consuetudine diffusa tra gli studenti di architettura di allora e di oggi, André Ravéreau intraprende diversi viaggi per studiare da vicino le architetture dell'antichità e più in generale differenti da quelle presenti nel suo Paese, prediligendo mete nell'area mediterranea in voga al tempo: Italia, Grecia e Nordafrica. Tra questi viaggi, quello in Algeria sarà per il giovane Ravéreau particolarmente significativo, segnando l'inizio di una traiettoria progettuale e teorica del tutto personale e autobiografica. Egli vi arriva per la prima volta nel 1949 e in quell'occasione si spinge fino alle porte del deserto del Sahara per visitare la Pentapoli del M'Zab, un sistema insediativo composto da cinque città fortificate (*ksour*) fondate a partire dall'anno Mille da un gruppo di dissidenti religiosi, gli Ibaditi. Ravéreau ripercorre volutamente il viaggio compiuto circa venti anni prima da Le Corbusier, il quale ha reso nota la Pentapoli all'Occidente attraverso i suoi *Albums d'Afrique du nord* del 1931, alimentando un pellegrinaggio di architetti che verranno sedotti da questo luogo permeato da leggende, e soprattutto da usi e costumi religiosi che si riflettono sulla struttura insediativa. Tra tutti, André Ravéreau dedicherà al sistema Pentapoli-valle



del M'Zab gran parte della sua ricerca e dei suoi progetti; nel M'Zab infatti aprirà il suo studio professionale, *l'Atelier d'Études et de Restauration de la Vallée du M'Zab* (1970). A lui si deve inoltre l'inserimento della valle del M'Zab nell'elenco dei Patrimoni dell'umanità dell'UNESCO (1982).

Non ancora diplomato, Ravéreau compie un secondo viaggio in Africa, dove svolge un periodo di lavoro ad Algeri presso lo studio di Michel Luyckx, al termine del quale decide di tornare nel M'Zab. Michel Luyckx era tra i migliori allievi di Auguste Perret, e segue negli anni '30 diversi progetti per i fratelli Perret in Algeria (cfr. Culot, Peyceré, Ragot 2000, 342). Ravéreau trova estremamente interessante, quasi sorprendente, la capacità di adattamento dell'architettura tradizionale mozabita alle condizioni climatiche e geomorfologiche estreme del luogo. Le cinque città di fondazione – El Ateuf, Bou Noura, Beni-Isguen, Melika e Ghardaïa – poste nel raggio di cinque chilometri, sorgono sui rilievi montuosi dell'oasi algerina che si snoda lungo lo *uadi* M'Zab, un corso d'acqua a carattere non perenne. Si tratta di un'oasi complessa, dal terreno molto arido che ha reso necessarie opere di antropizzazione millenarie da parte degli Ibaditi per renderla abitabile. Attraverso la scoperta di un caso specifico geograficamente contestualizzato, Ravéreau comprende che non è possibile costruire ovunque con gli stessi criteri. A riguardo sono significative le parole di Ravéreau riferite a questi primi viaggi nel M'Zab:

Ho capito ciò che l'umidità arrecava alla Normandia solo dopo aver visto ciò che il clima secco apportava al M'Zab. Attraverso la differenza, il fenomeno del M'Zab mi è apparso più chiaro. Ho quindi lavorato per il mio diploma di Laurea sulla Normandia dove avevo vissuto dall'età di dodici anni (Ravéreau [1981] 2003, 18).

Il viaggio verso qualcosa lontano da sé, "l'altro' Mediterraneo, il contro-Mediterraneo prolungato dal deserto" (Braudel 1984, 159), fa comprendere al futuro architetto qualcosa di profondamente vicino a sé.

Dopo queste prime esperienze nel M'Zab, Ravéreau scrive insieme al compagno di viaggio, l'architetto Pierre Genton, l'articolo *Le M'Zab, une leçon d'architecture*, pubblicato nel 1951 in "Techniques & Architecture" (Ravéreau, Genton 1951, 6-7). Il disegno che accompagna quest'articolo,

come altri disegni successivi, differiscono profondamente da quelli di Le Corbusier sul M'Zab. Se Le Corbusier produce dei disegni astratti, che poi riutilizzerà per veicolare la sua idea di architettura, già dai primi disegni di Ravéreau è possibile riscontrare un approccio più analitico, finalizzato alla comprensione degli elementi costitutivi dell'architettura mozabita, via via, infatti, i suoi disegni saranno sempre più fortemente contestualizzati.

### **I viaggi di lavoro e il mosaico Mediterraneo**

Nel 1953 Ravéreau lavora a Parigi presso lo studio di Robert Auzelle, il quale gli affida il progetto di ricostruzione di due villaggi per i terremotati dell'isola di Cefalonia, commissionato dal Ministero degli Affari Esteri. Il progetto degli alloggi viene prodotto nello studio francese senza aver eseguito alcun sopralluogo. Una volta arrivato sull'isola lo stesso Ravéreau si rende conto delle lacune presenti nel progetto concepito in assenza di una conoscenza approfondita del contesto e dell'architettura tradizionale del luogo.

La scoperta della Grecia da vicino è per Ravéreau il ritrovamento di una tessera mancante in quel mosaico di architetture che è il Mediterraneo. Il viaggio in Grecia è contrassegnato da incontri: è sull'isola di Cefalonia che comincia il lunghissimo rapporto di collaborazione tra André Ravéreau e la fotografa franco-greca Manuelle Roche, che in quella circostanza svolge per lui il lavoro di interprete. Roche diventerà la sua compagna e il suo braccio destro; particolarmente dotata nella scrittura, collaborerà con Ravéreau non solo come fotografa ma anche come curatrice dei suoi scritti.

Ravéreau entra anche in contatto con Costantinos Doxiadis (per una trattazione esaustiva sull'architetto si rimanda a Kyrtis 2006 e De Dominicis 2020), il quale gli propone di lavorare alle sue dipendenze; tuttavia, rifiuta l'offerta, desideroso di mettersi in proprio dopo l'esperienza di autonomia avuta nei cantieri di Cefalonia. Nello stesso periodo in cui Ravéreau si trova in Grecia, l'architetto Dimitris Pikionis comincia il progetto per la sistemazione dell'area archeologica attorno all'acropoli di Atene e al colle Filopappo (per una trattazione esaustiva sull'architetto: Ferlenga 1999). Ravéreau e Pikionis si incrociano ma non stringono mai contatti di collaborazione; i due appartengono a generazioni diverse e hanno alle spalle esperienze di viaggio opposte,

eppure entrambi reinterpretano la lezione di Choisy sullo studio dei raggi visuali, riutilizzandoli come strumenti di progettazione. Entrambi inoltre sviluppano un interesse per l'architettura popolare che studiano attraverso la comparazione delle varie declinazioni in tutto il mondo.

Nel 1954 un evento sismico verificatosi in Algeria colpisce gravemente la città di Orléansville (Chlef). Ai lavori di ricostruzione partecipano numerosi architetti, protagonisti delle modernità nord-africane, tra cui Jean Bossu, Robert Hansberger e André Ravéreau, il quale segue i progetti per un breve periodo perché ancora impegnato con i lavori di ricostruzione intrapresi in Grecia. Robert Hansberger, architetto algerino *pieds noir*, fu tra i fondatori dell'Agence du Plan d'Alger. Nel corso della ricostruzione di Orléansville svolse il compito di reclutare e coordinare gli architetti partecipanti ai lavori, assegnando ad André Ravéreau la direzione dei lavori di Saint-Repanatus. L'architetto Jean Bossu (1912-1983) sostituì Ravéreau in seguito alla sua partenza per la Grecia (cfr. Deluz, 1988, 170-172).

Trasferitosi definitivamente ad Algeri insieme a Manuelle Roche, Ravéreau torna a lavorare da Michel Luyckx. Ad Algeri ritrova diversi amici architetti che ruotano intorno all'Agence du Plan d'Alger, alcuni dei quali aveva avuto modo di conoscere a Orléansville, che gli propongono di entrare nell'*équipe* dell'Agence. Nel 1960 gli verrà affidato, insieme a Jean Jacques Deluz (cfr. Cohen, Oulebsir, Kanoun 2003, 309) e Robert Hansberger, il Piano per la valle del M'Zab (*Plan Directeur*). Da quel momento Ravéreau farà la spola tra Algeri e la valle del M'Zab dove passerà la maggior parte del suo tempo assorbito dal lavoro, dagli studi e progressivamente dagli usi e dai costumi del luogo.

### **Dal viaggio all'indagine, verso la creazione di un'Africa immaginaria**

Dal 1960 al '63 Ravéreau lavora in *équipe* al Piano Directeur del M'Zab, mentre è il solo autore dei *Plans Détail* per l'espansione di Ghardaïa e Beni Isguen (1960-62). Questi lavori sono accompagnati da una serie di studi del sistema Pentapoli-valle che l'architetto compie attraverso il ridisegno critico e con il supporto della documentazione video-fotografica di Manuelle Roche. In questa fase, un viaggio iniziato come scoperta dell'"altro" assume sempre più una dimensione di strumento di indagine. Tuttavia non si tratta di una indagine convenzionale della città islamica e

del sistema Pentapoli-valle ma un'indagine interpretativa e poetica che in qualche modo ha contribuito a costruire l'immaginario stesso della "città islamica ideale".

Ravéreau accoglie nelle sue letture le molte leggende che ruotano attorno alla valle del M'Zab e all'origine degli *ksour* della Pentapoli – una tra tutte vuole che le cinque città della Pentapoli siano state fondate nel raggio di cinque chilometri progressivamente, in direzione nord-ovest risalendo lo *uadi* M'Zab, e nell'arco di cinquant'anni, individuando El Ateuf come la prima città di fondazione e Ghardaïa come l'ultima – mentre alcuni studi successivi a quelli di Ravéreau smentiscono questa ipotesi che anch'egli supporta (Didillon, Donadieu 1986). La precisione dei dati storici non è un elemento preponderante nella lettura del M'Zab di Ravéreau che, finalizzata all'elaborazione del Piano, mette a fuoco piuttosto altri aspetti; L'architetto studia la struttura urbana delle cinque città di fondazione "dal tessuto urbano compatto", le relazioni che intercorrono tra queste e la valle, e ancora il supporto infrastrutturale con particolare attenzione per il sistema idraulico, fornendo interessanti chiavi di lettura. Egli ad esempio individua nel palmeto a fondo valle una struttura urbana diffusa e, nella sua lettura, funzionante nei mesi estivi per la raccolta dei datteri: la definisce una "città estiva", *ville d'été*. Per Ravéreau, gli *ksour* e le *villes d'été* sono città doppie, che funzionano ad alternanza stagionale, ma al contempo complementari. In realtà la raccolta dei datteri si svolge prevalentemente nei mesi autunnali, ma Ravéreau nella sua lettura insiste sul dualismo urbano il cui funzionamento è scandito dall'alternanza inverno/estate. In effetti, in origine gli *ksour* svolgevano anche il ruolo di 'accumulatori' di beni per la negoziazione transahariana, una sorta di 'porti' in cui scambiare merci. Una parte del ricavato serviva alla creazione dei palmeti, che garantivano il sostentamento per gli agglomerati urbani (cfr. Dubost 1989, Bisson 1991, 135). La valle del M'Zab rappresenta un caso di particolare interesse, poiché il modello città fortificata-città estiva si è sviluppato nonostante le condizioni geomorfologiche e climatiche particolarmente ostili, e si è esteso all'interno della stessa Pentapoli.

Cercando di comprendere la complessità del sistema Pentapoli-valle, Ravéreau lo scompone in parti, individuando i diversi elementi costitutivi, le componenti che poi riutilizzerà in maniera traslitterata nei progetti per il M'Zab, sia quelli realizzati – Hôtel des Postes di Ghardaïa (1966-67) dove

ad esempio i pozzi o la porta segnaletica di una moschea, nell'intricato tessuto urbano, diventano il dispositivo di risalita dei telegrammi, e villa M a Beni Isguen (1968) dove le *seguia*, i canali di irrigazione a cielo aperto, diventano le grondaie di scolo per l'acqua – che quelli rimasti sulla carta.

La rappresentazione che Ravéreau offre del M'Zab, puntualmente documentata dai suoi disegni e dagli scatti fotografici di Manuelle Roche è filtrata dallo sguardo dell'occidentale che dopo aver attraversato il Mediterraneo in lungo e in largo ed essere giunto alle porte del Sahara, porta con sé le molte immagini dei luoghi attraversati che si riflettono nella proiezione di un mondo per certi versi immaginario. In questo senso, ha avuto un ruolo fondamentale anche l'attività di Manuelle Roche, che ricostruisce l'architettura del M'Zab in maniera quasi scenografica. Secondo i racconti di Maya Ravéreau, figlia della coppia, i genitori erano soliti imbiancare le abitazioni o sistemare la scena prima di compiere le sessioni fotografiche. Sarà inoltre Manuelle Roche ad assumersi il compito di divulgare la visione di Ravéreau, scrivendo un primo libro sul M'Zab pubblicato nel 1970 (Roche [1970] 2003). Il duo Ravéreau-Roche cede al fascino della scoperta dell'Oriente con un atteggiamento per certi aspetti influenzato dall'etnocentrismo occidentale. Gradualmente assorbiti dalla cultura del luogo, i due finiranno poi, in maniera del tutto inconscia, per costruire un'Africa immaginaria, realizzata innanzitutto a partire dallo studio dei luoghi. Lo sguardo sulla valle è infatti in parte orientato dall'immaginario 'orientalistico' dell'architetto francese. I disegni e gli studi effettuati da Ravéreau a partire dal 1960 sono per certi versi innovativi – considerata anche la lacuna bibliografica dell'epoca sull'argomento – ed ebbero una discreta diffusione anche tra i non addetti ai lavori, probabilmente per la loro dimensione poetica. Tuttavia questi rappresentano un riferimento importante per gli studiosi che in seguito hanno condotto ricerche sul M'Zab. Studi contemporanei si collocano in continuità con la sua lettura dell'organizzazione spaziale e sociale delle città della Pentapoli, tra cui quelli degli italiani Micara e Fusaro, quest'ultimo, descrivendo in *La città Islamica* il modello delle città della Pentapoli arriva persino ad affermare che “ciascun insediamento [...] realizza il modello ideale della città islamica” (Fusaro 1984, 142).

## **I viaggi mentali fra le architetture del mondo**

Parallelamente alle peregrinazioni nel Mediterraneo, Ravéreau compie altri viaggi immaginari attraverso le raffigurazioni dei libri, delle riviste ma soprattutto attraverso le cartoline, che si faceva inviare da parenti e amici da ogni parte del globo. La sua collezione di cartoline costituisce una vera e propria finestra sulle architetture del mondo; dopo l'incontro con Manuelle Roche, anche gli scatti della fotografa diventano per Ravéreau un mezzo atto ad ampliare ulteriormente il suo spettro di indagine.

A seguito di una giovinezza movimentata, l'architetto preferisce limitare gli spostamenti, dedicandosi completamente al lavoro in studio. Sebbene Manuelle Roche riuscisse a coinvolgerlo in alcuni viaggi, Ravéreau le commissionava dei servizi fotografici su architetture ben precise in giro per il mondo che gli servivano per alimentare i suoi studi. In questo modo Ravéreau riesce a collezionare durante la sua vita immagini di ogni sorta, foto, cartoline, libri e riviste, non limitate al solo settore dell'architettura, che in maniera meticolosa osserva, ritaglia e rimonta insieme ai suoi disegni tramite la tecnica del collage. I collage sono per Ravéreau il mezzo per indagare le relazioni che intercorrono tra le architetture del mondo realizzate in epoche diverse; raccolti in numerosissimi dossier che l'architetto colleziona per tutta la vita, costituiscono talvolta le bozze delle sue pubblicazioni. Trasferitosi in Francia nel 1975, a causa del difficile clima politico generatosi in Algeria dopo l'Indipendenza, Ravéreau decide di vivere una vita ritirata a Lentillères, lontano dalle città e circondato dalla natura dell'Ardèche. Qui egli si dedica prevalentemente all'attività teorica, che praticherà costantemente anche nell'ultimo periodo della sua vita, attraverso la scrittura accompagnata puntualmente dai suoi disegni, dalle foto della Roche e dai suoi collage. Il pensiero di Ravéreau emerge in maniera frammentaria attraverso le prime opere editate a partire dagli anni '80. Nei suoi libri lo studio dell'architettura legata a un contesto specifico si sviluppa a partire dai relativi elementi costitutivi che la compongono; attraverso un processo induttivo restituisce le sue letture personali del M'Zab, della *casbah* di Algeri, del Cairo. In età avanzata, dopo aver a lungo ripensato agli insegnamenti ricevuti all'École des beaux-arts, torna a trattare l'architettura del Mediterraneo, attraverso lo studio del capitello e delle sue evoluzioni tra epoca greca e gotica (Ravéreau 2003).

Vista nel suo insieme l'opera teorica di Ravéreau, a partire dall'esperienza del M'Zab, mette a fuoco l'architettura di un'area geografica ben precisa, restituendo un'immagine ricomposta del mosaico mediterraneo. L'approccio comparativo lo induce ad ampliare lo sguardo, portando alla luce, in maniera trasversale, letture su altre aree geografiche, come nel caso degli studi sulle sedute o sulle porte che lo spingono a osservare sempre più a Oriente, fino al Giappone. Il suo pensiero arricchito con gli anni si ritrova in maniera più completa in *Du local à l'universel*, una raccolta di interviste rivolte a Ravéreau a opera dell'architetto Vincent Bertaud du Chazaud (che subentra al posto di Ravéreau come Architecte en chef des monuments historiques d'Algérie per sei mesi), e della figlia Maya Ravéreau. Nelle interviste, lo sguardo di Ravéreau si allarga definitivamente all'intero mondo: egli rifiuta la divisione convenzionale tra Oriente e Occidente, poiché a differenziare le culture e l'architettura è la latitudine, quindi il Nord e il Sud; ciò spiegherebbe come mai in diverse aree geografiche del mondo che si trovano alla stessa latitudine, e quindi in condizioni climatiche simili, esistono architetture analoghe. Inoltre Ravéreau chiarisce la distinzione tra architettura vernacolare, legata a un luogo specifico, e architettura popolare, ossia quella che nascendo dalle sapienze popolari obbedisce alle regole della struttura che è universale. Per Ravéreau la struttura è universale poiché le leggi della gravità sono uguali ovunque, mentre l'architettura può adattarsi ai cambiamenti climatici e quindi viene declinata nel particolare a seconda del contesto; la comprensione di queste relazioni hanno permesso all'architetto di operare in un ambito che è quello dell'Africa del Nord e, per estensione, dell'area del Mediterraneo, senza cedere nella copia del vernacolare. "Non posso copiare, non posso rifare, ma ho almeno l'ambizione di conoscere ciò che esiste. [...] Non posso attenermi a un luogo specifico. [...] Voglio estendere la mia riflessione all'insieme del Mediterraneo" (Ravéreau, Chazaud 2007, 113).

Il processo induttivo evidente nell'opera teorica di Ravéreau si riflette sui suoi progetti di architettura, nonché sui suoi disegni; il suo metodo progettuale procede attraverso il montaggio di elementi singoli, porzioni di progetto, ma è nella fase di rimontaggio che l'architettura tradizionale in qualche modo viene filtrata attraverso la visione personale. I progetti del M'Zab costituiscono la fase di gestazione di una visione che si affina nel tempo; il rimontaggio degli elementi architettonici, di volta in volta

reinterpretati, attinge direttamente dal repertorio della valle del M'Zab. In altri progetti, come quello spettacolare ma non realizzato delle terme di Biskra (1968), la dimensione locale viene superata, ed è possibile ritrovare elementi che richiamano ora la valle del M'Zab, ora un Oriente più lontano, un Oriente fantastico che è la proiezione mentale dell'architetto. Tale processo insieme ai suoi principi teorici assumono per lui via via una valenza quasi perentoria, a tal proposito è emblematico l'ultimo dei suoi progetti, quello per la sua abitazione in Grecia, nel Peloponneso, iniziato nel 1998 e mai compiuto. Qui, ad esempio, la teoria che a una certa latitudine non vi sia bisogno di sedie, perché queste sono state inventate dall'uomo solo per proteggersi dall'umidità del suolo, viene estremizzata nella pratica, per cui l'abitazione è interamente pensata escludendo l'utilizzo di sedie e tavoli. I lavori della casa sono stati portati avanti a più riprese fino al 2017, diventando anche l'occasione per offrire a giovani architetti seminari di studio con un riscontro applicativo sul cantiere; l'opera tuttavia non è stata mai terminata. L'abitazione "dei suoi sogni" come la definiva chi gli era vicino - in particolare alcuni membri dell'associazione ALADAR che hanno lavorato al cantiere dell'edificio - è piena di riferimenti attinti da un repertorio mediterraneo, ora reale ora fantastico, così "un pulviscolo informe invade i continenti" materializzandosi in maniera evidente anche alla piccola scala nella sua casa in Grecia.

---

### **Nota**

Questo articolo è una riproposizione rivista e aggiornata dei materiali del libro Ruggeri 2020.



---

## Riferimenti bibliografici

### Nota sui documenti di archivio

L'associazione ALADAR, Les amis d'André Ravéreau, oltre a promuovere l'attività di Ravéreau attraverso eventi culturali e mostre ha compiuto un'importante operazione di raccolta e classificazione dei numerosi disegni presenti nell'archivio privato dell'architetto [www.aladar-assoc.fr](http://www.aladar-assoc.fr) (ultimo accesso: novembre 2022). Nel 2013 una cospicua quantità di disegni di Ravéreau sono stati donati al Centre George Pompidou in occasione della mostra *Parcours "Architecture". Méditerranée, Amérique latine, Japon, Inde Modernités plurielles. Une nouvelle histoire de l'art moderne de 1905 à 1975*, tenutasi al Pompidou dal 23 ottobre 2013 al 26 gennaio 2015. Dopo la sua scomparsa, il resto del suo archivio privato insieme a quello di Manuelle Roche sono stati trasferiti al MUCEM di Marsiglia.

Braudel 1984

F. Braudel, *La Méditerranée. L'espace et l'histoire*, Paris 1984.

Calvino [1972] 1993

I. Calvino, *Le città invisibili*, [Torino 1972] Milano 1993.

Cohen, Oulebsir, Kanoun 2003

J.-L. Cohen, N. Oulebsir, Y. Kanoun (éds.), *Alger: paysage urbain et architectures, 1800-2000*, Paris 2003.

Culot, Peycere, Ragot 2000

M. Culot, D. Peyceré, G. Ragot, *Les frères Perret. L'œuvre complète*, Paris 2000, 342.

De Dominicis 2020

F. De Dominicis, *Il progetto del mondo. Doxiadis, città e futuro. 1955-65*, Siracusa, 2020.

Deluz 1988

J.-J. Deluz, *L'urbanisme et l'architecture d'Alger: aperçu critique*, Liège 1988, 170-172.

De Maio 2020

F. De Maio, *In terre astratte*, in D. Ruggeri, *Tra mediterraneo e Sahara, André Ravéreau e la Valle del M'Zab*, Siracusa 2020, 6.

Didillon, Donadieu 1986

H. e J.-M. Didillon, C. e P. Donadieu, *Habiter le désert: les maisons mozabites: recherches sur un type d'architecture traditionnelle pre-saharienne*, Bruxelles 1986.

Dubost 1991

D. Dubost, *La ville, les paysans et le développement agricole au Sahara algérien*, in Jean Bisson (éd.) *Le nomade, l'oasis et la ville*, actes de la Table-Ronde, 21-23 settembre 1989, Université de Tours, URBAMA-CNRS n. 365 - Tours 1991, 135.

Ferlenga 1999

A. Ferlenga, *Pikionis 1887-1968*, Milano 1999.

Fusaro 1984

F. Fusaro, *La città Islamica*, Roma-Bari 1984.

Kyrtsis 2006

A.-A. Kyrtsis (ed.), *Constantinos A. Doxiadis: Texts, Design Drawings*, Athens 2006.

Ravéreau 1950

A. Ravéreau, *Captifs*, Paris 1950.

Ravéreau [1989] 2003

A. Ravéreau, *La Casbha d'Alger et le site créa la ville*, Arles [1989] 2003.

Ravéreau [1981] 2003

A. Ravéreau, *Le M'Zab, une leçon d'architecture*, Arles [1981] 2003, 18.

Ravéreau 2003

A. Ravéreau, *Le Sens & l'équilibre. Chapiteaux du monde méditerranéen*, Bez-et-Esparon 2003.

Ravéreau, Genton 1951

A. Ravéreau, P. Genton, *Le M'Zab, une leçon d'architecture*, in "Techniques & Architecture" 7-8 (luglio 1951), 6-7.

Ravéreau, Roche 1997

A. Ravéreau, M. Roche, *Le Caire, esthétique et tradition*, Arles 1997.

Ravéreau, Bertaud du Chazaud, Ravéreau 2007

A. Ravéreau, V. Bertaud du Chazaud, M. Ravéreau, *André Ravéreau. Du local à l'universel*, Paris 2007.

Roche 1970

M. Roche, [*Le M'Zab: architecture ibadite en Algérie*, Paris 1970] *Le M'Zab. Cités millénaires du Sahara*, Bez-Esparon, 2003.

Ruggeri 2020

D. Ruggeri, *Tra mediterraneo e Sahara, André Ravéreau e la Valle del M'Zab*, Siracusa 2020.

---

## English abstract

The travel experiences proposed in this essay were made by an architect, André Ravéreau, who, motivated by the search for differences between the architectures of the world, arrives at the discovery of a “formless dust that crosses the Continents”. The analogies and differences between the cities visited by Ravéreau are fuelled and conveyed by his mental projection through his work. André Ravéreau (Limoges 1919-Aubenas 2017), a French architect virtually unknown in Italy, travelled along the Mediterranean coasts as far as the Sahara Desert, looking for opportunities to establish himself in his profession. From the 1960s he moved to Algeria, where he worked for about twenty years, also holding important positions: from 1965 to 1973, he was ‘Architecte en chef des monuments historiques d’Algérie’ (Architect in charge of the superintendence for the architectural and historical heritage of Algeria). This essay aims to highlight how Ravéreau’s numerous journeys correspond to important moments of discovery and acquisition of a plurality of information and images of the places he visited. These were reinterpreted and transferred into his projects and theoretical work.

*keywords* | André Ravéreau; Discovery; Transposition; Imagination; Sahara; Mediterranean Architecture.

*questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista*

## “Food for thought”

### Il viaggio lento da Venezia all’India di Dolf Schnebli (1928-2009)

Isotta Forni e Luisa Smeragliuolo Perrotta



Sovrapposizione della mappa del viaggio (D. Schnebli, *Ein Jahr auf dem Landweg von Venedig nach Indien. Fotoskizzen einer langsamen Reise 1956. One year from Venice to India by the Land Route. 1956: Photosketches of a slow journey*, Zurigo 2009, 6-7) su una pagina del catalogo della mostra all’ETH del 1984 (D. Schnebli, 1984. *Architekt. Entwurfsunterricht an der Architekturabteilung. Lehrstuhl für Architektur und Entwurf 1971-84*, Zurigo 2009, 78, [gta Archives / ETH Zurich, Dolf Schnebli]).

Dolf Schnebli è stato un importante architetto svizzero e stimato docente all'ETH di Zurigo. Nel 1956, in compagnia della moglie Clarissa, parte a bordo di un Maggiolino Volkswagen e compie un lento e lungo viaggio verso l'Oriente che segna profondamente il suo modo di intendere e di insegnare l'architettura.

L'anno precedente è in America, presso la Harvard Graduate School of Design, dove studia e collabora all'insegnamento dei corsi del primo anno con Serge Chermayeff. Partecipa alla selezione indetta ogni anno dalla scuola per la Arthur W. Wheelwright Traveling Fellowship. Si tratta di una borsa di studio che consente ai giovani studenti di viaggiare per un anno fuori dagli Stati Uniti. Schnebli propone un itinerario di viaggio da Venezia all'India, "to experience architectural history, to visit the buildings of the past, the ruins and the important archaeological sites, as well as the buildings of today" (Schnebli 2009, 8) [per fare esperienza della storia dell'architettura, visitare gli edifici del passato, le rovine e gli importanti siti archeologici, così come anche gli edifici di oggi]. Il suo obiettivo è incontrare persone e culture diverse, comprendere le questioni che affrontano i paesi in via di sviluppo ed osservare i progressi degli Stati Uniti d'America e dell'Europa con gli occhi dell'Oriente. Vince la selezione ed ottiene la prestigiosa borsa. Ha 28 anni quando inizia il suo viaggio.

La borsa Wheelwright è l'occasione per Schnebli per intraprendere un viaggio di formazione determinante per la sua futura carriera di architetto e di docente. Le idee spaziali e le suggestioni dei luoghi visitati in quell'anno sono diventati riferimenti importanti per le sue architetture. Schnebli lo ricorda in diverse occasioni di progetto, citando luoghi, aneddoti e scene di vita quotidiana che restano impresse nella sua memoria.

Durante il viaggio la macchina fotografica è il tramite dell'esperienza. Attraverso la sua fidata Leica, seleziona viste e descrive luoghi e paesaggi. Definisce le sue foto *photosketches*, sottolineando l'intenzione del fotografare per fissare nell'immagine frammenti di spazi e di luoghi conosciuti. Stampa le foto in bianco e nero e le raccoglie in quaderni di schizzi organizzati come una lettura in sequenza di luoghi e di suggestioni spaziali.

I *photosketches* sono materiali privati dell'architetto. Le memorie del suo viaggio restano per lo più sconosciute per cinquant'anni. Solo nel 2009 decide di raccogliere in un libro grazie all'interesse della figlia Raffaella che riprende il materiale fotografico del viaggio per utilizzarlo a stampa su un muro all'interno di un progetto di una clinica a Zurigo. Nello stesso periodo Schnebli riceve il testo *A defining journey* che raccoglie la memoria di sessanta anni di esperienze di studenti che hanno ricevuto la borsa Wheelwright. Riguardare le sue foto e la lettura delle memorie degli altri borsisti lo entusiasmano e lo incoraggiano a ritornare sul suo viaggio, per raccontarlo.

Il libro, dal titolo *One Year from Venice to India by the Land Route*, è una raccolta di foto con brevi testi di accompagnamento. I testi non sono descrittivi ma sono pensieri, impressioni e ricordi di cose accadute, di persone incontrate lungo il percorso. Le foto sono in bianco e nero e di diversi formati; alcune sono disposte a pagina intera, altre invece sono accostate in sequenza. Il racconto è un flusso continuo di immagini e parole. È interrotto solo da mappe, in corrispondenza di ogni attraversamento di confine, che indicano le tappe principali del percorso.

Nella postfazione al libro Schnebli annota che il loro lento viaggio in India fornisce ancora, dopo più di cinquanta anni, "food for thought" (Schnebli 2009, 267), sottolineando il valore del viaggio come nutrimento. Racconta che i *photosketches* ed i brevi testi di commento sono una ricchezza che è rimasta sedimentata nella sua persona, alimentando quel processo di conoscenza continua che lo ha caratterizzato da autodidatta nella sua carriera di architetto. In questo processo la borsa Wheelwright, un monumento alla generosità americana (Schnebli 2009, 8), è un evento particolarmente importante perché gli offre l'opportunità di viaggiare, confrontarsi con un mondo altro e contribuisce a creare un personale immaginario di idee a cui l'architetto attinge in maniera continua e che utilizza creativamente all'interno dei suoi lavori.

### **L'itinerario**

È l'architetto Josep Lluís Sert, allora preside alla Harvard Graduate School of Design, a contattare telefonicamente Schnebli per comunicargli di aver vinto la borsa Wheelwright. Prima di intraprendere il suo viaggio in Oriente, visita gli Stati Uniti e collabora due mesi con Sert al progetto della

sede dell'ambasciata americana a Baghdad. Torna in Europa, in Svizzera. All'ETH mostra ad amici e colleghi le foto scattate nel suo viaggio negli Stati Uniti aprendo una finestra su un paese ancora poco conosciuto in quegli anni a Zurigo.

Con Clarissa, partono da Venezia in direzione est attraversando la Jugoslavia, la Grecia, la Turchia, la Siria, il Libano, la Giordania, l'Iraq, l'Iran, l'Afghanistan, il Pakistan e l'India. Tornano a Venezia nel mese di dicembre dello stesso anno. La scelta di Venezia come punto di partenza ha un significato speciale per l'architetto. Schnebli è già stato qui 4 anni prima, nel 1952, in occasione della Summer School del CIAM. Per due mesi ha lavorato ad un tema di progetto sull'isola della Giudecca insieme ad altri giovani studenti provenienti da diversi ambiti europei ed internazionali. Nelle aule della scuola di architettura - che ricorda aperte notte e giorno - entra in contatto con importanti architetti. Sono docenti e tutor della Summer School Ernesto Rogers, Franco Albini, Ignazio Gardella, Giuseppe Samonà, Carlo Scarpa, Giancarlo De Carlo, Gino Valle e Tom McNulty. Ascolta le lezioni tenute da Le Corbusier e da Bruno Zevi, visita la villa Malcontenta di Andrea Palladio. Vive la città ed entra in contatto con diversi ambiti della scena culturale ed artistica veneziana.

Questa esperienza, così ricca di stimoli, gli fa mettere in discussione la sua conoscenza dell'architettura al punto da portarlo a prendere la decisione "to emigrate to the New World of USA" (Schnebli 2009, 13), dove vince la borsa Wheelwright. La partenza da Venezia è dunque un atto dovuto, un debito culturale nei confronti della città che ha ispirato il suo viaggio in America per ricominciare ad imparare l'architettura. Da Venezia dunque decide di intraprendere il viaggio verso l'Oriente, per proseguire la sua formazione.

Venezia è colta dalla neve nel gennaio del 1956 quando Schnebli inizia il suo viaggio. Da qui attraversano il territorio della ex Jugoslavia e giungono in Grecia. Arrivano in tarda serata ad Atene e Schnebli ricorda la trepida attesa del giorno seguente, quello in cui avrebbero visitato il Partenone con alla mente le descrizioni di Le Corbusier in *Vers une architecture*. Sull'Acropoli Schnebli è meravigliato di quanto tutto sia così precisamente misurato e proporzionato. La perfetta corrispondenza di ogni singola parte all'intero è un sentimento che si trasferisce dall'architettura in maniera

diretta alla loro persona. Immersi in quel paesaggio, si sentono parte dell'intero universo. Dopo Atene, il viaggio prosegue in Grecia alternando isole e terraferma alla ricerca delle forme spontanee dell'architettura locale. Al confine tra Grecia e Turchia, per la prima volta, avvertono la sensazione di entrare in Oriente. Istanbul in particolare è uno spartiacque tra i due mondi. Qui osserva le moschee e lo spazio pubblico al loro intorno. "City planning includes architectural spaces" (Schnebli 2009, 60) [La pianificazione urbana comprende gli spazi architettonici], annota nel libro a margine delle fotografie.

Nell'ultimo tratto della tappa in Turchia, intenti a montare la tenda per campeggiare sotto le stelle a due passi dai resti di un antico teatro, sono avvicinati da un uomo del luogo che li invita a trascorrere la notte nella sua casa. Schnebli resta colpito dalla calda accoglienza della popolazione locale. Pensa di aver vissuto un frammento di vita autentica in una parte del territorio dove il turismo non è arrivato. Al confine con la Siria, si imbattono nell'incombenza burocratica del rinnovo del visto. Il funzionario dell'ufficio cancella con la penna lo stato di Israele dalla loro mappa. Si accorgono di essere in un territorio conteso dove la situazione socio-politica non è rassicurante. Ad Amman e a Baghdad incontra alcuni giovani palestinesi con cui si intrattiene a discutere sui processi di modernizzazione del paese che lentamente si sta avvicinando all'Occidente pagando per questo un prezzo molto alto in termini sociali e culturali. Sullo sfondo dei racconti sono descritti momenti conviviali dove l'amarezza delle cronache lascia spazio alle atmosfere festose dei raduni popolari. Le persone si incontrano in gruppo per mangiare pesce fresco arrostito sulle braci lungo le rive del Tigri e si intrattiene con danze e canti.

Da Baghdad fino al confine con l'Iran attraversano lande desolate e sedimenti di sabbia tra alte montagne. A Teheran è impressionato dagli splendidi colori delle ceramiche iraniane che brillano ancora di più al contatto con la luce del sole. Le foto ritagliano angoli di città dall'interno di spazi coperti o porticati indugiando sulla profonda ombra che si affaccia all'esterno, verso lo spazio all'aperto e inondato di luce. Lo sguardo dell'architetto si sofferma sugli specchi d'acqua e sui padiglioni costruiti sulle rive dei fiumi dove l'architettura riflette sé stessa. Sui pochi gradini che separano la parte costruita della città dalla riva fotografa bambini



intenti a giocare. Ombra, luce, proporzione e ritmo sono le parole chiave che utilizza nei suoi appunti.

In Afghanistan Schnebli è interrogato sul suo visto scaduto dal giovane Ministro dell'Interno. Un uomo e una donna occidentali che percorrono un lungo viaggio fotografando il paese è un evento che suscita curiosità e preoccupazione. Spiega le ragioni del suo viaggio e il forte desiderio di imparare da posti lontani per comprendere meglio il posto da cui viene, conoscere luoghi e territori in cui ancora possono essere evitati gli errori del mondo occidentale. Il Ministro gli ricorda l'importanza per l'Oriente di imparare dall'Occidente, l'architetto svizzero gli ribatte assicurandogli il contrario, il mondo occidentale deve ancora imparare molto dalla cultura orientale ed è sua intenzione dimostrarlo attraverso il suo viaggio.

Il viaggio lento in Afghanistan diventa ancora più lento per le condizioni disastrose delle strade. Lungo il percorso sosta nelle case del tè. Si tratta di spazi all'aperto organizzati come interni. Ci sono dispense in legno dove sono riposte tazze e stoviglie. All'ombra degli alberi invece, su piani rialzati, sono disposti lunghi teli colorati dove sedersi. A Kabul Schnebli visita il padiglione USA per la fiera internazionale realizzato con una cupola reticolare di Buckminster Fuller. Il confine tra l'Afghanistan e l'India è segnato da un paesaggio desolante. Arrivati in India, invece, il paesaggio cambia ed è verde lussureggiante. La prima città che incontrano è Peshawar, straripante di negozi e persone.

Le foto catturano l'architettura delle ombre ed i motivi geometrici del pavimento come tappeti di pietra. In pietra sono gli schermi trasparenti che caratterizzano i muri e che disegnano geometrie di pieni e vuoti che fanno da filtro alla luce del sole. Qui i profondi porticati sono spazi coperti necessari per proteggersi dal sole d'estate e dalle piogge intense.

"The slow trip to India was in many respects my spiritual preparation for the experience of trying to understand the new city built by Le Corbusier" (Schnebli 2009, 247) [Il mio viaggio lento verso l'India è stato sotto molti aspetti la mia preparazione spirituale per cercare di capire la nuova città progettata da Le Corbusier], scrive l'architetto svizzero. Grazie ad una lettera di presentazione di Sert, incontra Jeanneret, socio di Le Corbusier a Parigi, trasferito a Chandigarh per seguire la costruzione della nuova città.

L'incontro con l'architetto francese è un momento saliente del viaggio. Lo studio professionale dove Jeanneret lavora con i suoi giovani collaboratori indiani è agli occhi di Schnebli "the most inspiring school of architecture I ever visited" (Schnebli 2009, 247) [la più stimolante scuola di architettura che abbia mai visto]. Qui, sui tavoli da lavoro, osserva i disegni originali degli edifici in costruzione. L'alternanza di pieni e di vuoti, organizzati come grandi piani verdi, crea continuità con l'ambiente naturale e rende la città in perfetta sintonia con la tradizione indiana. "Chandigarh a piece of India" (Schnebli 2009, 249), commenta Schnebli.

Visita l'edificio completo e già in uso della sede dell'Alta Corte ed i cantieri dove lavorano insieme donne, uomini e asini che trasportano i materiali da costruzione. L'organizzazione del lavoro gli ricorda gli affreschi italiani in cui sono raffigurati i cantieri di epoca medioevale nel momento in cui si costruiscono le possenti cattedrali.

Il libro del viaggio si chiude con una sequenza di foto che mostrano l'organizzazione di un evento pubblico, una festa, sul sito dove sorgerà il Centro Civico. Uomini e donne, insieme con gli operai del cantiere, ballano e cantano intorno a un pupazzo di carta che progressivamente si riempie di aria fino a volare libero nel cielo. Questi volti sorridenti e questa vita intorno all'architettura sono quello che sognava Le Corbusier quando ha disegnato la sua Chandigarh. Le ultime parole del libro sono per il ricordo di un incontro a New York nel 2001 con un tassista che gli aveva confessato orgogliosamente di essere cittadino di Chandigarh, l'unica città ben organizzata dell'India (Schnebli 2009, 259).

### **"Trying to understand the past to be able to see the present". Oggetto e modi del guardare**

Lo strumento prescelto per registrare le esperienze del lento viaggio in Oriente è principalmente quello fotografico. Nel libro non ci sono appunti o schizzi ma un insieme davvero notevole di scatti in bianco e nero che Schnebli denota significativamente come *photosketches*. Raccolti come stampe a contatto in tre *sketchbooks*, sono stati riferimento costante sia della sua attività di progettista che di docente. Pochi anni prima della morte ne raccoglie una selezione, aggiunge brevissimi commenti e li pubblica. I *photosketches* legano così i primi e gli ultimi passi

dell'architetto, ne documentano la continuità di ricerca attraverso la visione giovanile e le considerazioni senili.

Siti archeologici e moderne città, architetture monumentali e piccole case, paesaggi naturali e spazi urbani, sequenze spaziali e dettagli, manufatti, tecniche, modi di vita, volti. Sfolgiando i *photosketches*, lo sguardo del giovane Schnebli appare molto ampio, inclusivo, complesso. L'architettura si rivela al centro del suo interesse solo in un'accezione molto ampia e moderna. Più che gli edifici indaga i modi dell'abitare nella varietà di spazi geografici e di tempi storici che il percorso gli offre. Senza pregiudiziali scelte tematiche, registra i modi del costruire e del fare umano – tessere, pescare, arare, insediarsi, incontrarsi – in luoghi, climi e civiltà differenti. Studia la relazione che lega comunità e ambiente, opera dell'uomo ed opera di natura, spaziando dalla Creta minoica e dalla Grecia classica alle case dei pescatori ioni e dei contadini iraniani; dall'acropoli di Atene alle moschee di Istanbul, ai templi buddisti ed indù immersi nella natura; dalle città ellenistiche agli agglomerati nomadi afgani fino a Chandigarh in costruzione. La sua macchina fotografica non registra il pittoresco, ma il tipico, l'essenziale mostrando le ragioni del viaggio, della direzione e dell'apertura del suo sguardo: individuare nella storia e nella geografia modi e temi potenziali di sviluppo nel progetto. Al margine dei bellissimi scatti dedicati alla Acropoli di Atene appunta nel suo stile telegrafico:

The astonishing experience of the ancient art of Greek architecture – five days of lasting sensual impressions – the best preparation for investigating the architectural remnants of the past – the contrasting landscapes – the long time needed for architectural development and evolution of definitions – trying to understand the past to be able to see the present – the last values (Schnebli 2009, 21).

[La stupefacente esperienza dell'antica arte della architettura greca - cinque giorni di durature impressioni sensuali - la migliore preparazione per investigare i resti architettonici del passato - i paesaggi contrastanti - il lungo tempo necessario per lo sviluppo architettonico e l'evoluzione delle definizioni - cercando di comprendere il passato per poter vedere il presente - i valori permanenti].

Guardare nel passato per vedere il presente, ricercare i valori permanenti dell'architettura nell'evoluzione delle soluzioni, cogliere i paesaggi contrastanti: questo Schnebli ricerca nel viaggio e fissa con la sua Leica. L'emozionante impressione destata dall'Acropoli ricorda il legame verso Le Corbusier, riferimento costante della sua attività professionale e didattica, come sottolinea Herzog, suo allievo ed assistente (Schnebli 2009, 4-5). Poi nel commentare le immagini di Istanbul, dichiara gli altri suoi maestri:

Turkish architects – Sinan and his lesser known colleagues – created the urban architecture of Istanbul in the 16th and 17th century – our admiration in 1956 – the spaces between the buildings – the quiet clarity of small as well as monumental inside spaces of the sanctuaries – architecture and continuity – bringing to mind friends and teachers – Ernesto Rogers and Josep Lluís Sert (Schnebli 2009, 57).

[Gli architetti turchi – Sinan e suoi colleghi meno conosciuti – crearono l'architettura urbana di Istanbul nel sedicesimo e diciassettesimo secolo – la nostra ammirazione nel 1956 – lo spazio fra gli edifici – la silenziosa chiarezza di spazi interni al santuario tanto piccoli quanto monumentali – architettura e continuità – tornano alla mente amici e maestri – Ernesto Rogers e Josep Lluís Sert].

Architettura e continuità, questa la prospettiva dichiarata da Schnebli: ricercare valori permanenti nella storia dell'architettura e della città e renderli operanti nel progetto. Così, osservando Santa Sofia, apprezza la qualità degli interventi realizzati cento anni dopo la costruzione: i minareti sono per lui “a pleasingly sensitive addition improving the urbanistic entity” (Schnebli 2009, 63) [un'addizione sensibile e piacevole, che migliora l'entità urbanistica] di questa architettura.

Ma questa prospettiva non esaurisce la singolarità del suo sguardo. La sua macchina fotografica raramente coglie singoli edifici, non appunta soluzioni a problemi funzionali o distributivi, non indaga l'evoluzione di tipi architettonici. Piuttosto descrive lo spazio fra gli edifici, il loro modo di posarsi al suolo, di rapportarsi all'orizzonte; inquadra spesso un campo visivo molto ampio, raccoglie gli elementi della geografia tanto quanto quelli della storia, indaga il carattere degli spazi aperti più di quelli architettonici. Lo sguardo di Schnebli assume talvolta il carattere di un

topografo, punta a sottolineare la relazione tra manufatto e luogo in cui si insedia, tra architettura e natura, descrive paesaggi. Visitando i siti archeologici della Grecia classica, non punta a ricostruire l'identità originaria ma a cogliere la ragione e il senso dell'opera dell'uomo in relazione all'opera di natura. Così il Partenone viene colto a grande distanza, dalla collina opposta, per evidenziare la relazione con il poderoso basamento naturale e con il paesaggio circostante, o a distanza ravvicinata ma eccentrico e dal basso per sottolineare la relazione con lo spazio aperto circostante e con il cielo; il tempio di Poseidone a capo Sunio è descritto come "part of the sea" (Schnebli 2009, 41) e, per esaltarne la relazione viene inquadrato in modo da far coincidere la linea retta dell'orizzonte con la divisione dei rocchi delle colonne; il gigantesco teatro di Pergamo è letto essenzialmente in relazione al pendio e nel libro appunta:

The Greco-Roman city of Pergamon follows the contour lines of the topography - the gigantic theater links the lower with the upper natural platform (Schnebli 2009, 77).

[La città greco-romana di Pergamo segue l'andamento della topografia - il gigantesco teatro lega la piattaforma naturale, più alta, con la più bassa].

L'attenzione al paesaggio, suscitata tanto dal carattere dell'architettura greca quanto dalla sua condizione di rudere, permane anche nelle tappe successive, divenendo una costante del suo modo di guardare e, in seguito, di operare. Così la Ziggurat di Ur, fotografata a grande distanza diviene un rilievo naturale, un evento singolare nella piana desertica, una montagna sacra di mattoni. E in modi analoghi sono descritte le rovine di Ctesifonte, la grande moschea dalla cupola d'oro di Samara, le rovine del palazzo di Dario in Persia e poi nel deserto iraniano le *bubble-houses* o gli accampamenti in Afghanistan. Infine, giunto a Chandigarh in costruzione, osservando il piano nell'ufficio di Jeanneret, ciò che lo colpisce su ogni altra cosa è la forte relazione spaziale degli edifici del Campidoglio con la silhouette delle cime dell'Himalaya.

Spesso intervalla le vedute ampie ed estese a zoom estremamente ravvicinati e decontestualizzati, che descrivono la natura della materia di questi manufatti: pietre sbozzata, scanalate, tessiture murarie variate,

bassorilievi. L'impaginazione del libro esalta con la pagina intera *photosketches* che mostrano la scrittura cuneiforme incisa sulle pareti, i rilievi di animali integrati nelle mura di Babilonia, la geometria variopinta dei mosaici islamici, la trasparenza delle pareti in pietra traforate, gli altorilievi scolpiti nella roccia di templi indù, i giochi d'ombra nelle tessiture di Chandigarh. Si tratta di una raccolta di dettagli significativi sulla natura e il carattere delle superfici, sui ritmi di luce ed ombra, sulle texture di pareti e pavimenti segnati dalla mano dell'uomo, su materiali e immateriali che definiscono il carattere di questi spazi.

L'obiettivo si poggia anche sugli uomini, sulle loro azioni, sui modi di vivere e abitare, talvolta sembra guidato da un antropologo, in una anomalia che è solo apparente. Schnebli guarda al paesaggio non come oggetto estetico da godere visivamente o come fondale dell'architettura, ma come "volto della geografia", "scrittura della storia sulla terra, geografia dei luoghi e degli spazi, e anche delle azioni, degli usi, dei pensieri e degli immaginari, geografia degli uomini, delle guerre, delle violenze, della pace, geografia delle piante e degli animali, dell'aria e dell'acqua, della luce e dei diversi modi in cui sono percepiti, trasformati e vissuti" (Besse 2020, 8-9).

La raccolta dei *photosketches* giovanili, apparentemente variegata e multidirezionale, si rivela così come un lungo esercizio di lettura e descrizione centrato sul paesaggio. Guarda ad esso come "l'ambiente vivente di composizioni instabili al centro delle quali gli uomini sono immersi e delle quali partecipano" (Besse 2020, 13). In questa prospettiva l'architettura diviene espressione "dell'agire con il paesaggio" di cui parla Jean Marc Besse, "frutto di una capacità di ascolto e lettura dei suoi spazi e suoi ritmi specifici" (Besse 2020, 48). Si esplicitano così i criteri di selezione e i modi di narrazione che Schnebli utilizza nel corso del viaggio e poi in molti progetti successivi.

L'esperienza immersiva in spazi e tempi tanto diversi, il lungo esercizio di lettura e descrizione svolto con la Leica hanno avuto un valore determinante nella successiva attività di Schnebli, come ricordano tanti suoi collaboratori e assistenti (Bernegger et al. 2010), come dimostrano molti progetti e come sottolinea lui stesso nella prefazione al libro:

The gift of the Wheelwright family and Harvard Graduate School of Design gave me a way of thinking that has become part of my life (Schnebli 2009, 9).

[Il regalo della famiglia Wheelwright e della Harvard Graduate School of Design ha dato un modo di pensare che è diventato parte della mia vita].

### **“My imaginary museum”. Trascrizioni e traslazioni**

Al vasto repertorio di immagini raccolto nel viaggio Schnebli ricorre nel tempo, ne schizza sintesi tematiche, ne elabora trascrizioni e traslazioni esplicitate attraverso disegni essenziali. La fotografia gli consente di tornare a leggere la realtà complessa degli spazi visitati per ritrovarvi le “soluzioni semplici, silenziose e poetiche” (Bernegger et al. 2010, 55) che ricerca e che chiarisce con gli schizzi. I *photosketches* divengono così un prezioso dispositivo del suo lavoro, gli forniscono “cibo per la mente” che si presta ad essere interpretato e variato. Configurano il suo personale “imaginary museum” (Schnebli 2009, 33) alla maniera di André Malraux, cui fa riferimento osservando i leoni di Delo e che cita esplicitamente nella bibliografia.

La rilettura e la tematizzazione degli scatti del viaggio attraverso schizzi sintetici accompagnano tutta la sua pratica di architetto operante e di docente. Consapevole del valore di questo materiale, Schnebli compone le tavole introduttive della mostra sulla sua opera tenuta all’ETH nel 1984, con una selezione di scatti del viaggio ed una di schizzi che ne esplicitano temi e suggestioni (Schnebli 1984). Come ricorda Ruegg:

Ancora poco prima della sua morte, gli schizzi alle pareti dello studio di Zurigo gli ricordavano quel momento felice in cui le esperienze del viaggio ‘lento’ in Oriente, compiuto negli anni giovanili, i principi teorici affinati nell’insegnamento e la grammatica della costruzione elaborata nella pratica di studio trovarono un equilibrio ineguagliabile (Bernegger et al. 2010, 55).

Questo architetto, che pensa in 5 lingue (Schnebli 2009, 9), predilige il linguaggio iconografico. Per le tavole dei suoi progetti alla mostra al Politecnico di Zurigo, non prevede relazioni ma sintesi visive delle questioni affrontate e delle soluzioni. È una pratica ricorrente nel suo modo di lavorare e di insegnare. Anche ai suoi allievi raccomanda di

evitare “il primo schizzo brillante” e di “disegnarlo solo dopo aver sviluppato un progetto preliminare in piante, sezioni e modelli” perché solo “allora sarà utile” (Schnebli 2010b, 63). Lo schizzo per lui diviene utile se è strumento di sintesi di un pensiero già verificato non come schema di una idea potenziale e i *photosketches* gli assicurano un apparato di soluzioni che viene poi tematizzato con il disegno e declinato nei progetti in funzione dei temi e dei luoghi.

Il carattere forte, chiaro ed essenziale della sua architettura deriva anche dall’esercizio di lettura e di riscrittura concisa dei temi svolto nel viaggio e negli anni. In particolare, per gli edifici scolastici che realizza intorno agli anni ’60, Schnebli sottolinea come molte soluzioni proposte siano la trascrizione moderna di temi spaziali letti nel viaggio.

Per il progetto della scuola di Locarno – il primo concorso che vince e che da avvio alla sua carriera – chiarisce la sua idea di scuola richiamandosi a ciò che ha visto in Iran e all’antica Grecia: un maestro e i suoi discepoli seduti sotto un albero o a passeggio nello Stoà (Schnebli 2010a, 21). È una idea di scuola centrata sulle relazioni, aperta alla natura e alla vita urbana, concepita e fondata come una ‘piccola città’, una struttura urbana in cui le aule e gli spazi comuni, come quelli privati e pubblici della città, sono composti lungo percorsi e sequenze intorno a una *agorà* gradonata che spazia dai riferimenti ai palazzi cretesi, per Locarno e Wohlen, al *bouleutèrion* di Priene, per Napoli. L’idea di scuola come città aperta, formulata per la prima volta a Locarno, deriva evidentemente dalle esperienze del viaggio e viene riproposta per Wohlen e per Napoli, in modi differenti: come schema aperto inscritto nei tracciati esistenti la prima, come frammento di uno schema ippodameo sul pendio la seconda.

Analogamente, elementi spaziali ricorrenti – l’aula quadrata intesa come casa aperta, la corte gradinata come *agorà*, la palestra, i laboratori e refettorio come edifici pubblici – vengono riproposti in composizioni differenti in funzione del paesaggio urbano o naturale in cui si inseriscono.

Il tema dell’aula quadrata viene variato in funzione della luce e dell’intorno attraverso soluzioni che interpretano le suggestioni del viaggio sia nella conformazione che nella aggregazione. In particolare all’interno del



progetto del Ginnasio di Locarno, Schnebli sperimenta la copertura piramidale che si conclude in un camino di luce al centro dell'aula quadrata. "Le piante squadrate delle aule, il tetto a piramide con illuminazione al centro provengono dagli schizzi di alcuni edifici in Turchia che mi convinsero per i camini di aerazione degli ambienti coperti a cupola, e illuminati dai lati" (Schnebli 2010a, 22), scrive a proposito della scuola. Declina questa soluzione in una versione semplificata e con struttura in cemento armato per le aule dell'asilo della Scuola Svizzera di Napoli. È riconosciuta nel viaggio in Oriente la radice dell'interesse di Schnebli per il controllo e la modulazione della luce declinata in diverse soluzioni.

In quel viaggio, tra le altre cose, rimase impressionato dalla luce che filtrava negli edifici dall'alto – osserva il suo collaboratore Bernhard Meier – Dolf sviluppò questo tema e lo elaborò in diversi modi: lucernari, finestre situate in alto nei locali, attaccate a volte al soffitto oppure negli angoli (Bernegger et al. 2010, 51).

L'organizzazione delle aule invece, con il sistema di aggregazione così fortemente caratterizzato dalla ripetizione di singoli volumi quadrati e dai camini di luce che si elevano sulla cima del tronco di piramide della copertura delle aule, è ispirato alle sequenze di case che ha visto in Turchia e in Iran e che ha schizzato dopo averle fotografate per fissarle nella sua memoria come forme nello spazio (Schnebli 2010a, 22).

L'attenzione ai caratteri topografici, alla relazione che salda l'architettura alla linea di terra e alla linea dell'orizzonte rilevata nelle fotografie, al ruolo dell'architettura nella costruzione del paesaggio ritorna evidente in particolare nei progetti per delle scuole di Napoli e Bissone. Il ripido pendio su cui sorgono e la condizione di affaccio panoramico sono i temi centrali di entrambe. A Napoli la scuola è configurata in un articolato sistema di terrazzamenti panoramici che accompagna il pendio e la lega al paesaggio circostante. A Bissone invece i salti di quota si svolgono entro il volume architettonico che emerge dall'intorno e si salda al pendio misurandolo.

L'attenta mediazione tra interno ed esterno e la variazione continua della natura degli spazi aperti – raccolti fra recinti, scoperti o coperti, verdi o

pavimentati – che ha lungamente osservato nel suo viaggio caratterizza anche queste sue architetture dove gli ambienti si affacciano al panorama attraverso logge di differente profondità e di grande suggestione. A Napoli i parapetti traforati e i *brise-soleil* verticali che consentono di filtrare la luce solare lasciando leggere la continuità della linea dell’orizzonte, sono evidenti trascrizioni delle suggestioni ricevute dai ‘filtri di pietra’ dell’architettura araba e dalle colonne dei templi greci. Anche l’attenzione alla concretezza costruttiva, l’esplicitazione dei sistemi costruttivi, la variazione delle tessiture materiche e d’ombra rilevate con la sua Leica ritornano nella sua architettura realizzata. Per Schnebli il viaggio è una tappa determinante della sua formazione e del suo percorso di avvicinamento all’architettura e al progetto. Attraverso le sue foto imprime

[...] nella memoria forme e dettagli affascinanti, soluzioni spaziali da archiviare in quel settore della memoria che l’architetto riutilizza anche molto tempo dopo, quando passa in rassegna il proprio repertorio culturale per progettare (Caruso 2010, 12).

Guardare all’Occidente con gli occhi dell’Oriente si traduce in una trasposizione, a volte anche letterale, di frammenti di spazio, idee estrapolate dal loro contesto e traslate nella sua architettura. Le ricomposizioni sono adattate ai contesti che di volta in volta incontra e riorganizzate in nuove ed originali sequenze spaziali.

Le sue opere hanno dato un contributo significativo alla determinazione di un carattere specifico dell’architettura ticinese all’interno della modernità europea. Nel suo ruolo di docente del Politecnico Federale, ha formato un gruppo di architetti brillanti ed ha tenuto acceso il dibattito attraverso il confronto con importanti personalità del mondo dell’architettura come Aldo Rossi, che chiama ad insegnare al Politecnico Federale nel 1972 (Bernegger et al. 2010, 55). Herzog, nella prefazione al libro del viaggio, sottolinea la maniera moralizzante e provocatoria di Schnebli di insegnare e di pretendere dai suoi allievi una personale maniera di vedere l’architettura (Herzog 2009, 5). Capace di sfuggire il mainstream, nella didattica ha sviluppato modelli autonomi e fuori dalle regole consolidate. Il suo insegnamento originale è in parte dovuto al suo percorso di apprendimento dell’architettura che non è stato propriamente lineare. Non completa gli studi iniziati al Politecnico Federale, non è bravo nel disegno

come ricorda Bernhard Meier, studia in America con Walter Gropius e Josep Lluís Sert e ottiene il Master alla Harvard School of Design (Bernegger et al. 2010, 50-51).

Quando è chiamato all'ETH come docente è già un architetto di successo. Torna alla scuola da cui si era allontanato con il ruolo di trasmettere quell'insegnamento informale da osservatore autodidatta e da viaggiatore che lo ha caratterizzato e che rappresenta oggi l'eredità più significativa del suo lento viaggio da Venezia all'India e ritorno.

---

### **Nota**

Questo articolo è una riproposizione rivista e aggiornata e tradotta dell'articolo Como, Forni, Perrotta 2022.

---

## Riferimenti bibliografici

Bernegger et al. 2010

E. Bernegger, B. Brocchi, E. Engeler, M. Krähenbühl, B. Meier, R. Neiger, P. Quarella, F. Reinhart, A. Rüegg, L. Selva, B. Trinkler, R. Tropeano, *A proposito di Dolf*, "Archi" 3 (2010), 48-57.

Besse 2020

J.M. Besse, *Paesaggio ambiente. Natura, territori, percezione*, Roma 2020.

Caruso 2010

A. Caruso, *Epica libertà espressiva*, "Archi" 3 (2010), 11-12.

Como, Forni, Perrotta 2022

A. Como, I. Forni, L.S. Perrotta, *One Year from Venice to India Learning from the Landscape: The "Slow Journey" of Dolf Schnebli*, in *Arquitectura Y Paisaje. Transferencias históricas retos contemporaneos*, Volumen II, Madrid 2022.

Herzog 2009

J. Herzog, *For Dolf Schnebli*, in D. Schnebli, *Ein Jahr auf dem Landweg von Venedig nach Indien. Fotoskizzen einer langsamen Reise 1956. One year from Venice to India by the land route. 1956: Photosketches of a slow journey*, Zurigo 2009, 4-5.

Schnebli 1984

D. Schnebli, *Architekt. Entwurfsunterricht an der Architekturabteilung. Lehrstuhl für Architektur und Entwurf 1971-84*, GTA, Zürich 1984.

Schnebli 2009

D. Schnebli, *Ein Jahr auf dem Landweg von Venedig nach Indien. Fotoskizzen einer langsamen Reise 1956. One year from Venice to India by the Land Route. 1956: Photosketches of a slow journey*, Zurigo 2009.

Schnebli 2010a

D. Schnebli, *La scuola di Locarno, concorso 1959*, "Archi" 3 (2010), 20-25.

Schnebli 2010b

D. Schnebli, *Il concorso di architettura*, "Archi" 3 (2010), 58-64.

---

## English abstract

Dolf Schnebli was an important Swiss architect and professor at ETH Zurich. In 1955 he won the Arthur W. Wheelwright Traveling Fellowship organised by the Harvard School of Design and this allowed him to travel for a year outside the United States. The following year he set off with his wife Clarissa for a slow and long journey to the East that deeply affected his professional life and his future teaching experience. The journey started in Venice, then they travelled eastwards through Yugoslavia, Greece, Turkey, Syria, Lebanon, Jordan, Iraq, Iran, Afghanistan, Pakistan, and India. The last city visited before coming back to Europe was Chandigarh, built by Le Corbusier, still under construction. During the journey, he used to take photos of places and people. Some years later he called his photographs photosketches to emphasise their synthetic nature in framing places and special conditions of spaces. The memories of his journey have remained unknown for fifty years. It was only in 2009 that he reorganised the photosketches to publish them. The book, *One Year from Venice to India by the Land Route*, is a collection of photos with short texts. In the postscript Schnebli wrote that their slow journey to India still provides, after more than fifty years, "food for thought", underlining the value of travel as nourishment. The ideas and suggestions about places and different spaces visited in that year became important references for his architecture. The Wheelwright gave him the opportunity to travel to another world and discover very different cultures. The experience also contributed to build a personal imaginary world that the architect used continuously and creatively in his works.

*keywords* | Dolf Schnebli; Arthur W. Wheelwright travelling fellowship; East Travel; Photosketches; Fotoskizzen; ETH.

*il numero 196 di Engramma è a inviti: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista.*

# In viaggio nella mia Africa

## Intrecci, corrispondenze, luoghi e tempi

Flavia Vaccher

*Je voyage, ha detto un pazzo parigino,  
pour connaître ma géographie.*

Claudio Magris, *L'infinito viaggiare*, Milano 2005



Palinsesto africano, 2022 (elaborazione grafica di Flavia Vaccher).

Avrei preferito raccontarvi tutto, subito. Poiché sarebbe stato troppo lungo, ecco l'inizio della storia. È sempre artificioso parlare dell'inizio e della fine di una storia, dato che non ne percepiamo che delle fasi intermedie. Ma, all'origine degli avvenimenti, vi fu un incontro, e ogni incontro è un inizio relativo, e questo incontro, particolarmente, contiene in sé tutta una storia (Rugafiori 1991).

Così si esprimeva René Daumal nel 1939, a margine del suo manoscritto *Il Monte Analogo* (Daumal [1952] 1991), straordinario e incompiuto racconto

di una spedizione di esploratori alpinisti che, su una strana rotta, a bordo di una barca chiamata “l’Impossibile”, approdano nell’isola del Monte Analogo, metafora di un viaggio tutto interiore alla scoperta di sé e dei propri limiti. All’origine del mio viaggiare in Africa, più precisamente nel Sahel, ci fu l’incontro con il libro di Marco Aime, antropologo e autore di numerose ricerche sul campo in vari Paesi dell’Africa occidentale, nelle quali ha indagato trasversalmente il tema del viaggio, della differenza e dell’identità. Titolo: *Sensi di viaggio*. Sottotitolo: *Colori, odori, incontri: c’è un modo diverso per conoscere il mondo*. Perché, come riportato nel testo,

Non è vero che i viaggi avvengono nella testa, che si può viaggiare rimanendo a casa [...]. No, non è vero. Il viaggio nasce nella testa, matura, ma per esistere ha bisogno di assorbire linfa attraverso i sensi, toccare, sentire, annusare, assaggiare (Aime 2012, 5).

Una riflessione che sembra rimandare pienamente alla condizione, se non ancor di più alla necessità, di ogni architetto: da sempre in effetti, più che i libri, sono stati i viaggi a formare in misura consistente i progettisti, così come, in generale, di opere realizzate in paesi lontani si nutre e si è sempre nutrita l’architettura:

Il viaggio, indipendentemente dalla distanza che copre, proporziona l’incontro con l’architettura. Che sia per analogia, o per differenza, il viaggiatore sempre scopre nel viaggio l’occasione di apprendere di più sulla sua origine (Jiménez Torrecillas 2006).

In particolare, i territori ‘altri’, dove l’aggettivo ‘altri’ è inteso nell’accezione di distanza geografica – di luoghi lontani ed esotici, ma anche di campi disciplinari quali la storia, le scienze sociali e umanistiche (antropologia, geografia urbana, ecc.), che pure con l’architettura si intrecciano nella scoperta di tali territori – hanno da sempre costituito un ambito privilegiato di esplorazione e un’opportunità per indagare “le lontananze incantate dell’immaginazione” (Enzensberger 1998, 35).

Ma “la seduzione dell’altrove”, titolo di un libro di Dacia Maraini che ben coglie il senso dell’‘altrove’ e il suo essere appunto allettante, capace di sedurre e di alimentare un desiderio di mobilità, di alterità spaziale, non appare però sufficiente a spiegare la scelta, in questo caso di un

architetto, di volgere lo sguardo verso paesi e culture differenti, remote, spesso completamente estranee al suo vissuto personale e alla sua formazione, con le quali l'impatto è sicuramente più intenso e profondo. Scelta che, per tale motivo, richiede una dimensione alternativa del pensare e del vedere, anche l'architettura.

Ogni racconto ha dietro di sé un viaggio, reale o immaginario esso sia, ma ogni viaggio a sua volta è anticipato e spinto da un racconto (de Certeau [1977] 2008). Così, se per Baudelaire il viaggiatore è colui che da ragazzo, "amante delle mappe e delle stampe" (Baudelaire [1857] 2005), leggeva nei nomi contenuti nelle cartografie un invito al viaggio, sono gli studi e le architetture di Patrick Dujarric, di Alan Richard-Vaughan – architetti europei, ma africani di adozione, che non riconoscendosi nel Movimento Moderno dei CIAM lecorbuseriani cercarono altre declinazioni del linguaggio modernista – o di Demas N. Nwoko – architetto-artista nigeriano influenzato dai contatti culturali con Europa e America nei primi anni '60 – ad essere stati per me al contempo invito e compagni di viaggio.

Esiti di una meno ortodossa e poco indagata esperienza del Moderno in Africa, che portò all'invenzione di nuove forme architettoniche ibridate con la tradizione, tali architetture, dopo averle studiate e ridisegnate nel tentativo di dispiegarne significati e nessi, sono così diventate materiali del mio viaggio, utili per esplorare il molteplice e stratificato paesaggio africano, di cui esse sembrano avere anticipato temi e condizioni. Tra queste, *in primis*, il suo essere innanzitutto *espace métisse* (Mudimbe 2016, 71), concetto che porta in sé l'idea di adattamento e al contempo di re-invenzione, fondato su operazioni di ibridazione, sovrapposizione, mai di semplice imitazione o copia.

Il viaggio ha assunto, pertanto, la forma di un continuo esercizio di riconoscimento di una pluralità di tracce appartenenti a culture differenti che si intrecciano mescolando architetture, luoghi e tempi diversi. L'esperienza del *métissage*, diversamente indagata nel campo della letteratura, degli studi filosofici, della produzione cinematografica per la sua capacità di saper cogliere e raccontare il carattere molteplice della contemporaneità, diventa essa stessa condizione del viaggio, nonché forma del suo racconto. Il viaggio, come ci ricorda Chatwin, "non soltanto



allarga la mente: le dà forma” (Chatwin 1996, 122). Ed è così che letti in filigrana, scoprendo e rintracciando risonanze, analogie, sottili corrispondenze o reinvenzioni, alcuni frammenti di viaggio si ricompongono secondo “quell’infinità vorticoso di elementi” alla quale si riferisce Pasolini (Pasolini 1979, 458).

### **2012, Benin, Abomey. Campi di segni I. Il Palazzo Reale di Abomey**

Dopo una prima accoglienza in uno spazio buio e compresso, ha inizio il percorso attraverso cinque ‘vuoti’ di dimensioni e forme diverse (quadrata o rettangolare), che collegano un complesso sistema di costruzioni (edifici residenziali e di culto) e che sono disposti secondo un sistema di gerarchie apparentemente legato all’uso: la corte esterna, a cui si accede dall’ingresso principale, nella quale si trovano le case per gli ospiti stranieri (*djonoxo*) e le case delle sacerdotesse del re (*tassinoxo*); la corte interna, a cui si accede attraverso un secondo portale (*logodo*), nella quale si trova la casa dove il re riceve gli ospiti e tiene i consigli (*adjalala*) e il tempio (*djexo*) costruito dopo la morte del re per custodire il suo spirito; la corte privata del re (*hongu*), che è invisibile in quanto racchiusa dalle mura, insieme a una serie di altre corti, nelle quali si trovano la tomba simbolica del re (*adoxo*) e delle mogli; infine, la grande corte pubblica, dove ancor oggi si celebrano i riti di intronizzazione e le cerimonie pubbliche. Ciò che si coglie come una successione di vuoti è in realtà una sofisticata traduzione spaziale e materiale di un sistema di privilegi e potere, obblighi e divieti. Gli spazi vuoti, protetti dalle mura di cinta in terra cruda, di altezza impressionante, non delimitano solo un territorio come interno: essi definiscono, insieme ai limiti, anche l’estensione del potere politico. Composto al tempo stesso da luoghi e da pratiche cerimoniali e di culto, che si sovrappongono secondo una trama complessa di percorsi e di relazioni visive, negate o accentuate, di cui la corte pubblica diventa spazio per le rappresentazioni per eccellenza, il palazzo è di fatto un vero e proprio teatro vivente.

Ed è nello spazio centrale di una corte scoperta a Ibadan, in Nigeria, che Demas Nwoko inserisce un piccolo anfiteatro, attorno al quale dispone i volumi degli atelier e sul lato opposto il proscenio rialzato, come negli anfiteatri dell’antica Grecia. Un piccolo teatro che secondo alcuni critici, come John Godwin e Gillian Hopwood (architetti inglesi della Architectural Association che svolsero la loro attività in Nigeria per oltre 60 anni),

rimanda al riferimento del *theatre in the round*, particolarmente diffuso a Londra negli anni '60, in cui l'arena circonda il palcoscenico e pertanto il pubblico è molto vicino alla scena. Una situazione molto apprezzata in Africa, dove la partecipazione del pubblico allo spettacolo è di grande presenza e coinvolgimento. In ogni caso una soluzione tipologica innovativa più che una contaminazione, dal momento che Nwoko costruisce uno spazio teatrale che nell'architettura tradizionale dei palazzi reali non esisteva, e lo fa per rappresentazioni che fino ad allora non avevano richiesto una sistemazione propriamente architettonica. Nwoko ebbe qui la possibilità, per la prima volta, di mettere in pratica le teorie da lui elaborate della *Natural Synthesis* e della *New Culture*, combinando riferimenti all'architettura tradizionale, in questo caso lo spazio dei palazzi reali Yoruba, con riferimenti assunti dal mondo occidentale antico e moderno, dimostrando in tal modo la capacità dell'architettura africana di trasformarsi nel tempo per dare risposta ai nuovi bisogni della società.

### **2012, Benin, Porto Novo. Campi di segni II. Il Palazzo Reale (*Honmè*) di Porto Novo**

Una volta entrati, si è accolti da una piccola corte, dove all'ombra di un grande albero si può apprezzare la calma e il silenzio che vi regnano. Da qui, transitando attraverso una successione di piccole corti di forma quadrata o rettangolare, circondate da semplici porticati su cui si affacciano le stanze, inizia l'esperienza di perdersi in un labirinto.

E comprendi che devi fin da subito modificare il tuo sguardo, dimenticare assi prospettici, simmetrie, geometrie per contrapporre pieni e vuoti, o quantomeno ripensare, ad esempio, alla nozione di simmetria, dove spesso – come nel caso dei palazzi reali Yoruba – il centro non corrisponde obbligatoriamente ad un punto specifico, ma piuttosto al convergere di traiettorie diverse. È difficile percepire queste corti come sistemi di indicazione spaziale, dispositivi di orientamento per le vedute e per la loro profondità. Non sembrano infatti rispondere a una logica spaziale particolare, ad esempio non segnano un'asse o non indicano una direzione specifica; al contrario, la collocazione di colonne esattamente davanti alle porte, artificio che ostacola la vista a chi oltrepassa la soglia, ne accentua l'impressione di chiusura e interiorità. Il principio di rappresentazione su cui è costruito questo complesso architettonico non è quindi la prospettiva, perché lo scopo non è di indirizzare lo sguardo e permettergli

di traguardare gli spazi, ma semmai di introdurre elementi o dispositivi che lo impediscano e facciano perdere ogni riferimento rispetto a un ordine generale della struttura. Per tale motivo la sensazione che si prova è quella di perdersi, come nell'esperienza del labirinto, la cui immagine è marcata anche dall'uso attento della luce che filtra attraverso le corti. Nel palazzo esiste un unico asse lungo il quale è possibile penetrare al suo centro: è la linea che mette in relazione visiva la corte del re, che rappresenta il potere politico, con la corte del consiglio e quella della regina madre, tutte disposte a quote diverse. Come ad Abomey, il palazzo è di fatto un dispositivo capace di tradurre, attraverso la differenziazione dei livelli delle corti, il sistema di gerarchie che regolano i rapporti di potere, uso pubblico e privato, ma anche politico e religioso di questi spazi.

Un complesso e articolato codice narrativo che ho ritrovato, reinterpretato a scala domestica, nell'abitazione di Demas Nwoko a Idumuje Ugboko, in Nigeria. Mentre nella casa tradizionale le funzioni sono concentrate in un'unica corte multifunzionale, luogo fisico dove si svolge la vita della famiglia e dove si intrattengono le relazioni sociali, Nwoko progetta una sorta di micro-insediamento organizzato attraverso successioni studiate di spazi, le corti, secondo un ordine gerarchico determinato dalle funzioni a cui sono adibite (di servizio o abitative) e dal loro uso (pubblico o privato): la corte di servizio, la corte privata su cui affacciano le stanze da letto e la corte pubblica per eccellenza dove avviene l'accoglienza degli ospiti. Anche qui la sequenza con cui si articolano queste corti, ciascuna autonomamente accessibile, non sembra rispondere a una logica spaziale particolare. Al contrario, Nwoko cerca di accentuare l'impressione di interiorità, negando le relazioni visive interno-esterno, utilizzando dispositivi architettonici con i quali mediare l'ingresso della luce all'interno delle stanze, quali *brise-soleil* e schermature con elementi in pietra (*claustra*).

### **2014, 2016, Benin e Togo. Cosmoarchitetture sub-sahariane. Villaggi e *compound* del nord**

Comprendi quanto la parola 'villaggio', in Africa, possa essere per certi versi fuorviante, mentre percorri la striscia d'asfalto frantumato che attraversa la catena montuosa dell'Atakorà, un sistema di altopiani e vallate che si allunga nell'estremo lembo nord-occidentale del Benin e

continua poi nel territorio togolese. Qui incontri paesaggi disseminati da migliaia di piccoli manufatti, stanze, granai, costruzioni per uso diverso, in mattoni di terra cruda, per lo più a pianta circolare e a tetto conico, ma sempre più spesso sostituiti con manufatti a pianta rettangolare e copertura in lamiera, simbolo di ricchezza e di una modernità ricca di contraddizioni. Aggregati entro recinti in piccolissimi insiemi (anche dieci, dodici) intorno a uno spazio aperto, un cortile multifunzionale che diventa il fulcro, ognuno di questi piccoli insiemi dà forma a un'unità abitativa (*compound*) nella quale vive la famiglia allargata. Oltre ai *compound*, nell'organizzazione spaziale del villaggio, sono compresi manufatti significativi, spazi collettivi, alberi ma anche piccoli segni della memoria e del sacro, quali una pietra, un altare, una stele. Cose della natura (immateriale) e della civiltà materiale.

Alan Vaughan-Richards ha studiato a fondo la struttura dei villaggi degli Hausa che abitano la parte meridionale del Niger e la parte centro-settentrionale della Nigeria. In questi villaggi le singole capanne di forma circolare sono collegate in sequenza a formare il *compound* del nucleo familiare, ampiamente modificabile nel tempo per adattarsi alle trasformazioni della famiglia. Forma, posizione sul terreno ed elementi decorativi identificano ogni cellula abitativa in rapporto alle altre, riproponendo gerarchie e relazioni esistenti all'interno del villaggio. Il rimando all'habitat tradizionale è evidente nella riproposizione dell'organizzazione spaziale del cottage che realizza nei primi anni '60 a Ikoyi, una zona residenziale alla periferia di Lagos. È costituito da una sequenza di cinque stanze circolari culminante in una veranda schermata che si proietta verso il lago. Successivamente, a metà degli anni '60, fu aggiunto un secondo piano con un ufficio e due stanze da letto per rispondere alle mutate esigenze familiari. Oltre a riflettere il rispetto per la cultura indigena, l'edificio è concepito anche per rispondere a questioni di tipo climatico: orientamento, irraggiamento ed illuminazione. Utilizzando la sua formazione presso la AA Tropical School di Londra, Vaughan-Richards introduce una serie di dispositivi architettonici – *brise-soleil*, collocati di fronte ai volumi circolari, il tetto unitario sollevato come una vela sul lato più esposto per catturare la brezza e convogliarla all'interno delle stanze e abbassato sul lato sottovento per facilitare la protezione solare – in risposta a condizioni specifiche del contesto, aggiornando in tal modo le forme dell'architettura vernacolare con materiali e funzioni

diverse. I richiami alla tradizione non si limitano solo alla dimensione formale. Non meno importanti sono le relazioni visive con il contesto, con la natura del luogo e la capacità di aver saputo introdurre all'interno di un edificio moderno i modi dell'abitare propri di una tipologia tradizionale.

### **2017, Senegal, Dakar. Forme di resistenza urbana. I villaggi urbani *lébou* a Dakar**

Percorrendo la fitta trama ortogonale delle trafficate strade del *Plateau* – il nucleo più antico della “grande ville anarchique, ville immense et confuse, fourmilière aveugle”, descritta da Boubacar Boris Diop nei suoi molti romanzi dedicati a Dakar – può accadere che all'improvviso, davanti ai tuoi occhi, le file allineate e regolari delle alberature lungo i viali s'interrompano per lasciar scoprire, aggregate dentro i confini regolari del lotto, una molteplicità di piccole e dense strutture insediative, attraversate da percorsi stretti e irregolari. Sono i *péncs*, antiche preesistenze dei villaggi dei *Lébou*, rimasti incapsulati nella *banlieue dakaroise* negli anni successivi alla colonizzazione. Ti accoglie uno spazio centrale aperto (il *pinthou* o *pénc*), circondato dalle abitazioni organizzate a loro volta intorno allo spazio della *keur* (corte in lingua Wolof), dove si svolgono ancor oggi tutte le attività legate al gruppo familiare. Ci sono poi l'*arbre à palabre* e la moschea, che consentono di identificare i *péncs* nel tessuto della città. L'*arbre à palabres* (l'albero delle parole) è un albero dalla vasta chioma, generalmente un baobab. In Africa è il luogo tradizionale di incontro degli abitanti di un villaggio, all'ombra del quale si fa conversazione e si discutono problemi di vita quotidiana e della vita sociale. È anche il luogo nel quale i bambini vengono ad ascoltare le storie raccontate da un anziano del villaggio. La moschea è orientata verso la Mecca e rompe il piano ortogonale con la sua posizione diagonale all'interno del lotto regolare – ulteriore dissonanza nel contesto urbano che segnala la presenza del *pénc*. Un microcosmo che riecheggia i modelli insediativi dei villaggi costieri di Yoff e Ngor a nord di Dakar, o di Ouakam nel cuore della città. Qui, una volta che ci si addentra, la scala di riferimento cambia subitaneamente, passando da quella della città a quella del villaggio. Benché frammenti autonomi, assorbiti all'interno del tessuto eterogeneo della città moderna che si espande sul preesistente e interessati anch'essi dal fenomeno della densificazione 'in verticale', la loro trama originaria è ancora distinguibile, così come il *pénc*, immutabile elemento chiave della loro organizzazione sia spaziale che sociopolitica.

Lo spazio abitato è spazio reale e simbolico, espressione materiale della società, come ricorda Balandier (1997, 8). Questo duplice aspetto è stato evidenziato nell'imponente lavoro di mappatura e documentazione dei villaggi sparsi in tutto il Paese, *Maisons sénégalaises*, condotto da Patrick Dujarric e pubblicato nel 1986. Studiati e raggruppati per gruppi etnici, ma sempre simili nei modi di occupazione e uso dello spazio, ciascuno dei villaggi è raffigurato attraverso disegni ricchi di notazioni fondamentali che restituiscono: il numero di manufatti, i prospetti e le sezioni nelle quali sono intercettati anche gli utensili, le tecniche e gli elementi costruttivi. Accanto alla planimetria, arricchita dal rilievo delle alberature, si trova inserito il diagramma raffigurante il sistema di relazioni parentali sul quale si fonda l'apparentemente casuale articolazione morfologica del villaggio.

**2017, Senegal, Saly. Il villaggio del turista. L'Hotel Royam (Patrick Dujarric, 1986)**

Situato a Saly, una cittadina a circa 50 chilometri a sud di Dakar, il complesso alberghiero ti procura sin da subito un senso di smarrimento. Oltrepassata la capanna circolare vuota e silente, collocata all'ingresso e incassata nel muro di cinta che racchiude l'intero complesso, e un po' più distante un agglomerato di capanne che costituiscono la reception, un percorso ti proietta direttamente verso l'orizzonte dell'Atlantico. Ma prima ancora di raggiungere la spiaggia sei accolto in un ampio spazio con una grande piscina e un gruppo di altre capanne che ospitano i servizi (ristorante e cucina): è questo il vero fulcro del complesso. Tutt'intorno, sparse nell'area, ci sono le camere, ovvero un'agglomerazione di capanne ammassate una vicina all'altra (da tre a cinque) in una sorta di gemmazione infinita. Più che un'assonanza, è una reinterpretazione, costante e continua, che Dujarric fa di riferimenti formali e spaziali di villaggi tradizionali. In particolare, l'aggregazione delle capanne aspira a riproporre i modi di organizzazione degli spazi dei villaggi Serere, tribù presente nella zona di Saly, ma anche la trasposizione dei *claustra* della tribù dei Soninke, elementi in pietra utilizzati per schermare le aperture, riproposte da Dujarric sotto forma di figure antropomorfe.

## 2017, Senegal, Casamance. Effetti di luce. La casa tradizionale ad *impluvium*

Nei giorni di sole la luce entra copiosa, irradiando non solo il cortile centrale dove si cucina, si mangia, ci si incontra, ma anche le stanze su di esso affacciate e raccolte sotto un'unica copertura anulare a imbuto: l'*impluvium*. Il cono di luce crea un effetto drammatico di luce e ombra. Quando piove, invece, l'area centrale del tetto a forma di imbuto riduce la quantità di acqua piovana che entra a una cascata lieve. Un senso di vittoria sugli ostili elementi climatici pervade l'atmosfera di pace.

Diversamente dalle case tradizionali, nelle quali tale dispositivo, da un punto di vista formale, è un vuoto scoperto coincidente con la corte, nella sua abitazione a Idumuje Ugboko, Nwoko lo trasforma in uno spazio dominato da un elemento tronco-conico rovesciato in vetroresina. Ad esso affida il compito di far penetrare la luce naturale indirettamente, attribuendo allo spazio domestico una dimensione quasi sacrale. John Godwin racconta così l'esperienza di quando visitò la casa nel 1996:

We entered the empty house at about 2 p.m. and went directly to the atrium, space of about five meters by five meters and about as high. It was cool, very quiet and restful after the noise and heat on the road. We remained standing for a few minutes without breaking the silence, allowing the serene atmosphere to soak in. It was completely benign, the unsaid word of an African welcome.

[Entrammo nella casa vuota alle 2 pomeridiane e andammo direttamente nella corte principale, uno spazio di circa 5 metri di lato e altrettanti di altezza. Era fresco, molto tranquillo e riposante dopo il rumore e il caldo della strada. Rimanemmo seduti per un paio di minuti senza rompere il silenzio, consentendo alla serena atmosfera di essere assorbita. Fu un'esperienza assolutamente piacevole, il modo, non esplicitato a parole, di dare il benvenuto da parte di un Africano] (Godwin, Hopwood 2007, 35).

Lo stesso dispositivo viene riproposto anche nel monastero benedettino di Ewu, dove la hall è dominata da due *impluvia* che contribuiscono a rafforzare lo spazio delle due corti, accentuando ulteriormente la dicotomia tra interno ed esterno.

*Palinsesto africano* è l'immagine alla quale è stato affidato il compito di introdurre il racconto di queste esperienze di viaggio nella complessa stratigrafia di culture materiali e immateriali e di memorie collettive delle quali il paesaggio africano si compone. Pensata come un mosaico di contaminazioni, frutto a loro volta di percorsi che si lasciano seguire talvolta con difficoltà, essa allude ai luoghi attraversati, alle architetture incontrate e riconosciute, al labirinto di epoche e tempi che nei paesaggi si sono intrecciati e li hanno poi costruiti. Una raffigurazione di quell'insieme di segni, forme e spazi, possibili indizi di progetto, ma che, al tempo stesso, contribuisce a disegnare anche la mappa della propria vita:

Davvero in quel momento mi sembrò di essere altrove, di aver raggiunto la meta del mio viaggio. Da lì non volevo più andarmene, ci ero già stato centinaia di anni prima, ma lo avevo dimenticato, ed ecco che ora tutto ritornava in me. Trovavo nella piazza l'ostentazione della densità, del calore della vita che sento in me stesso. Mentre mi trovavo lì, io ero quella piazza. Credo di esser sempre quella piazza (Canetti 2004, 57).



---

## Riferimenti bibliografici

Aime 2005

M. Aime, *Sensi di viaggio. Colori, odori, incontri: c'è un modo diverso per conoscere il mondo*, Milano 2005.

Balandier 1997

G. Balandier, *Préface* in M.A. Fassassi, *L'architecture en Afrique Noire*, Parigi 1997.

Baudelaire [1861] 2005

C. Baudelaire, *Il viaggio [Le voyage, 1861]* in *I fiori del male [Les fleurs du mal, Paris 1861]*, Torino 2005.

Canetti 2004

E. Canetti, *Le voci di Marrakech [Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise, Regensburg 1967]*, Milano 2004.

Daumal [1952] 1991

R. Daumal, *Il Monte Analogo [Le Mont Analogue, Paris 1952]*, Milano [1968] 1991.

de Certeau [1977] 2008

M. de Certeau, *Introduzione*, in Jules Verne, *I Grandi navigatori del Settecento [Les Grands navigateurs du XVIIIe siècle, Paris 1977]*, Milano 2008.

Enzensberger 1998

H.M. Enzensberger, *Questioni di dettaglio. Poesia, politica e industria della coscienza [Einzelheiten, Frankfurt am Main 1962]*, Roma 1998.

Godwin, Hopwood 2007

J. Godwin, G. Hopwood, *The Architecture of Demas Nwoko*, Lagos 2007.

Jiménez Torrecillas 2006

A. Jiménez Torrecillas, *El viaje de vuelta. El encuentro da la contemporaneidad*, Granada 2006.

Maraini 2010

D. Maraini, *La seduzione dell'altrove*, Milano 2010.

Mudimbe 2016

V. Mudimbe, *Tales of Faith*, London 2016.

Pasolini 1979

P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Torino 1979.

Rugafiori 1991

C. Rugafiori (a cura di), *Di una certezza*, in René Daumal, *Il Monte Analogo [Le Mont Analogue, Paris 1952]*, Milano [1968] 1991.

---

## English abstract

*Palinsesto africano* is the title of the picture introducing this short text, a intertwining of some journeys I made as an architect and researcher in sub-Saharan Africa between 2012 and 2017 on the trail of the journeys and studies by Patrick Dujarric and Alan Vaughan-Richards (both European architects, though African by adoption), and by Demas N. Nwoko, a Nigerian architect-artist. Still active today, Nwoko was influenced by his cultural exchanges with Europe and America in the early 1960s. These architects share a sense of otherness as compared with the Modern Movement, with which they have however confronted themselves and tried to interpret it – within the specific context of the individual countries – in possible modern architectures hybridised with tradition. ‘Other’ and ‘elsewhere’ are terms that often appear in the contribution to underline not only, and not so much, the geographical distance of these places, but also implicitly the need to find alternative interpretations for them.

In the cases examined, travelling required a continuous effort to recognise the plurality of different cultures that overlapped and intertwined, thus mixing different architectures, places, and times. By discovering and tracing resonances, analogies, subtle correspondences or reinventions, some travel fragments have been recomposed.

*keywords* / Travel traces; *Métissage*; Reinvention; Alternative gaze; Senegal; Benin; Togo; Demas N. Nwoko; Patrick Dujarric; Alan Vaughan-Richards.

*questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista*



# Mario Praz, viaggiatore antiromantico

Guido Zucconi



Mario Praz, *Penisola pentagonale*, Milano 1928.

Emilio Cecchi, Mario Praz, *Carteggio*, Milano 1985.

Mario Praz in viaggio, nella stazione ferroviaria di Viareggio, dopo aver ritirato il premio Viareggio 1952 (©Federico Garolla / Bridgeman Images).

## Guerra ai cliché

Gli studi su Mario Praz si sono concentrati principalmente sulle sue opere legate alla dimensione critica sia in campo letterario che artistico, mentre minore attenzione in genere è riservata ai saggi e ai libri che ha dedicato ai tanti luoghi visitati durante i suoi frequenti viaggi in giro per il mondo. Forse non centrali nella sua opera, tuttavia gli scritti di viaggio praziani meritano un posto d'onore all'interno del genere della *travel literature*. A prima vista, nelle pagine che descrivono viaggi e luoghi, Praz dà l'impressione di unirsi al coro dei tanti viaggiatori aristocratici, infastiditi dalla forzata convivenza con il turismo di massa: campo vastissimo che, nel Novecento, ha prodotto una grande quantità di testi, non sempre di alto livello. Tuttavia, sarebbe ingiusto appiattire su questo registro il suo contributo al genere della letteratura di viaggio.

I commenti di Praz sui suoi viaggi si trovano solitamente disseminati all'interno di altri testi, posti qua e là tra le pagine di sue opere per lo più dedicate all'arte e alla letteratura. Inoltre molti suoi appunti di viaggio, sfuggono all'attenzione di lettori e studiosi perché inseriti in articoli, poi raccolti in vari volumi, o sotto titoli che evocano soggetti diversi. All'interno di questo panorama disomogeneo fa eccezione il volume *Penisola pentagonale. Pretesti spagnoli*, scritto nel 1928, e tradotto in inglese l'anno successivo con il titolo più esplicito di *Unromantic Spain*, che spicca per l'insolito approccio organico alla poetica del viaggio una sorta di filosofia di fondo che indica al lettore la via per percepire compiutamente, e compiutamente descrivere i luoghi che lo scrittore si appresta a visitare (Praz 1928, Praz 1929).

Per far questo, Praz comincia con la destrutturazione dei miti che solitamente si trovano associati a certi luoghi, interrogando le ragioni in base alle quali si decide di compiere un determinato viaggio. Praz decide di adottare una forma che sia comprensibile a un pubblico più ampio possibile di lettori, non a una ristretta platea di accademici. E questo procedimento finisce per disvelare stereotipi e luoghi comuni del turismo che solitamente appaiono corredati della loro versione più banale, ovvero il souvenir. Figura emblematica del turista ingenuo è Alice, la "Broadway Blonde" o "Broadway Girl", una creatura immaginaria praziana, più volte evocata in *Penisola pentagonale* (Praz 1928, 49, 51, 53, 55), che rappresenta la vittima di una serie di falsi miti – spesso presentati sotto specie di *cliché* pittoreschi – che la portano a dover affrontare spese e disagi, non sempre previsti.

Per sfatare miti e leggende di viaggi e viaggiatori, con le conseguenze che ne derivano, Praz sente la necessità di risalire al meccanismo che li ha generati. Il punto è trovare la chiave di volta che in poche parole o immagini sia in grado di condensare il significato di una visita a un luogo o a una città, ad esempio le notti bianche di San Pietroburgo, le fontane e le facciate barocche di Roma, ma anche concetti e idee più sofisticati e articolati, come i parchi e l'elegante discontinuità architettonica di Londra, contrapposta all'altera uniformità di Parigi.

Nelle pagine di *Penisola pentagonale*, in particolare, Praz ci racconta come e quando si sono cristallizzati gli stereotipi legati ai luoghi più noti: ed è

nella cultura romantica e tardo-romantica, che egli vede due formidabili generatori di *cliché*, proprio nel momento in cui la letteratura di viaggio stava iniziando ad avere una diffusione di massa. Nel descrivere le città attraverso le loro principali attrazioni, Praz è in grado di fornire un punto di vista non comune: in alcuni casi sostituisce le descrizioni tradizionali con nuovi possibili prospettive e nuovi punti di vista, mentre in altri si limita a smascherare miti e stereotipi consolidati. In entrambe le circostanze, tuttavia, rivela quali siano i punti fissi convocati a caratterizzare i diversi luoghi, mettendo in essere potenti stereotipi. La mappa virtuale dei luoghi più significativi è in genere fornita da pittori e scrittori romantici, dai quali prendono spunto molte delle descrizioni di Praz.

È soprattutto Venezia a offrirgli un eccezionale caso-studio, dal momento che in poche altre città il romanticismo ha così fortemente plasmato la percezione collettiva, in particolare grazie alle visioni offerte da Lord Byron, Turner e Ruskin. Ma a parte il caso di Venezia, l'Italia risulta esclusa dalla potenziale lista dei luoghi preferiti da Praz. La ragione è forse da ricercarsi nella eccessiva prossimità del luogo rispetto al punto di vista dello scrittore.

La lontana Spagna, invece, sembra esprimere perfettamente un modello di rappresentazione stereotipata. Nei primi anni Quaranta dell'Ottocento, lo scrittore di viaggi inglese Richard Ford (1796-1858) affermò che la Spagna era "the most romantic [...] country in Europe, also enriched by a series of unique features" (Ford 1855, VII). Ma è soprattutto Théophile Gautier a essere indicato da Praz quale principale responsabile di una visione stereotipata della penisola Iberica basata sulla nozione romantica di 'pittoresco'. Nella sua visione, la Spagna è il paese delle mantiglie e dei boleri, della corrida e del flamenco, dei toreri e delle dame vestite di nero: così emerge dalla raccolta di poesie *España* (1845), ispirata alla visita in Spagna che l'autore aveva compiuto nell'estate del 1840. Secondo Praz, Gautier ha profondamente influenzato la percezione comune della "penisola pentagonale", ancor più di quanto avesse fatto Washington Irving con il suo popolarissimo libro sull'Alhambra. Pubblicato per la prima volta nel 1832 in due volumi, il primo dei quali l'autore firmò con lo pseudonimo di Geoffrey Crayon, *The Alhambra: A Series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards* si basa su di una miscela di storie

fantasiose, pettegolezzi, impressioni e descrizioni stereotipate sia del sito che dell'area più ampia che lo circonda (Irving 1832). Il punto di vista antiromantico di Praz lo porta, al contrario, a descrivere la Penisola Iberica attraverso una lettura opposta, quasi paradossalmente rovesciata rispetto alle sue caratteristiche più note. Dichiara infatti: "Oggi chi viaggia in Spagna non tarda a notare che l'essenza di questo Paese sta proprio nell'antitesi del pittoresco, cioè in una grandiosa quanto schiacciante monotonia" (Praz 1928, 35). Praz visitò gran parte del paese per la prima volta nell'estate del 1926 e gli appunti che scrisse a margine di questo viaggio spagnolo sembrano anticipare ciò che in seguito avrebbe più ampiamente elaborato nelle pagine di *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, il suo libro più famoso (Praz 1930).

### **Tra storia e letteratura (soprattutto inglese)**

Praz ricorre anche alla sua scrittura per sbarazzarsi dei molti filtri che impediscono ai viaggiatori di avere una comprensione completa e articolata delle loro esperienze di viaggio. E ciò non vale soltanto per la Spagna. Una mappa precisa e variegata emerge infatti dal gran numero di articoli che descrivono i luoghi visitati dallo studioso dopo la Seconda guerra mondiale, articoli che saranno in parte raccolti nell'ultima sua miscellanea pubblicata nel 1982, l'anno della morte, con titolo *Il mondo che ho visto* (Praz 1982).

Nel suo ultimo libro, Praz non nasconde il suo debole per i paesaggi mediterranei, ma anche per i paesi anglosassoni estendendo la sua attenzione anche all'Australia e al Canada, assumendo però la Gran Bretagna e gli Stati Uniti come soggetti principali; in particolare, nelle città canadesi e australiane, Praz sembra essere sempre alla ricerca di legami e analogie con l'Inghilterra. È una ricerca di quelle che potremmo chiamare 'assonanze visive', quasi sempre arricchite da riferimenti letterari e artistici. Questo genere di descrizione dà le sue prove migliori nelle analisi dettagliate delle architetture d'interni, così come nelle ampie visioni del contesto urbano. Nel continente australiano, lo scrittore apprezza lo stile georgiano e neoclassico di Hobart in Tasmania, così come alcune forti impronte tardo-vittoriane visibili nelle strade di Melbourne, molto più che nella ben più famosa Sydney (Praz 1982, 302-306).

Non sorprende che siano britannici gli scrittori di viaggi, ma anche gli autori *tout court*, più frequentemente menzionati da Praz in questi saggi: si va da William Beckford a George B. Parker, da Robert Byron a Joseph Conrad. Inoltre, quando visita città e paesaggi delle ex colonie britanniche, Praz ci introduce alla loro descrizione attraverso il filtro della letteratura inglese. E così l'Egitto viene presentato attraverso le pagine del *Quartetto d'Alessandria* (1957-60) di Lawrence Durrell, o la lirica di Lord Byron "Addio a Malta" (1811). Già in *Penisola pentagonale*, pur trattandosi di una pubblicazione giovanile, Praz aveva mostrato non solo una conoscenza eccezionale della letteratura inglese, ma anche una non comune capacità di evocare riferimenti incrociati in una forma sorprendentemente comparativa. Ne *Il mondo che ho visto* si rivela maestro di questa tendenza.

A differenza di altri critici, soprattutto tra quelli imbevuti di letteratura e cultura britannica, Praz non ha pregiudizi nei confronti dell'America. Gli piace New York, e più specificamente Manhattan, che ai suoi occhi appare come "immensa nello spazio, effimera nel tempo" (Praz 1982, 132), come se si trattasse di un esercito di creature mastodontiche. In ciò risulta chiaramente influenzato da uno dei suoi modelli letterari principali, ossia Emilio Cecchi, che fu autore di *America amara* (1940), una raccolta di impressioni e osservazioni nate a seguito di due lunghi soggiorni negli Stati Uniti e in Messico, compiuti nei primi anni Trenta, all'inizio della Grande Depressione (Cecchi 1940). Su questa falsariga, Praz definisce New York come la città di "angoscia" e "terrore" (Praz 1982, 133). Non è quindi un caso che, alle metropoli americane, egli preferisca le piccole città del New England, con la loro atmosfera tranquilla e rispettosa, e che apprezzi particolarmente i villaggi di pescatori della Nuova Scozia, che considera molto simili ai loro predecessori scozzesi: anche qui ci sono le case di legno dipinte in molti colori e perfettamente intonate al paesaggio circostante. Più che il deserto, Praz ama quei contesti in cui l'elemento naturale si fonde con un contesto urbano: è il caso della scacchiera di Washington DC, inaspettatamente immersa in profondi burroni - come il Rock Creek Park che taglia in due la città e si insinua nel contesto urbano.

Nei saggi del *Mondo che ho visto*, quando Praz non può appoggiarsi a paralleli visivi o letterari con la cultura inglese, passa ad analizzare i tipi



umani di provenienza britannica – o gli “Inglesitos”, come li aveva chiamati in *Penisola pentagonale*, dove li aveva definiti un archetipo turistico a parte (Praz 1928, X e 60; poi ripreso nella versione italiana di *Unromantic Spain*). Diverse categorie di viaggiatori sono da lui riassunte in alcuni stereotipi che vanno dalle persone non acculturate e ingenuie (vittime ideali di scippo materiale e culturale), alle persone raffinate, che sono allo stesso tempo intenditori d'arte e amanti del bello. Molto prevedibilmente Praz si identifica con il secondo gruppo, di cui spesso prende a prestito gusti e atteggiamenti snob, insieme ad alcuni tic culturali. Seguendo questa rotta, l'autore di *Penisola pentagonale* va indietro nel tempo e rivolge l'attenzione ai turisti vittoriani e legge i loro comportamenti attraverso la chiave interpretativa per cui i viaggi in terre lontane appaiono come il rovescio della vita in patria: se il viaggio è l'avventura emozionante nei suoi colori sgargianti, la vita in patria appare triste, grigia e monotona. Si aggiunga che, al di là delle emozioni visive, i paesi esotici offrono continue opportunità di trasgredire le regole su cui l'ordine della società vittoriana risulta basato.

Praz comunque non è il primo a usare l'antitesi come una lente per gettare luce sugli scopi non detti di un viaggio. Ad esempio, Marc Fumaroli, nel suo *Chateaubriand : Poésie et Terreur*, legge nelle descrizioni di alcuni autori francesi della prima metà dell'Ottocento la ricerca dell'innocenza perduta con la Rivoluzione del 1789. Un chiaro esempio sono le pagine di Chateaubriand sui suoi viaggi in Italia e Spagna: Fumaroli fa riferimento anche a Stendhal e Madame de Staël nelle loro descrizioni di Roma e di altri luoghi in cui è ancora possibile vedere processioni religiose e atti di devozione a santi patroni – manifestazioni che appaiono scomparse, o drasticamente ridimensionate, nella Francia contemporanea. In questi casi il viaggio a lunga distanza diventa uno strumento retorico per illuminare aspetti cruciali legati a un determinato periodo storico. Assumendo questo punto di vista, potremmo affermare che esistono viaggiatori ‘veri’ e viaggiatori ‘falsi’: da una parte stanno quelli che vedono nel viaggio un'occasione per descrivere i luoghi e, dall'altra, quelli che lo prendono come pretesto per parlare di altro. La maggior parte degli scritti di Praz rivela che egli appartiene senza dubbio alla prima delle due categorie, secondo una visione dove letteratura e arte sono strettamente legate alla storia che, ancor più di arte e letteratura, è la chiave per comprendere e introdurre il soggetto delle sue descrizioni.

Nella scelta, Praz non privilegia i luoghi con una densità storica particolarmente elevata: il suo sguardo non si limita a Roma, ad Atene o al Cairo, ma si estende al Nuovo mondo senza alcun atteggiamento preconcetto o pretesa di superiorità culturale di un luogo rispetto a un altro. Se Roma appare sopraffatta e sconcertata dalla propria storia gloriosa, le città americane mostrano generalmente un rapporto più equilibrato con il passato: là, i pochi capisaldi dedicati alla storia meglio esprimono il senso del tempo trascorso, nonostante la loro data di nascita recente rispetto a simili siti europei. È questo il caso delle case-museo, come quelli di Nathaniel Hawthorne a Salem, o di George Washington nei pressi della capitale statunitense, di cui Praz apprezza il tono di sobrietà, oltre che la coerenza (Praz 1922, 118-23): in questo senso Praz giunge ad apprezzare le parate in maschera che vede sfilare a Williamsburg, Richmond o Charlottesville, dove lo spirito dell'era coloniale è evocato da falsi soldati in uniforme e da donne in costume d'epoca.

Sia nel vecchio che nel nuovo continente Praz va alla ricerca di una coerenza stilistica, che di fatto è il criterio che finisce per determinare le sue preferenze di amante dell'arte e lo guida nel raccogliere le sue eccezionali collezioni di oggetti. Si tratta di concordanze stilistiche e cronologiche tra interno ed esterno, tra architettura e allestimento degli interni, e, soprattutto, tra le diverse parti e il tutto. In altre parole, a Praz non piace il *bric-à-brac*, non apprezza l'abbinamento casuale di oggetti rari e preziosi che può aver trovato in quelle che furono colonie britanniche, in particolare in Australia, sia nei musei che nelle case dei collezionisti. Considerata da questo punto di vista, la sua residenza romana – resa famosa da *La casa della vita* (1958) – incarna e finisce per replicare quella che potremmo definire una strategia di osservazione, messa in atto durante i viaggi e le visite turistiche. La Casa Museo di Mario Praz può essere perciò considerata come la materializzazione di un atteggiamento critico che osserva e descrive gli oggetti più disparati, alla ricerca di una loro intrinseca coerenza.

Che agisca da viaggiatore o da collezionista, Praz sembra privilegiare l'unità di tempo e l'unità di stile, a volte a spese della stessa bellezza; questa ricercata unità a volte è legata a un unico frammento capace di esprimere il tutto, secondo un concetto che sarà chiarito nelle pagine del suo scritto sulla sua casa (Praz 1958).

## La visione dell'architettura

La nozione stessa di coerenza stilistica troverà piena espressione in un testo dedicato ai temi dell'arredamento e della decorazione d'interni: *La filosofia dell'arredamento*, che riguarda i mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi, è pubblicato per la prima volta nel 1945 (Praz 1945). Si tratta di un volume i cui contenuti sono apparentemente molto lontani dal campo d'interessi e dalle ricerche tipiche di uno studioso di letteratura, ma proprio gli studi condotti su quel tema conferiranno a Praz una reputazione internazionale di esperto nel campo delle arti applicate. La sua fama aumenterà poi con la pubblicazione de *La casa della vita*, il libro che rivelò pienamente le sue eccezionali qualità di *art connoisseur* e la sua speciale abilità nello scoprire e nel collezionare oggetti apparentemente insignificanti.

Come si conferma nelle pubblicazioni successive, la preferenza di Praz va allo stile neoclassico. Non si tratta, va detto, di un'adesione astratta, perché egli si rivela capace di trovare la coerenze che legano insieme la dimensione dell'imponente colonnato al piccolo soprammobile – apparentemente insignificante – o al pezzo di mobili tipico dell'epoca. Tuttavia, Praz ama la prospettiva monumentale di San Pietroburgo, le ordinate facciate di Bloomsbury, le ampie strade della contemporanea Edimburgo e della Varsavia per sempre perduta dopo i bombardamenti della Seconda guerra mondiale (Praz 1982. 480-86, 322-26 e 459-65).

Questo concetto è sviluppato da Praz in un libro più esplicitamente dedicato all'architettura, ossia *Gusto neoclassico* (Praz 1940). Si tratta di un volume che ha consacrato Praz come grande esperto sul tema, anche agli occhi degli studiosi di architettura, specialmente verso la fine degli anni Sessanta, quando in Italia sembravano mancare specialisti di quella materia. Tra le altre qualità del saggio, si rileva che Praz è uno dei pochissimi studiosi in grado di parlare di arredamento collocandolo all'interno di un contesto storico-critico e rivelando una conoscenza non superficiale sia dei principi dell'estetica, sia della storia dell'evoluzione del gusto. Di *Gusto neoclassico* è stata soprattutto apprezzata la capacità di raccordare gli oggetti materiali a raffigurazioni di dimensioni diverse: dalle arti applicate all'architettura *tout court*, fino a comprendere anche la scala urbana. Praz dà prova di una capacità unica nell'associare il grande al

piccolo, trovando connessioni originali ma sempre pertinenti tra loro. Questa dote emerge con netta evidenza quando si tratta di singoli manufatti dell'epoca napoleonica: si tratta quindi di opere appartenenti a categorie stilistiche assodate come Impero, Regency o Biedermeier. Riconosciuto come grande esperto di neoclassicismo, Praz fu anche invitato a collaborare con il Centro Palladio di Vicenza. Qui, nel 1971 partecipò al seminario internazionale dedicato alla "Problematica del Neoclassicismo", il cui esito sono due articoli, pubblicati insieme nello stesso numero della rivista del Centro Palladio, che includeva articoli di John Summerson, Erik Forssman e Rosario Assunto. In questa occasione, Praz si dimostra ancora una volta in grado di spaziare dall'architettura a scala urbana fino alle arti applicate: *Palladio e il Neoclassicismo*, e *Le arti minori nel periodo neoclassico* (Praz 1971a e Praz 1971b).

Praz esprime le sue opinioni sull'architettura moderna anche nei suoi scritti di viaggio, come hanno fatto d'altra parte altri scrittori di viaggio italiani che appartengono alla sua generazione, come Guido Piovene e il già citato Cecchi. Nonostante un'innata prudenza nel dare giudizi *tranchant*, Praz rivela un certo disagio quando deve descrivere edifici contemporanei, per i quali usa una serie di metafore non proprio benevole come "semplici cubi", o "dadi bianchi", o "scatole troppo regolari" (Praz 1982, 175-80 e 264-69). In questi casi il principio della coerenza stilistica non basta a dissipare i pregiudizi di Praz che sono solo parzialmente dissimulati: "Freddo come una stanza d'ospedale" è un'espressione ricorrente quando incontra capolavori contemporanei, che pur concepisce come opera d'arte completa. In quei casi, tuttavia, l'unità di stile non è considerata un valore in sé.

Valori legati sia ai siti naturali che ai contesti urbani possono però controbilanciare le carenze dell'architettura moderna, da Praz giudicata monotona, aggiungendovi motivi di speciale interesse. Di conseguenza, di fronte alla nuova parata di edifici di Capocabana, Praz ama il carattere di sfida visiva nei confronti delle grandi onde dell'oceano. Ai suoi occhi, questa brillante sequenza di facciate bianche appare come una specie di Chicago tropicale che, dalle sponde del lago Michigan, viene trapiantata sulle spiagge brasiliane. Praz, d'altra parte, non ama Brasília, che vede come fredda composizione di dadi bianchi gettati su uno sfondo di terra rossa e di magnifici tramonti. Ancora una volta il contesto emerge come

protagonista, in parte compensando la monotonia, se non la scarsa rilevanza artistica, dei complessi architettonici di timbro modernista.

Lo stesso legame tra architettura e paesaggio sta infatti alla base di molte descrizioni in altri suoi saggi e volumi, come ad esempio in *Viaggio in Grecia. Diario del 1931*, pubblicato nel 1942 (Praz 1942). Va notato che, anche in questa circostanza, Praz ha condiviso le sue scelte di viaggio e gusti con Cecchi, che avrebbe visitato lo stesso paese nell'estate del 1934 e raccontato la sua esperienza in un suo *Viaggio in Grecia*, pubblicato due anni più tardi. Come precedentemente osservato, Cecchi era considerato da Praz come una sorta di maestro, che aveva anticipato in Italia un interesse per la letteratura e la cultura inglese. I due furono impegnati in un dialogo intellettuale lungo e impegnato, come testimoniato dai loro scambi epistolari a partire dal 1921.

### **Il relativismo praziano**

Nell'introdurre la raccolta di articoli inediti intitolata *Il mondo che ho visto*, Praz rivela che il suo obiettivo principale come scrittore di viaggi è quello di descrivere città e luoghi ai tempi del turismo di massa, nel momento in cui termini come 'sorpresa' ed 'esotismo' non hanno più alcun senso (Praz 1982, 14). In precedenza le due categorie rappresentavano le ragioni e gli ingredienti principali di un viaggio, che ora risulta invece sovraccaricato da una grande quantità di immagini e informazioni: la tradizionale unità spazio-temporale non è più sufficiente per descrivere adeguatamente luoghi diversi, sparsi in tutto il mondo.

Questi concetti sono espressi non solo ne *Il mondo che ho visto*, ma anche in un'altra raccolta di articoli, dedicati all'Europa e all'America: *Viaggi in Occidente*, che contiene descrizioni di Grecia, Corsica, Stati Uniti, Inghilterra e Scozia (Praz 1955). La parola 'occidente' nel titolo si riferisce alla presenza di saggi dedicati alle due sponde dell'Atlantico. Nel volume, così come ne *Il mondo che ho visto*, Praz richiama la necessità di un radicale rinnovamento della letteratura di viaggio.

Dopo aver visitato Salvador de Bahia e Rio de Janeiro, Praz scrive pagine sul Brasile e il suo intento di spezzare una catena di pregiudizi sull'architettura. In queste città latino-americane, Praz è particolarmente attratto dall'Art Nouveau, di cui ama ville e bungalow, in origine lussuosi

ed ora trasformati in rovine tanto desolate quanto affascinanti. A suo giudizio, nessuno stile in Sud America esprime un senso di decadenza così forte come l'Art Nouveau, o stile Liberty, come viene chiamato in italiano; in quei paesi, l'architettura di quella fase artistica appare nel presente sporca e sfigurata, quando non addirittura distrutta, dall'azione dirompente del tempo e della natura. Per descrivere la situazione, Praz la butta sul patetico, paragonando queste costruzioni a una vecchia prostituta vicina al crollo finale, dopo lo sforzo di una vita per apparire seducente (Praz 1982, 173). In generale, sia Salvador de Bahia che Rio de Janeiro sembrano essere caratterizzati da quella che Praz definisce come una "pittoresca trasandatezza", che rende quei centri simili a Napoli (Praz 1982, 173). Là, a suo avviso, avviene il contrario di ciò che si può osservare nelle città anglosassoni di tutto il mondo, dalla Nuova Zelanda al Canada, con le loro file ordinate ma monotone di "bungalow": è questa la parola che Praz usa di norma per designare i cottage e altri tipi di case singole situate in qualsiasi paese di lingua inglese (Praz 1982, 305).

Sempre seguendo il principio del disordine pittoresco, Praz è anche attratto da Petropolis, il centro nei pressi di Rio che, fino al 1889, fu residenza di campagna della famiglia imperiale. Il complesso di edifici gli appare in "meravigliosa decadenza" (Praz 1982, 175), come se appartenessero a una città in decomposizione, soffocata dai miasmi della vegetazione tropicale. In quanto specchio del passato potere politico, Praz mostra di apprezzare questa "Baden-Baden tropicale" (Praz 1982, 179) molto più di Brasília, la capitale fondata di recente in mezzo al deserto, che gli appare caratterizzata da volumi sovradimensionati, come se si trattasse di un'altra, moderna, Persepoli (Praz 1982, 175). Con le loro facciate trascurate, le ville e i bungalow di Bahia e di Rio possono gettare le basi di un potenziale museo, a scala mondiale, dedicato al "cattivo gusto" (Praz 1982, 173). In ogni caso, egli ritiene che una istituzione di questo tipo dovrebbe trovare posto in un sobborgo, uno dei tanti, dell'America Latina.

Dalle pagine di Praz dedicate sia al Sud America che ad altre esperienze di viaggio, emerge una ben definita nozione di relativismo spazio-temporale. A suo avviso, l'osservatore deve sempre essere consapevole dell'epoca in cui vive e del contesto da cui proviene, includendovi il proprio background culturale e il proprio percorso educativo. Nella coscienza della soggettività

del punto di vista, ogni luogo, e anche ogni oggetto, può cambiare caratteristiche, colori e significati a seconda della diversità dello sguardo. Ne consegue che, secondo Praz, gli scrittori di viaggi dovrebbero mantenere la giusta distanza dal mondo che sono chiamati a descrivere.

Che la moderna rapidità delle comunicazioni possa accorciare le distanze è una pura illusione e colpisce soprattutto la letteratura di profilo più basso e popolare, anche quando si tratta di guide dedicate a luoghi remoti. A tale proposito, Praz fa riferimento al caso del protagonista del racconto *Giovinezza* (1898) di Joseph Conrad, naufragato su una lontana riva d'oriente. Agli occhi del personaggio conradiano, anche il colore del cielo sembrava diverso da quello percepito dagli indigeni. È questo l'esempio con cui Praz introduce la visita a Baalbek (Praz, 227-28), dove la popolazione locale guarda le antiche rovine con un atteggiamento totalmente diverso da quello dei turisti venuti da lontano.

Luoghi comuni e stereotipi forniscono al viaggiatore la falsa illusione di comprendere le cose all'istante, come se si trattasse di una scorciatoia verso la verità. Al contrario, Praz pensa che soltanto una ricerca umile e paziente possa evitare al visitatore avveduto il rischio di una percezione ingannevole: lo aveva inizialmente suggerito a proposito della Spagna, ma in realtà questo tipo di approccio è valido ovunque. L'esperienza visiva di tipo diretto ai luoghi visitati dovrebbe essere poi completata e integrata da numerosi riferimenti (anche frammentari) alla letteratura e alla storia dell'arte. Ciò corrisponde a quanto espresso da Praz nella prefazione a *Voce dietro la scena*, un'antologia personale, raccolta uscita nel 1980 in forma di dichiarazione finale sulla sua lunga carriera di critico letterario (Praz 1980). Nel volume Praz parla di se stesso come di uno studioso capace di cimentarsi, con competenza e perspicacia, sia con i singoli frammenti che con il tutto.

Alla fine, il viaggiatore/osservatore Praz intende basarsi solo su ciò che può vedere direttamente, meglio se filtrato attraverso una conoscenza non superficiale della geografia locale, della storia e della letteratura. Da questo punto di vista, le sue descrizioni assomigliano molto a quelle proprie di quella che è stata definita "letteratura odeporica", la forma espressiva di autori inglesi come Bruce Chatwin e, ancora meglio, Patrick Leigh Fermor che amavano viaggiare a piedi, quando possibile. In altre

parole, Lord Fermor, Chatwin e lo stesso Praz, indipendentemente dai luoghi che devono descrivere, siano essi i Balcani, la Spagna o la Patagonia, condividono un punto di prospettiva e di metodo: un approccio induttivo che procede dal basso verso l'alto, e la fiducia soltanto in ciò che possono vedere e analizzare di persona.

\*Una prima e diversa redazione di questo contributo è stata pubblicata in inglese nel volume *Mario Praz: Voice Centre Stage*, edited by Elisa Bizzotto, Oxford 2019. pp. 153-166.



---

## Riferimenti bibliografici

Cecchi 1940

E. Cecchi, *America amara*, Firenze 1940.

Ford 1855

R. Ford, *Forward*, in *A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home*, 2 vols, vol. I, London 1855.

Fumaroli 2004

M. Fumaroli, *Chateaubriand: Poésie et Terreur*, Paris 2004.

Irving 1832

W. Irving [Geoffrey Crayon], *Tales of the Alhambra*, Philadelphia 1832.

Praz 1928

M. Praz, *Penisola pentagonale*, Milano 1928.

Praz 1929

M. Praz, *Unromantic Spain*, London & New York 1929.

Praz 1930

M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1930.

Praz 1940

M. Praz, *Gusto neoclassico*, Firenze 1940.

Praz 1942

M. Praz, *Viaggio in Grecia. Diario del 1931*, Roma 1942.

Praz 1945

M. Praz, *La filosofia dell'arredamento*, Roma 1945.

Praz 1955

M. Praz, *Viaggi in Occidente*, Firenze 1955.

Praz 1958

M. Praz, *La casa della vita*, Milano 1958.

Praz 1971a

M. Praz, *Palladio e il Neoclassicismo*, "Bollettino CISA", 13, 1971, 9-27.

Praz 1971b

M. Praz, *Le Arti Minori nel periodo neoclassico*, "Bollettino CISA", 13, 1971, 122-40.

Praz 1980

M. Praz, *Voce dietro la scena*, Milano 1980.

Praz 1982

M. Praz, *Il mondo che ho visto*, Milano 1982.

---

### **English abstract**

The article explores Mario Praz's travel literature by emphasising his tendency to bring out the spirit of places. Praz's eye for architecture, urban landscapes, and tourist highlights, as well as for the tourists themselves, reveals his idea of travelling as a renegotiation of stereotypes.

*keywords* / Mario Praz; Travel literature; Architecture; Travelling stereotypes.

*il numero 196 di Engramma è a inviti: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e al comitato scientifico della rivista*



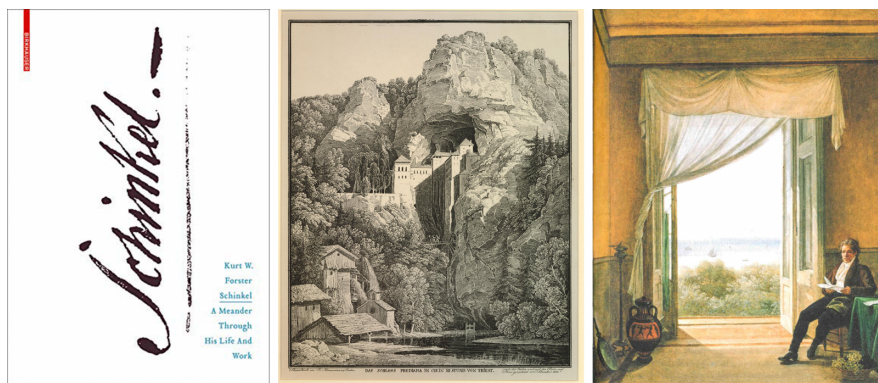
# Recensioni e materiali



# Schinkel in viaggio

Presentazione, con brani scelti,  
di Schinkel, *A Meander through his Life  
and Work* di Kurt W. Forster (Birkhäuser  
2018)

a cura di Christian Toson



Copertina del libro edito da Birkhäuser; Stampa di Schinkel del castello di Predjama, 1816 (British Museum); Schinkel a Napoli, dipinto di Franz Ludwig Catel, 1824 (Berlin, Alte Nationalgalerie).

I brani che qui di seguito presentiamo sono estratti dal volume *Schinkel. A Meander through his Life and Work*, di Kurt W. Forster, pubblicato nel 2018 dalla casa editrice Birkhäuser di Basilea. Il lettore che aprirà questo libro per la prima volta si troverà di fronte a una monografia atipica, che lo spaeserà nel caso si aspettasse una sistematica disamina architettonica dell'opera del grande Karl Friedrich Schinkel. Il testo di Forster non segue una struttura immediatamente leggibile ma, come suggerisce il titolo, si muove in un dedalo meandriforme che ripercorre la storia di Schinkel attraverso un percorso disegnato da anse e deviazioni, interrogando non i rettilinei ma i punti di snodo e la cartografia labirintica della sua vita e della sua opera, toccando e collegando elementi della biografia dell'architetto al suo ambiente culturale e alla storia politica e intellettuale dell'Europa della prima metà del XIX secolo.

Il lavoro di Forster spinge a chiedersi quale sia il modo con cui si può rendere quell'*unicum* che è la vita e il lavoro di un architetto e del contesto in cui si sviluppa, nel difficile equilibrio fra sintassi narrativa e la difficoltosa distinzione di elementi oggettivi di una storia intellettuale che si presenta oggettivamente come inseparabile dal dato biografico. Forster, muovendosi attraverso la copiosa mole di studi su Schinkel e la cultura europea di inizio XIX secolo, propone un difficile montaggio, un percorso tortuoso, in certe parti oscuro e abissale, che riflette su una vita, ma che finisce con il toccare la vita dello studioso autore della ricostruzione e, inevitabilmente, quella del lettore. Da questo ci mette in guardia lo stesso autore del libro:

Frau Kuehn taught me to taste strawberries with coarsely ground pepper – allegedly an East Prussian practice to spike the precious sweetness of summer; readers will take what I'm saying with a pinch of salt, and perhaps a sidelong glance beyond matters of architecture. (Forster 2018, 10)

Appassionata ed evocativa, la prosa di Forster mira a ricreare, anche attraverso il linguaggio della descrizione, quei contesti in cui Schinkel era immerso, e ci invita a “dare uno sguardo oltre le questioni dell'architettura”, senza cadere nel feticismo delle opere e dei disegni canonizzati, senza indulgere nel misticismo che si nasconde dietro l'eccesso di chiarezza e di dettaglio, della perfezione del metodo e della completezza, che, cercando di presentare il lavoro sotto una luce troppo nitida, potrebbe distorcerne l'impronta complessiva.

Readers of this book are invited to stroll through the life of the architect Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) as if wandering across a landscape in which his works come into view, sometimes at a distance, sometime so near one is left with just a fleeting or partial impression. At other moments, the way to his buildings leads through thick and thin, recalling the pursuits and controversies of their day and the issues that linger for future generations. (Forster 2018, 16)

L'invito che Forster rivolge al lettore è dunque quello di “vagare” nel paesaggio della vita di Schinkel, aprendo e scoprendo nuovi orizzonti. Così il libro, pagina dopo pagina, si apre svelando e mostrando sempre nuovi dettagli, come un fiume, soffermandosi in un'ansa, correndo veloce in un

altro punto, nella prosodia di una scrittura che cerca in qualche modo di seguire il flusso, ora placido ora turbolento, della vita dell'architetto. Una caratteristica del libro è la possibilità di cominciare e interrompere la lettura in due punti qualsiasi del volume, percorrendone solo un tratto, perdendo il filo ma non il senso della narrazione.

Si tratta dunque di una scrittura che ci guida in un viaggio meandriforme nel mondo di Schinkel, che può essere compiuto in parte o per intero, dove la sovrabbondanza di informazioni è calibrata dal maggiore e minore dettaglio, dalla minore e dalla ampiezza del racconto, dove il tempo della Storia "romba, clange, gremisce e ticchetta" a frequenze e tempi diversi:

Above the profound rumble of geological aeons, Schinkel's time was audible in its military violence over territorial contest, in the clangor of the iron industry, and in the roar of upheavals that played out on the implacable scale of clock and meter, the latter only just adopted by the French Convention Nationale in 1792. (Forster 2018, 32)

Entro questa struttura, il tema del viaggio ha un ruolo di primo piano. Per questo motivo, in questo numero di Engramma dedicato all' "architetto in viaggio", con il consenso dell'autore e per gentile concessione dell'editore, proponiamo due brani tratti dal libro di Forster che descrivono due viaggi di Schinkel – un dittico che è anche una lezione importante su come si possa raccontare, narrativamente e insieme metodologicamente, il viaggio dell'architetto.

## Ghiaccio, Rocce, Alberi

Il primo brano è tratto dalla prima parte del libro, dedicata ai primi anni della vita adulta di Schinkel, ed è legato alla sua formazione: un viaggio giovanile nei grandi paesaggi delle Alpi, riscoperti dalle nuove scienze naturali.

I termini usati da Forster sono tutti incentrati sulla sensorialità dell'esperienza: "taste", "slip", "probe", "peer", "touch", "swim", "linger", "squeeze", sono le azioni che il giovane Schinkel compie, per conoscere il mondo. Sono i gesti squisitamente corporali, e quindi essenzialmente estetici, che permettono, regredendo allo stato primigenio di una nuova infanzia, di ricostruire un mondo che la vita sedentaria non avrebbe



permesso di vedere. Si tratta di un viaggio che si intreccia con altre vite, come quella di Alexander von Humboldt sulle orme di una geologia che si fa scienza storica, alla ricerca di quegli anelli di collegamento che si trovano sotto la superficie, nascosti sotto la crosta dell'evidenza.

L'esperienza contemplativa, immersiva e osservativa stimolata da quella particolare *Stimmung* permette di intuire processi lenti quali quelli dei licheni che spezzano le rocce, dei fiumi che scavano le montagne, o dei ghiacciai che muovono a valle portando alla luce quelle forze invisibili della trasformazione materiale e del continuo mutamento che sono, paradossalmente, l'unica vera costante della storia.

È così che il viaggio fisico diventa anche viaggio a ritroso nel tempo – un'avventura intellettuale nella quale i compagni di viaggio sono le formazioni geologiche e i massi erratici, che venuti da lontano, sono testimoni della dimensione profonda del tempo. È con le pietre – pietre della geografia e pietre della storia – che Schinkel e i suoi contemporanei si misureranno in un cemento fortemente fisico, come il taglio: sono le lunghe procedure di trasporto e la lenta lucidatura della *Granitschale*, che ricorda operazioni analoghe avvenute nella Russia zarista degli stessi anni. È nel misurarsi con la massa di queste rocce, con la materialità del tempo della natura, che lo sguardo dell'architetto si plasma e il clamore sordo dell'industria si mescola con il rombo delle acque che affonda e sembra perdersi nelle profondità geologiche. Ne consegue una considerazione che suona del tutto nuova, in quanto se le forze del presente sono quelle che hanno sempre agito per formare la terra così come la vediamo, l'architettura va riposizionata in questo mondo mutante:

Schinkel probed the earth and immersed himself in landscapes and their lore in order to *re-position* architecture within the vastness of phenomena below ground rather than only among those of celestial infinity that had lent it grandeur in the past. (Forster 2018, 24)

E così il viaggio di un architetto è anche un viaggio alla ricerca di quei nodi eterni che collegano i fenomeni della vita e quelli della natura inanimata, che, partendo dall'esperienza del naturalista, si trasferisce al sentire architettura.

### **Ice, Rocks, and Trees (pp. 70-76)**

In the Alps, rocks, water, and trees all exist in the “raw,” in their original state. Trees tenaciously ascend the slopes, assemble into dense woods, and occasionally conquer heights like solitary climbers do. Alpine landscapes held a special fascination for travelers during Schinkel’s lifetime, well beyond the expected encounter with lore and sublimity. Heights induce a sense of vertigo that shake not only the body, but also the mind. The sight of impassible gorges and glaciers and the experience of rough weather caused travelers to shiver, but left lasting impressions, perhaps even an intimation of the earth’s turmoil as they momentarily rehearsed it. To Schinkel’s way of thinking, rock, water, and trees did not remain what they are, but turned witness for the forces that created them.

As stand-ins, boulders often betray their erratic arrival from elsewhere, water injects swift change where nothing else moves, and trees affirm a living presence and reveal the accidents of growth. Much can only be inferred from observation: the pressure of prevailing winds is recognized in trunks that bend, the weight of snow in branches that break, and the heat of summer in parched bark. The age of rocks is impossible to fathom, the quickening effect of water immediate, and the life of trees uncertain. Some grow to be ancient, others may be struck down any moment. As they change throughout the seasons and ages, they trade characteristics or blend together: lichens and roots break up inert substances, as water contours the land, rising in sheets of fog or encrusting the ground with ice.

On his first journey to Italy in 1803–04, Schinkel marveled at the majestic course of the Danube and admired the great trees growing along the river, “trees of such perfection as the cattle grazing in their shade.”[1] The human footprint is faint in such primordial landscapes, and our interest in them the stronger for it. Schinkel’s contemporary, the painter Caspar David Friedrich, suffused his landscape paintings with a sense of distance and penumbral parting, though it was the Elbe rather than the Danube near Dresden that he depicted in *Das Große Gehege* (ca. 1832, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden), where the riverbed mirrors the sky in its stagnant puddles, and copses of trees border the flood plain. Schinkel, too, was following the Elbe and traveling on toward Bohemia when he saw the rocky mass of the “Königstein loom frighteningly over the waters of

the river and with its neighbor on the other side, the Lilienstein, making an altogether astounding impression.”[2]

Friedrich’s *Große Gehege* and his *Böhmische Landschaft mit dem Milleschauer* (1808), which Schinkel anticipated in a gouache of his own,[3] belong to a new kind of image: views that are as remarkable for their scope as for their *Stimmung*. Weather and time cause seesawing impressions that alternate between “frightening, grand, and pleasing,”[4] constantly cross-hatching the traveler’s experience of the land. Dimmed down to the waning hour when the sunlight is spent and cold air wafts out of the gorges, these crepuscular moments are not just passing episodes, but allude to and follow the cadence of aeons, intimating an immensely slow extinction of life. Blanketed by vaporous exhalations, the earth fades into a state of exhaustion, as spent as the volcanic cones on the horizon and as broken as the rocks scattered about. In such surroundings, Schinkel felt tossed by contradictory experiences as he contemplated trees and cattle with an eye for their beauty, until an earthy brisket and the leek green of vegetables on his dinner plate may have restored the traveler for the next day’s journey. Schinkel was in fact fastidious about food, and inclined to recognize in local dishes a connection to the lands he crossed and to the life of people inhabiting them. At a high point along his passage from Switzerland to Italy in 1824, on the shore of Lake Geneva in Vevey, he enumerated every single plate of one of those *al fresco* lunches that pamper visitors with all that the fertile land offers on a summer day, jotting down every course from soup to nuts, as he tasted fish, meat, fowl, and vegetables in the shade of walnut trees.[5]

The sweep of alpine valleys with their forested slopes, cliffs, and quiet lakes calls for panoramic representation. At higher elevations, the draftsman may have held his breath as he recorded desolate masses of rock and ice, foaming waterfalls, and gravelly pits.[6] Icy at first, the waters spill into ravines, carving their course through rock, sculpting the surface of the land, and seeping into the ground. Always the quickening feature in the landscape, watercourses entwine with roadways, cut narrows and gorges, and meander across plains. Schinkel rarely took as much care describing the landscapes he traversed for the first time as he did after visiting the grottoes and mines in Carinthia (Austria) and Slovenia. He was mesmerized by the crystalline water of a famous periodic lake near

Zirknitz (Cerknica) which acts as a siphon for the melt waters of the surrounding mountains. The attraction he felt was far stronger than curiosity in a hydro-mechanical singularity, although it had been recorded by the geographer Strabo in antiquity and discussed in arcane publications during the eighteenth century. The water of this lake rises and falls in unpredictable ways, hinting at a vast subterranean system of caverns and channels that flush the region, releasing water in cascades and capturing it in underground reservoirs. Irresistibly drawn to the element, Schinkel was not content peering down to the bottom of the shallow lake from a boat, but took the plunge and swam for a good while in its silvery waters.[7]

If ever a landscape could be thought to have its own life, its own pulse and profile, but also its secrets, the mountain ranges near Trieste offered the occasion to slip into hidden folds, explore hollows and caverns, and marvel at the infinite action of water. It occasioned Schinkel to linger, to indulge his curiosity, and to puzzle out why things that appear in one guise on the surface assume quite another underground. Always intrigued by geological features, the karstic landscape captivated his imagination and initiated him into the inner life of the earth. This nascent sense for what was called “geognosis,” a scientific understanding of the earth, differed from the studious interest in the stone samples and minerals that preceding generations had gathered and classified.[8] In a letter to his godfather dated June 1803, while he was still in Vienna, Schinkel remarked on the Hof-Naturalienkabinett, where every kind of animal and plant was accompanied by tokens of its native habitat and appeared to wander through the rooms in a strange and touching procession.[9] Now, a few weeks later, he could not get enough of the grottoes, squeezing through slippery tunnels and crossing rickety bridges while torches cast a ghostly flicker over stalagmites and underground lakes. The word “*entsetzlich*” began appearing in his diary as if a stain bled through its pages.[10] He also wondered about a connection between the insidious character of the region and the marauding gangs that habitually set upon travelers. Yet another connection took a hold of his mind: the suspicion that a deep affinity connects buildings with their sites. At Pola, where jagged cliffs and ancient ruins complement one another, he noted that the rows of seats in the Roman amphitheater “have in part been cut into the very rock on which [the building] stands.”[11] Here and elsewhere, buildings not only shared the materials of which they were made with the sites they occupied, but

their solids corresponded to hollows in the ground. In Istria, he traveled over coastal roads that squeeze alongside cliffs and rocky shores. The ancient ruins in these parts, while numerous, he found to be in a state of “*entsetzlich*” neglect and “*schrecklich*” abuse, as when he chanced upon an outhouse that had been installed in the ruins of a temple once sacred to Diana. In every other respect, however, he saw the buildings *form* a part of the landscape and share in the making of its particular character.

Water always held a great fascination for Schinkel. His birthplace bordered the Ruppiner See and his Berlin apartment in the Bauakademie gave onto the Spree Canal. Fluvial conditions define many of his projects, whether they required undergrounding a watercourse, as did the Neue Wache (New Guardhouse) (1816—18), or driving several thousand trunks of oak into the ground in order to stabilize the waterlogged soil of the Spree Island, as did the Altes Museum (1822—30)[12]. In a town so memorably sited as Bern on a sandstone spur, Schinkel peered down from the vertiginous height of its Gothic cathedral, to see “the green waters [of the Aare River] spilling in their entirety, some 400 feet wide, over a low barrage, making a splendid rushing sound like the sea.”[13] For whom Bern can evoke the sea by the sound of its river and the height of its site, the earth will not keep many secrets or impede flights of the imagination. On the same trip, but now making his way back to Naples in late September 1824, Schinkel took lodgings in Terracina, overlooking the sea, “with [the sound] of its breakers lulling us to sleep.”[14] In the morning, when he was mistakenly awakened before dawn, he continued writing his diary and, still waiting for daybreak, “wished to occupy himself with the roaring sound of the sea.”[15]

[...]

Schinkel’s way of figuring connections among stone, water, and trees always brings up a question: what caused them to fall into place? Was it a casual encounter or a contrived arrangement? On his wanderings through his native Brandenburg and across the Alps into Italy, over the Apennines and along the coast of Sicily, Schinkel singled out places where stone, water, and trees enter into a memorable relationship. His sketches outline them within the panoramic sweep of a bay, crowd them together around a well, or push them back to a cliff. However varied their presence, these

elements always rally together in a quest for contiguity. How did they come to be where they are? Which came first? Does the building seek a foothold, or does the setting proffer the possibility of extending itself into a structure? It is easy to recognize that the rock must have arrived at time immemorial, while the tree may be dying and the water drying up. These questions don't find easy answers, but they inspire speculation about beginnings and origins. Schinkel did not cut the arguments back to bare theory. Even late in life, possessed of staggering experience, he still marveled at the carpentry of alpine huts, and about what gave them, to his way of thinking, the look of survivors, descendants of an ancient notion of structure in places very distant from their origins. Conversely, it is this distance (in time) that endows them with a quality that has vanished in their surroundings.[16]

## Schinkel a Napoli

Il secondo estratto racconta il viaggio di Schinkel mediante l'analisi di una singola immagine, il dipinto *Schinkel nella sua stanza a Napoli* realizzato da Franz Ludwig Catel nel 1824, commissionato dallo stesso Schinkel. Il maestro si presenta posato e *compos sui*, ormai affermato nella sua carriera. La figura dell'uomo maturo si presenta come il risultato del suo viaggio, temporale e spirituale.

È originale, nella lettura di Forster, che per l'architetto tedesco il luogo della memoria personale sia trasferito a Napoli, luogo di viaggi passati e cari, in una stanza e in un paesaggio che si fanno memoriale della sua vita. La fissazione del luogo del viaggio si tramuta nella intima celebrazione della propria storia personale, in un gioco che non è più improntato alla fervida ricerca dell'esperienza, ma piuttosto alla raccolta dei frutti del tempo, e all'inserimento della propria storia nella storia.

Le azioni associate a Schinkel in questo capitolo sono quelle della contemplazione e della rimembranza: "taking time", "transporting himself", "brief pause", "cerebral pleasure of views", "embraced", "contemplation", "immersed", "bathed", "basking", "longing", "gaze", "glance", "imprinted". Una contemplazione che riprende l'osservazione giovanile dei grandi paesaggi, ma che si rivolge retrospettivamente, con lo stesso sguardo contemplativo, nei confronti della propria vita, rappresentata come esito

del processo purificatorio del viaggio e per questo ridotta a pochi elementi essenziali.

Siamo, ancora una volta, invitati a guardare oltre la figura del soggetto-architetto, a soffermarci sui paesaggi geologici dei Campi Flegrei sullo sfondo, sui vasi di terracotta e i reperti archeologici a lato, sui cestini di frutta fresca ai piedi dell'architetto, in una sceneggiatura dove gli oggetti fanno coro, dove le visioni si mescolano, e il soggetto non si presenta in modo concentrato ma diffuso.

Ancora una volta la scrittura di Forster è una lezione di metodo su come combinare la lettura attenta degli scritti, dei disegni, dei contesti, per raccontare il viaggio di un architetto, e di come il viaggio stesso possa essere una chiave per l'osservazione del tempo attraverso lo spazio, e dello spazio attraverso il tempo.

E quello che si dice per Schinkel potrebbe benissimo essere applicato anche al modo di studiare e di scrivere di Kurt Forster:

Typically, Schinkel *observed* things rather than dutifully registering them, and he rarely failed to put the near-at-hand in a relationship with things that are remote or appear altogether unrelated. (Forster 2018, 25)

### **Schinkel in Naples (pp. 304-311)**

In the early morning of 23 October 1824, Schinkel went to the studio of an old friend and longtime resident of Rome, the painter Franz Ludwig Catel, and sat for a portrait. They had agreed beforehand that Catel would record the precise locale where Schinkel stayed almost twenty years before, in a room with a splendid view of the Bay of Naples and the Isle of Capri. Actually, Catel painted at least two views of the room that year, one of them oriented toward the harbor and Mount Vesuvius with a dog as its sole occupant (Cleveland Museum of Art), the other in preparation for the arrival of his friend to claim his rightful place (Alte Nationalgalerie, Berlin). The painting glued on paper to canvas is small, and the sitter correspondingly tiny, eccentrically seated at a table, busy handling correspondence and momentarily looking up as if awaiting a word from the painter. A man in possession of his powers, the 43-year-old architect is taking time away from his round of appointments for a matter that is

exclusively his own. He had asked Catel for a portrait he wished to present to his wife Susanne as a Christmas present. This may have been the reason why he wanted the painter to place him in the exact room he had occupied in Naples when he was half his present age, purposefully transporting himself to a time of youthful, even adventurous forays into the land he came to love above all others and was now enjoying once more. From the outset, then, the portrait not only embeds the man in a memorable locale, but it also conflates his first visit to Italy with his latest that is still ongoing.

On this second trip to Italy, via the Rhine Valley and the French-speaking region of Switzerland, and then across the Alps over the Simplon Pass, Schinkel invited the young Gustav Friedrich Waagen to accompany and assist him in dealing with matters of art and collecting.[17]

On the way back to Berlin, he arranged a stopover in Weimar in order to pay a visit to Goethe on 1 December. Already during the previous summer, Goethe had been made aware of the plans for a museum: Christian Daniel Rauch noted in his diary on 24 June that the poet “expressed his wholehearted approval of Schinkel’s elevations and plans for the great art museum to be erected in Berlin.”[18] Catel painted Schinkel during a brief pause in this mission, and surrounded him with the trappings of an emissary and prospector by placing three ancient objects in the umbrous corner to the left of the window where a panathenaic vase, a bronze receptacle, and an Augustan candelabrum had been set aside, soon to be transferred from the collection of Jakob Ludwig Salomon Bartholdy, Prussian Consul-General in Rome, to the Berlin Museum.[19] Bartholdy had enjoyed an adventurous career, ascending from his Jewish origins and studies in Halle to the Prussian ministry via a stint in the Austrian army. He was passionately interested in art, had journeyed to Greece, and extended generous support to German painters in Rome.[20] The antique objects in his collection may have been unearthed in Pompeii and elsewhere, but they were not actually in Naples and certainly not in Schinkel’s room. They figured among items whose acquisition he successfully negotiated for Berlin. In contrast to the antiquities forcibly extracted from gravesites and volcanic burial, the basket laden with grapes on the other side of the room stands for the natural riches the Italian soil yields voluntarily.



A tall window separates the ancient wares from the fresh grapes, framing a view across the bay toward Capri, one of the views the painter never tired of depicting for the many visitors whose longing for a world of timeless enchantment they so perfectly satisfied. Schinkel greatly enjoyed fruits and their fragrance, no less than the more cerebral pleasure of views and the appreciation of antiques.[21] A letter from Naples to his cousin Valentin Rose in Stettin that dates from Schinkel's first trip to Naples in 1804 praises the beauties of the land and people with a rapturous description of his surroundings: from his window, he embraced "a view over the sea on whose coastline Vesuvius rises with its fiery vorago to the left ... and the bold rocks of the Isle of Capri emerging on the right." [22] Travelers devoted themselves to the contemplation of the bay, but there was also a veritable "sea of artifice, wherein one is immersed," as Schinkel put it in a letter to his friend Rauch back in Berlin, explaining that "you must try to imagine how I feel repeatedly being struck by entirely new revelations about art, revelations that come from objects which have fulfilled their purpose to perfection. Yesterday," he went on to explain, speaking about Bartholdy's collection, "I saw bronzes and vases: I had no idea of the riches of this collection." [23] So much of Schinkel's knowledge had been sifted and applied in Berlin — culled from books and digested in learned discussions, but all at a distance from the objects themselves — that a fresh encounter with antiquities of every kind made him feel "immersed," swept away, even swallowed by *things*, objects that conserved and documented what he carried with him as knowledge.

In these pieces of ancient art Schinkel not only recognized the evidence of an eclipsed culture; he also experienced pangs of regret for its demise, the remoteness of its forlorn fragments, and the inevitability of their ruin. These feelings firmed up his resolve to *study* and understand them as only an historian is able to do. While anyone could experience a vague sense of loss or wonder, it required intellectual distance from those remote times to see these objects as something other than stray finds. It fell to the objects themselves to bridge the gap, to come to hand as tokens of a lost world. Removed from their origin and sometimes puzzling in their isolation, ancient bronzes and vases seemed to yield a meaning beyond their fate to those who were able to appreciate the distance that separates them from their past.

In Naples, still immersed in the sea of artifacts and bathed by a benign climate, Schinkel occupied, at his express wish, a room with a view everyone would envy, yet he is seated at his table, busy with papers and not basking in the view he loved, having chosen his hotel for the very purpose of enjoying the famous prospect of the bay.[24] Destined for his wife Susanne, the painting juxtaposes a view of Capri in the distance — an image of longing beyond reach — with a portrait of her husband, putting him ‘on-location,’ making a show of both the man and the setting rather than an image of the architect pondering a beloved subject. This contrast instantly deflects the viewer’s gaze, tracking from Schinkel’s disarmingly expectant glance and shooting out over the bay and across a deep cleavage in the island’s crestline into pure light.[25]

Catel’s painting is at once *more* and *other* than a likeness of Schinkel: his posture and focused expression define his personality, however diminutive his presence, while the objects in the room weave a dense web of connections between the present and the past, between way stations along his travels and his home in Berlin. Schinkel ‘entered’ into a scene Catel had prepared in Naples, in which his friend would take his assigned place before seven in the morning on 23 October. The tall window, draped with muslin and partly shielded by treetops, is, in Schinkel’s words, “exactly as it was when I lived there.”[26] With excavated objects and fresh grapes at his feet, he seems graciously to accept homage from the country whose soil abounds with riches. Such *embarras de richesse* had overcome him on his visit to the ruins of Tiberius’s villa on Capri a little more than a month earlier, on 20 September; he remarked in his diary how freely he indulged in “grapes, figs, bread, wine, and cheese” after staggering through the ruins.[27] The spontaneous gratification of the palate and the thirst for knowledge (of antiquity) make for Italy’s wistful attraction and for experiences that suspend the familiar distinction between the enjoyment of nature and the beauty of artifacts. Catel’s picture prods viewers to make such a *salto*, to see the clutter of objects as authentic testimony of life in antiquity, the curious geology of some of the islands as shards of the volcanoes that still exhale fumes and spout fire, and the Bay of Naples as the arena for the grandest spectacles of nature and history.

In Rome, where Catel was laboring on this modest picture, Schinkel had taken time out between hurried meetings with merchants and artists,

before paying cordial visits to diplomats and friends, interrupted by an occasional cup of hot chocolate in one of the *piazze* that lured him away with spectacles of their own. Between drafting reports, jotting down observations in his journal, and fixing an occasional flash of intuition that pierced the darkness of remote times, he regularly visited the semi-abandoned sites of antiquity, proceeding for example

Into the garden of the Villa Negroni, where one can see the remains of a long section of the wall King Servius Tullius built after Rome's foundation, a remarkable monument. At the highest point, a colossal antique statue of Roma had been erected in a circular grove of cypresses. [Suddenly] the sky began to cloud over, and we along with others believed that we heard the repeated thundering of a distant earthquake.[28]

The body of the earth is rumbling under their feet, the sky darkening, remains of ancient Rome momentarily, almost threateningly, springing to life. Catel's formula for his portrait of Schinkel seems to have imprinted itself on another Roman work, Jacques-Louis Dupré's self-portrait of 1824-25. Dupré, who had studied with David, principally resided in Rome and was, when Catel portrayed Schinkel, in the midst of publishing his illustrated volumes *Voyage à Athènes et à Constantinople*,[29] which he embellished with lithographs. Though Dupré's picture is more bluntly conceived, the image not only correlates directly with Catel's, it virtually adopts the same frame of geological and historical references, being composed as a view of the Acropolis in Athens from the canopied balcony of the French consul's house, the foreground studded with salvaged antiquities.

---

## Note

[1] *Karl Friedrich Schinkel, Reisen nach Italien, Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*, ed. Gottfried Riemann (Berlin: Rütten & Loening, 1979), 18. At many moments along his way to Bohemia and on into Italy, Schinkel meditated on the geology of the landscape, and rarely did he fail to register changes in climate and vegetation, as when he observed in 1803 how "the climate turns milder, the vegetation more exuberant the farther we advance into the valley [of the Danube]; at the foot of a mountain one reaches the monastery of Mariaschein whose towers and chapels hide behind tall linden trees and orchards in bloom," 20. It is not at all outlandish to appreciate the shape of cattle: Friedrich Schiller was taken with the expansive horns of a specimen of the extinct aurochs (conserved in Jena at

Haeckel's Phylogentisches Museum), and lamented the difficulty he experienced in drawing their complex curvature; see Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, 10 vols. (Berlin: Aufbau, 2005), vol. VIII, 664.

[2] Riemann, *Schinkel, Reisen nach Italien*, 19.

[3] Cf. Helmut Börsch-Supan, *Schinkel Lebenswerk*, Bild-Erfindungen, 2007, 21B, no. 87.

[4] In the Steiermark, Schinkel recorded such a flip-flopping experience: "Das enge Murtal, von den entsezlich hohen Gebirgen ...umschlossen, gibt abwechselnd schauerliche, große und angenehme Situationen," Riemann, *Schinkel. Reisen nach Italien*, 25.

[5] Riemann, *Schinkel, Reisen nach Italien*, 152.

[6] Börsch-Supan, *Schinkel Lebenswerk, Bild-Erfindungen*, 168.

[7] Riemann, *Schinkel, Reisen nach Italien*, 37. Schinkel spent days climbing into the grottoes of Predjarna and exploring the mines of Idrija, where mercury was harvested; see in this volume the vignette "Predjama, On the Rocks and in the Bowels of the Earth."

[8] With "life of the earth," allude to Carl Gustav Carus's definition of the "new landscape painting," such as Friedrich's, whose true nature, he explained, was that of an "Erdlebenbild"; see *Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik*, ed. , Friedmar Apel, 4 vols. (Frankfurt am Main Deutscher Klassiker Verlag, 1 992): "Ein anderes Wort also wäre zu suchen und einzuführen, und ich schlage hierzu vor: *Erdlebenbild*," vol. IV, 257f.

[9] Riemann, *Schinkel, Reisen nach Italien*, 24.

[10] Riemann, *Schinkel, Reisen nach Italien*, 38-41 and passim. The word "entsetzlich" captures the frightening, horrific, and even terrifying aspect of things from which one spontaneously recoils.

[11] Riemann, *Schinkel, Reisen nach Italien*, 40.

[12] Elgin von Gaisberg, "Schinkels Museum. Planung und Ausführung am Beispiel del Pfahlrostgründung," Karl Friedrich Schinkel: Geschichte und Poesie: Das studienbuch, ed. Hein-Th Schulze Altcapenberg and Rolf H. Johanssen, published in conjunction with the 2012-13 exhibition presented at the Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin and the Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung Munich (Berlin: Kupferstichkabinett SMB and Deutscher Kunstverlag, 2012), 211-223.

[13] Börsch-Supan, *Schinkel, Lebenswerk*, Bild-Erfindungen, 149.

[14] Riemann, *Schinkel, Reisen nach Italien*, 181, 202.

[15] Riemann, *Schinkel, Reisen nach Italien*, 131.

[16] See the letter from Schinkel to his brother-in-law, Bad Gastein, 15 July 1836, in which he praises vernacular buildings as equivalent to ancient temples, in *Karl Friedrich Schinkel, Briefe, Tagebücher, Gedanken*, ed. Hans Mackowsky (Berlin: Propyläen, 1922), 183f.

[17] Gustav Friedrich Waagen, "Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler," in *Berliner Kalender das Schalt-Jahr 1844* (Berlin: Preußische Kalender Deputation, 1844), quoted after *Die erste Biografie Schinkels im Berliner Kalender von 1844*, ed. Werner Gabler, reprint ed. (Düsseldorf: Werner, 1980), 372.

[18] Paul Ortwin Rave, *Schinkel Lebenswerk, Berlin I: Bauten für die Kunst, Kirchen, Denkmalpflege*, 1941, rev. ed., 7.

[19] Adolf Greilenhagen, "Nachklänge griechischer Vasenfunde im Klassizismus (1790— 1840)," in *Jahrbuch der Berliner Museen* 5 (1963), 84—105.

[20] See Jakob Ludwig Salomon Bartholdy, *Bruchstücke näheren Kenntnis des heutigen Griechenlands, gesammelt auf einer Reise im Jahre 1803—04* (Berlin: Realschulbuchhandlung, 1805).

[21] On 3 August 1326, Schinkel sent a thank you note to his collaborator Ludwig Persius for a gift of fragrant fruit: "Das vortreffliche Geschenk der beiden herrlichen Früchte haben mir und meiner Familie eine große Freude gemacht, denn unser ganzes Haus duftet davon aufs Angenehmste," quoted from Ludwig Persius (1603—1845). *Bauberichte, Briefe und architektonische Gutachten — eine kommentierte Quellensammlung*, ed. Andreas Meinecke (Munich and Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2007), 92. Persius must have recognized Schinkel's faible for fruit, and thus offered him, when he was in Dresden in 1829, a pineapple (102), and in December 1835, some "most aromatic grapes" (126).

[22] Schinkel's letter of 3 May 1804 precisely locates his room in Naples with its splendid views over the Bay of Naples toward the Amalfi coast and out to Capri. He also claims that Naples by far eclipses Paris and London as a place of urban "tumult" and excitement, *Karl Friedrich Schinkel, Briefe, Tagebücher, Gedanken*, ed. Hans Mackowsky (Berlin: Propyläen, 1922), 56f.

[23] *Karl Friedrich Schinkel, Reisen nach Italien, Tagebücher, Briefe, Zeichnungen, Aquarelle*, ed. Gottfried Riemann (Berlin: mitteln & Loening, 1979), 184.

[24] He recorded in his diary and described to his wife the fact that the room was the one he occupied in Naples, *Riemann, Schinkel, Reisen nach Italien*, 268. Rooms with open windows were a favorite of nineteenth-century painters, especially of artists in their studios at home and abroad; see Sabine Rewald, *Rooms with a View: The Open Windows in the 19th Century* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2011), but note inaccuracies, for example, Schinkel's coat is not black and the curtains are not green, 98.

[25] Images of the Bay of Naples, Mount Vesuvius, and Capri were among the most popular, and as such were reproduced on wallpaper from the Alsatian firm Zuber & Co. for the corridor of Charlottenhof; see Meinecke, Persius, 90f.

[26] Riemann, *Schinkel, Reisen nach Italien*, 227.

[27] Riemann, *Schinkel, Reisen nach Italien*, 197.

[28] Riemann, *Schinkel, Reisen nach Italien*, 228.

[29] *Voyage à Athènes et à Constantinople, ou collection de portraits, de vues et de costumes grecs et ottomans, peints sur les lieux, d'après nature* (Paris: Doney-Dupre, 1825).

---

### **English abstract**

In this review, we present two excerpts from Kurt W. Forster, *Schinkel, A Meander through his Life and Work*, Birkhauser, Basel 2018. The excerpts focus on Schinkel's travels as a methodological example of how the topic of the architect's voyage can be narrated and described. A text focuses on Schinkel's travels during the years of formation, and the wide variety of his interests about nature and geology. The other deals with the mature architect representing himself in a voyage of memories.

*keywords* / Karl F. Schinkel; Kurt W. Forster; Travels; Geology; Naples; Archaeology.



# Immagini dal Vicino Oriente

Presentazione di *Viaggi a Oriente*.

Fotografia, disegno, racconto di Arturo  
Carlo Quintavalle (Skira 2021)

Anna Ghiraldini



Arturo Carlo Quintavalle, *Viaggi a Oriente. Fotografia, disegno, racconto. Egitto, Siria, Palestina, Grecia, Turchia da Napoleone alla fine dell'Impero ottomano*, Skira, Milano 2021.

Edito nel 2021 per i tipi di Skira, il volume *Viaggi a Oriente. Fotografia, disegno, racconto. Egitto, Siria, Palestina, Grecia, Turchia da Napoleone alla fine dell'Impero ottomano* è il risultato di una lunga ricerca che Arturo Carlo Quintavalle ha portato avanti per circa sessant'anni, le cui radici affondano nell'interesse per la conoscenza e la documentazione della storia delle civiltà mediterranee attraverso la prospettiva e la metodologia della storia dell'arte.

L'autore, com'è noto, ha fondato sul finire degli anni '60 il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma, un centro di ricerca che nasce come raccolta di materiali della comunicazione



dell'Istituto di Storia dell'Arte della stessa Università di Parma. All'interno della sezione Fotografia, i "Fondi antiquari di stampe fotografiche" raccolgono, alla data odierna, circa 15.000 documenti, stampe di vario formato e realizzate con le differenti tecniche in uso dalla metà dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento – come dagherrotipi, ambrotipi, stampe su carte all'albumina e su carte salate di diversi formati. Tale prezioso patrimonio testimonia non solo, tecnicamente, la varietà della produzione nazionale e internazionale e l'evoluzione del medium nel corso dei decenni ma anche, culturalmente, la volontà di comporre album, di famiglia e di viaggio, e collezioni, per appassionati e studiosi, con lo scopo di documentare, tenere – e lasciare – traccia. Ed è da una selezione di circa ottocento scatti contenuti in questo ingente fondo, la cui cura è a opera di Paolo Barbaro e Claudia Cavatorta, che inizia il racconto per immagini costruito da Quintavalle.

La ricerca è circoscritta ai paesi affacciati sul Mar Mediterraneo orientale e prende come riferimento il periodo compreso tra la spedizione napoleonica in Egitto e la crisi dell'Impero ottomano, coprendo quindi buona parte dell'Ottocento. Le due mappe che aprono il volume inquadrano i territori in esame: l'odierna Turchia, la Grecia affrancata dalla dominazione ottomana, la Siria, la Palestina e l'Egitto fino alla Nubia, regione compresa tra la prima e la quinta Cateratta del Nilo, che si estende tra il sud dell'Egitto e il nord del Sudan.

Abituati a libri in cui l'apparato iconografico si trova posizionato nelle pagine centrali o alla fine, colpisce subito la struttura del volume: il libro si apre con 162 immagini stampate su carta patinata – un apparato che fa seguito a una breve nota introduttiva a firma di Quintavalle e al quale lo svolgersi del testo e dei temi proposti fa continuo riferimento. Le immagini riprodotte, incisioni e fotografie, provengono da diversi istituti di conservazione – dal J. Paul Getty Museum di Los Angeles alla Bibliothèque Nationale de France a Parigi, dalla New York Public Library a New York al Benaki Museum a Atene – a dimostrazione della vastità dei confini della ricerca e del lungo viaggio delle immagini nelle collezioni.

Il primo capitolo pone i temi che verranno sviluppati nei capitoli successivi. Una prima riflessione riguarda l'evoluzione del pubblico cui sono destinate le immagini di viaggio, dapprima appannaggio di una élite colta e in

seguito fruite da un'utenza più vasta e popolare: è la conseguenza inevitabile del progressivo abbandono dei *grand tour* in favore di un turismo moderno, di massa; inoltre, è posto subito in evidenza l'intento di affrontare la materia del viaggio in modo scientifico, come un processo di ricostruzione della storia delle culture e dei loro rapporti attraverso la storia dell'arte.

Per la narrazione i capitoli del volume seguono un ordine cronologico e ciascuno è incentrato su una singola figura o un'impresa: i fratelli Antonio e Felice Beato, Bonfils, Sébah, Zangaki, l'American Colony. L'ultimo capitolo accompagna il lettore nella ricerca dell'iconografia dei singoli luoghi del viaggio: Quintavalle raccoglie qui le descrizioni dei tagli, dei piani, delle intenzioni dei fotografi impegnati nella ripresa dello stesso soggetto a distanza di pochi anni, con l'intento di disvelare, ancora una volta, il nesso fra struttura narrativa letteraria, che sottende a tante riprese di studi fotografici, e struttura narrativa costruita da memorie di viaggio e da spunti di ricerca.

L'autore muove dal confronto con alcuni testi che trattano della rappresentazione in Occidente del Medio Oriente, tanto nella letteratura quanto nell'arte: *Orientalismo* (1978) di Edward W. Said, che sostiene un'imposizione di stampo colonialistico nello sguardo dell'osservatore occidentale sulla cultura orientale, e *Il viaggio in Oriente* (2009) di Attilio Brilli, il quale spiega questo aspetto come il frutto dell'aniconicità della cultura musulmana. Questi concetti sono una bussola importante per orientarsi negli sviluppi della rappresentazione nel corso dell'Ottocento.

La tendenza a considerare l'Oriente un luogo esotico, lussuoso e violento, in cui si intrecciano storie di odalische conturbanti, mamelucchi valorosi, fellah e pascià, deriva dal modello mitico che gli autori del Settecento e dell'Ottocento hanno contribuito a diffondere e rafforzare nelle loro opere letterarie, in cui la realtà è vista, e falsata, attraverso un filtro che vi si sovrappone in modo molto invasivo. Alcuni esempi su tutti che l'autore riporta: nei romanzi *Aziyadé* (1879) e *La mort de Philae* (1909), Pierre Loti descrive il conflitto tra Occidente e Oriente, in sottofondo il basso continuo del confronto tra cultura francese che ha appoggiato la creazione del mito dell'Egitto e cultura inglese che ha contribuito a realizzare il turismo di massa. O ancora: *Itineraire de Paris à*

*Jerusalem et de Jerusalem à Paris* (1811) di François-René de Chateaubriand sostiene la superiorità dell'Occidente sull'Oriente, l'originalità della religione cristiana sull'Islam, derivato da altre culture. Infine, Victor Hugo, in *Les Orientales* (1829), veicola un'idea di mistero e di soprannaturale e trasmette tutta la sua fascinazione per l'Oriente. Accomuna questi romanzi l'attenzione per le descrizioni dei luoghi, tipiche di un quadro o di una fotografia dove tutto è attentamente collocato e meticolosamente presentato all'osservatore.

Questa dimensione narrativa tutta occidentale degli usi e costumi delle culture del Vicino Oriente attraversa anche le immagini che iniziano a circolare in Europa a partire dalla prima metà dell'Ottocento: se, sostiene l'autore, il viaggio verso est comincia con la spedizione napoleonica, durante la quale il generale è accompagnato da duecento specialisti – ingegneri, archeologi, medici, chimici e geografi –, è a pubblicazioni come *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte* (1802) di Dominique Vivant Denon, scrittore e incisore al seguito del generale francese, e alla *Description de l'Égypte* (1829) degli studiosi della spedizione, che si devono le prime indagini scientifiche sulla civiltà egiziana, comprendenti rilievi cartografici e architettonici, descrizioni e incisioni. Tali incisioni sono vedute di insieme e di dettaglio, in orizzontale e più raramente in verticale, rappresentate facendo ricorso alla tecnica del chiaroscuro e allo spostamento del punto di vista. L'impianto della *Description de l'Égypte*, con le descrizioni dei monumenti ai faraoni, dell'Islam, e poi ancora di arti e mestieri, zoologia, botanica e mineralogia, è considerato non solo un modello non superato per invenzioni compositive e scelte tematiche ma costituisce anche l'archetipo delle immagini moderne dell'Egitto. Un altro volume imprescindibile, per gli illustratori prima e per i fotografi successivamente, è *The Holy Land. Syria, Idumea, Arabia, Egypt and Nubia* (1842-1849) di David Roberts, che dipinge l'Egitto nel segno della pittura occidentale, in un modo intenso e drammatico, in cui i volumi di architetture, di paesaggi e di oggetti sono scanditi ed enfatizzati attraverso l'uso estremo della luce. Roberts, conclude Quintavalle, sceglie luoghi che diventeranno canonici nella fotografia: le immagini della Palestina e della Siria, per esempio, sono molto evocative e fanno rivivere la memoria e l'atmosfera dei luoghi del Cristianesimo e dell'incontro con altre religioni.

Con l'affermazione della dagherrotipia e della calotipia, attorno agli anni '40 dell'Ottocento, iniziano i reportage fotografici dei luoghi del Medio Oriente che erano stati fino a quel momento oggetto di racconti e incisioni. Le campagne di riprese di autori come Joseph-Philibert Girault de Prangey e Maxime Du Camp, della prima generazione di fotografi, seguono, affermandolo, il percorso degli incisori che li hanno di poco preceduti: l'Egitto come la più antica civiltà, la Palestina come il luogo delle origini della religione cristiana e della distruzione del regno di Israele, la Siria come l'intreccio tra cristianesimo e Islam, Costantinopoli come il simbolo del potere Ottomano e infine la Grecia come la culla della civiltà classica. Sul campo, la vita del fotografo è tormentata dalle difficoltà: le strumentazioni sono fragili, pesanti e ingombranti, gli spostamenti lenti e pericolosi, spesso compiuti per mezzo di una piccola imbarcazione lungo il Nilo, gli approvvigionamenti risultano difficili ed è necessario trovare rifugio nelle tombe per riuscire a sviluppare le riprese. Gli scatti giunti ai posteri documentano monumenti, ritrovamenti archeologici e, con l'introduzione di dispositivi quali il lampo al magnesio sul finire dell'Ottocento, anche gli interni di piramidi e moschee. Le figure posizionate sulla scena, a volte i fotografi stessi, i loro aiutanti, i lavoratori/guide locali, fungono da metro di misura e attori di una scena a cielo aperto. Quintavalle si sofferma sulla figura di Girault de Prangey: il fotografo parte per l'Egitto nel 1842 con lo scopo di studiare l'origine dell'arco a ogiva. Attraverso il suo viaggio vuole dimostrare la continuità tra architettura islamica e gotico francese: si tratta di un'indagine sul campo compiuta attraverso la fotografia, con il chiaro intento di dimostrare una tesi attraverso la rilevazione archeologica incontrovertibile che solo la fotografia, tra i mezzi a disposizione, può garantire.

Negli atelier di fotografia che vengono aperti in città come Il Cairo, Alessandria d'Egitto e Costantinopoli, i fotografi realizzano scatti in posa per e con i turisti, componendo scene di vita semplificate, realizzate in studio per semplicità, in cui le posture traggono spunto dalla tradizione occidentale. I fondali spesso sono portati dagli studi europei e rappresentano forme architettoniche occidentali – “memorie di un Occidente rassicurante”, sostiene Quintavalle – o rimandano a fondali orientali, generalmente classificati come ‘arabi’, e la scena è arricchita da oggetti d'uso quotidiano – *moucharabieh*, tavolini da tè, cuscini, candelabri, drappi. Lo schema che il viaggiatore vuole ritrovare è quello

dei personaggi del romanzo: la composizione dell'immagine, a volte complessa, richiama opere pittoriche note, componendo un catalogo di funzioni narrative degli stessi personaggi dei romanzi 'tipiche', e come tali vendute al turista. Una forte struttura narrativa sostiene il racconto per immagini che esce dagli atelier: l'Occidente, autoproclamatosi egemone, impone il suo punto di vista sulle civiltà orientali.

Il libro ha la complessità tipica delle pubblicazioni di Quintavalle: autore prolifico, attento e curioso, negli ultimi cinquant'anni si è occupato - anche - di storia della fotografia e in questo volume è riuscito a costruire un discorso coerente, supportato da un ricco apparato di fonti letterarie e iconografiche, in cui l'evoluzione della rappresentazione del Medio Oriente, con particolare attenzione per le vicende legate all'Egitto, è indagata in modo esteso e approfondito. La descrizione di ciascuna immagine, la ricerca di dettagli che riescano a ricostruire i rapporti tra i fotografi di diversi atelier, ciò che possono aver visto o letto prima di spingersi in territori narrati come ostili, gli scatti che si sono scambiati durante gli anni di attività: tutto questo è indagato a tratti in modo puntuale, in certi momenti accennato, in altri infine demandato al lavoro degli studiosi che decideranno di proseguire questi studi.

Colpisce, e fa riflettere, un passaggio molto interessante che Quintavalle prende da *La mort de Philae*. Nella sua invettiva contro il turismo, Loti dipinge un quadro grottesco degli avventori di Gerusalemme, che sembrano condividere molto con i turisti di oggi:

Incrociamo altre due vetture piene di chiassosi turisti delle agenzie di viaggio: uomini col casco di sughero, grosse donne con berretti di lontra e veli verdi. Non eravamo preparati a imbatterci in spettacoli del genere. Ancor più del nostro sogno orientale si è offeso il nostro sogno religioso. Oh! Il loro abbigliamento, le loro grida, le loro risa su questa terra santa dove giungevamo, così umilmente pensosi, lungo la vecchia via dei profeti (Loti 1909, 25).

Ma è proprio da questi turisti del primo Novecento che sono acquistati gli scatti dei grandi nomi della fotografia europea.

---

### **English abstract**

Starting from the investigation of numerous nineteenth-century collections of engravings and photographs, Arturo Carlo Quintavalle reconstructs the history of representation of the Middle East through the circulation of images destined for mass tourism.

*keywords* / Arturo Carlo Quintavalle; Photography; Middle East; Dominique Vivant Denon; Girault de Prangey; Maxime Du Camp.



# Lo sguardo di un architetto in guerra

Presentazione di Enrico Peressutti. URSS 1941, a cura di Alberto Saibene e Serena Maffioletti (Humboldt Books 2022)

Paola Virgioli

Ho imparato molto dai miei amici nei primi anni di lavoro. Da Banfi ho imparato a lavorare, da Rogers a pensare, da Peressutti a immaginare Ludovico Barbiano di Belgiojoso (da Maffioletti 1994, 9)



*Enrico Peressutti. Urss 1941*, a cura di Alberto Saibene e Serena Maffioletti, Humboldt Books, Milano 2022.

*Enrico Peressutti. Urss 1941* è un piccolo e raffinato libro-testimonia. Ultima pubblicazione nell'elegante collana *Viaggi nel tempo* di una casa editrice, Humboldt Books, che prende il nome da uno dei più importanti viaggiatori-scienziati di tutti i tempi, ci propone le fotografie scattate da Peressutti (1908-1976) in occasione della sua partecipazione alla campagna di Russia. Richiamato alle armi nel giugno del 1941, all'età di



33 anni, Peressutti rimarrà al fronte fino al novembre del 1942, allorché viene rimpatriato a causa di una grave malattia.

Nel libro è raccolto un apparato fotografico di immagini inedite appartenenti al fondo dell'architetto di origini friulane, noto soprattutto per essere uno dei mitici componenti dello studio BBPR, conservato presso l'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia. I curatori di questo volume, Alberto Saibene e Serena Maffioletti, incorniciano le fotografie del viaggio verso il fronte sul fiume Dnepr con due testi, *Un architetto in guerra* e *Storie italiane: Enrico Peressutti fotografo*. Importanti passaggi ci accompagnano all'interno dei loro scritti: la descrizione di una Milano vivace, vissuta con entusiasmo da un gruppo di giovani amici e amiche la cui quotidianità e spensieratezza viene sconvolta dalla guerra; la descrizione di un itinerario in cui, al valore documentale per la nostra storia italiana, si associa, pur nella drammaticità della situazione, il viaggio di un soldato che non dimentica di essere architetto; la descrizione di un'attenzione di Peressutti fotografo, da cui traspare un'asciuttezza friulana e un'armonia delicata, capace di narrare le condizioni fragili e precarie di invasori e invasori.

In questo numero di Engramma dedicato al viaggio degli architetti, quello descritto da Peressutti è certamente un viaggio non cercato e non voluto, un'esperienza, come ricordato nel libro riprendendo i racconti della figlia Marina, di cui in casa non parlerà mai. L'uso della fotografia, passione dell'architetto già prima della guerra, permette di restituire la realtà ma anche di inserire, tra chi fotografa e il vissuto, un oggetto che possa fungere da filtro. È uno strumento di osservazione, che non prescinde dalle intenzioni del fotografo; si tratta di un altro dispositivo, come il disegno o la scrittura, per trasmettere un portato intellettuale. E Peressutti confessa, tra i diari che accompagnano questo viaggio personale e fotografico, che prima ancora di giudicare da uomo ciò che vede, lo fa da architetto. Ma dell'uomo, nella difficoltà del momento, emerge tutta la fragilità dietro la domanda: "Io so fare l'architetto?"

Se ora gli architetti, come chiunque, viaggiano sempre di più e per tutti muoversi è diventato un fatto naturale, i viaggi sono diventati comodi e conducono sempre più lontano rendendo il mondo ogni volta più piccolo, ciò che è cambiato rispetto alla narrazione proposta da Peressutti è il

rapporto con le immagini. Ora che sono moltissime, presenti ovunque, seducenti, hanno progressivamente perso il loro contenuto di verità. “Vedere è immergersi nel mondo più che pensare”, sottolineava Wim Wenders. Poiché l’immagine non necessariamente impone una opinione alle cose, diversamente dal pensiero, che ha invece implicita sempre una forma di giudizio, l’atto di vedere è percezione e verifica del reale. “Solo dando ad ogni immagine il diritto di raccontare autonomamente qualcosa, di esistere in quanto tale, si può anche sperare di inserirla in un insieme più grande e di creare una totalità” (Wenders 1992, 43-44).

Fotografare, come precisano gli autori, diventa quindi per Peressutti una documentazione del mondo, della vita degli uomini. Quello che colpisce di queste belle fotografie in bianco e nero – che ritraggono edifici bombardati, militari mentre mangiano, si radono, spingono camion incagliati nella melma delle campagne o nella neve, pregano davanti alle tombe dei commilitoni, ma anche volti sorridenti di bambini e famiglie dell’est, primi piani di ragazzi e ragazze, un battesimo, paesaggi immacolati ricoperti di neve – è l’eloquente silenzio. Un silenzio che costringe a riflettere. Viviamo assediati dal rumore della comunicazione, sottomessi al ritmo frenetico delle immagini, sulle quali non riusciamo più a soffermarci e alle quali non diamo più il giusto valore. Questa raccolta, questo libro, ha la capacità di generare attorno a sé uno sguardo sulla realtà, sostituendo alla parola la fotografia. Come Carlos Martí Aris nel suo saggio *Il rumore, il silenzio, la parola* ci ricorda:

Non tutte le opere aspirano ad un riconoscimento immediato [...] Ci sono anche opere che attendono con pazienza il momento di essere capite o accettate. E quando questo succede l’epoca cui appartengono non può più essere osservata escludendole poiché esse diventano, proprio in quel momento, una parte imprescindibile della realtà (Aris 2008, 119).

Le fotografie di viaggio di *Enrico Peressutti, Urss 1941* e i testi che le accompagnano, hanno in questo momento l’importante compito di non farci dimenticare.

---

## Riferimenti bibliografici

Aris 2008

C. M. Aris, *Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, Milano 2008.

Maffioletti 1994

S. Maffioletti (a cura di), *BBPR*, Bologna 1994.

Wenders 1992

W. Wenders, *L'atto di vedere*, Milano 1992.

---

## English abstract

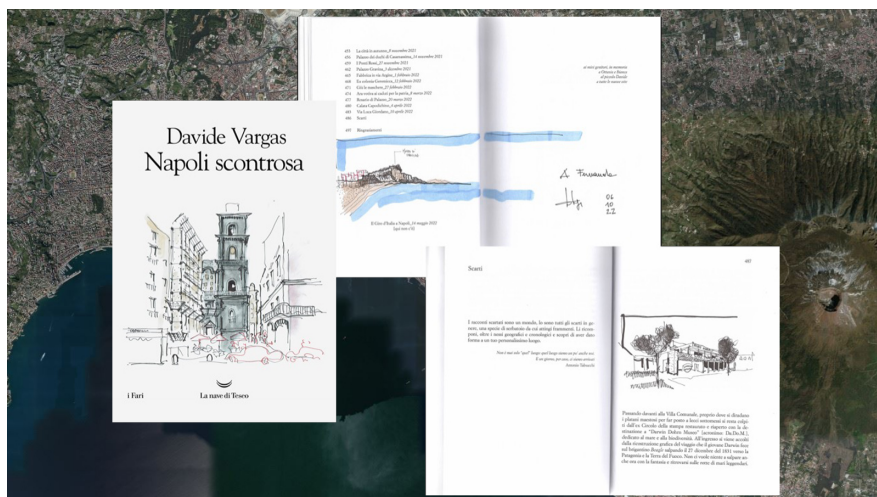
The gaze of an architect at war, a review of *Enrico Peressutti. USSR 1941* edited by Alberto Saibene and Serena Maffioletti. *Enrico Peressutti USSR 1941* is a small and sophisticated book testimony. It presents photographs taken by the architect – born in Friuli-Venezia Giulia and best known for being one of the legendary members of the BBPR studio – during his participation in the Russian campaign. Called again to arms in June 1941, at the age of thirty-three, Peressutti (1908-1976) remained at the front until November 1942, when he was repatriated due to a serious illness. The book includes a photographic apparatus of unpublished images from the architect's collection housed at the Project Archive of the Luav University of Venice. The volume editors, Alberto Saibene and Serena Maffioletti, associate the photographs of the journey to the front on the Dnepr River with two texts (in both Italian and English): *Un architetto in guerra* and *Storie italiane: Enrico Peressutti fotografo*. Important passages accompany us within their writings. There is the description of a lively Milan enthusiastically approached by a group of young friends whose everyday life and light-heartedness is disrupted by the war, but also the description of an itinerary in which the documentary value for Italian history is associated with the journey of a soldier who never forgets to be an architect, despite his dramatic predicament. The volume also reports Peressutti's attention as a photographer for the precarious conditions of both invaders and invaded a narrative reverberating with his Friulian restraint and delicate harmony. Peressutti's architectural-photographic journey was unintentional. It was an experience, as recalled in the book by his daughter Marina, he never spoke of at home. What is striking about these beautiful black and white photographs is their eloquent silence. A silence that forces one to reflect.

*keywords* / Enrico Peressutti; URSS; Travel; BBPR; IIWW.

# Tornare sui propri passi

## Presentazione di Napoli scontrosa di Davide Vargas (La nave di Teseo, Milano 2022)

Fernanda De Maio



Davide Vargas, *Napoli scontrosa*, La nave di Teseo, Milano 2022.

Non è facile trovare architetti che abbiano un sincero viscerale bisogno di scrittura, che riescano a parlare più con i testi scritti che con il discorso orale, oppure che, pur padroneggiando perfettamente lo schizzo, il disegno veloce o la fotografia, preferiscano come strumento analitico la parola scritta, la bella narrazione di un luogo attraversato per scelta o per caso. L'autore di *Napoli scontrosa* appartiene sicuramente al tipo raro di architetto/scrittore militante in entrambe le discipline. Vi sono poi alcune città che sono più letterarie di altre. A notare in modo preciso questo fatto è Manuel Vasquez Montalban in una presentazione per un libro scritto da Alberto Giorgio Cassani sulle "Barcellona" di Pepe Carvalho. Così scriveva Montalban:

Alcune città sono letterarie e altre no [...] Talvolta tutto dipende dall'impegno messo in atto da uno scrittore o da un gruppo di scrittori e talaltra dalla materialità stessa della città, dalla sintassi della sua memoria o della sua fisicità, dalle sue archeologie, dalle sue genti (M. Vasquez Montalban, *Presentazione*, in A.G. Cassani, *Le Barcellona perdute di Pepe Carvalho*, Unicopli 2000).

Napoli appartiene senza dubbio a questo genere di città e anche solo restando alla letteratura di viaggio una prova facilmente reperibile potrebbe essere l'elenco lunghissimo che parte dal Cinquecento e arriva ai giorni nostri delle relazioni, dei racconti, dei diari dei viaggiatori stranieri, in cui Napoli si attesta tra le città più visitate d'Italia, benché città meridionale. Ma accanto a chi arriva a Napoli da fuori vi è poi chi – e anche qui si potrebbe stilare un elenco lunghissimo di titoli – viaggia all'interno della Napoli in cui è nato o in cui ha scelto di abitare. A questo secondo gruppo appartiene il volume edito da pochi mesi da La nave di Teseo intitolato *Napoli scontrosa* di Davide Vargas.

Questo libro, scritto da un architetto impegnato nella propria professione, nato in provincia di Caserta e poi trasferito a Napoli, allievo, tra gli altri, di Riccardo Dalisi – architetto / designer / artista / docente universitario – tra quelli che hanno letteralmente fatto scuola oltre le quattro mura bugnate di Palazzo Gravina – dove ancora oggi si studia Architettura – fino al suo ultimo giorno di vita, pone immediatamente alcune questioni all'attenzione del lettore che attengono al suo genere letterario: reportage giornalistico, raccolta di novelle, romanzo compiuto, guida o atlante come lo defisce l'autore? E di cosa? Della città e della sua forma, delle sue architetture, dei suoi abitanti e delle loro abitudini? Non è facile sciogliere i dubbi e, forse, l'ambiguità che si genera da questa difficoltà di incasellamento in uno specifico tipo, per dirla da architetti, è uno dei punti a favore della lettura di questo libro. Infatti i racconti brevi raccolti in questo volume ogni napoletano ha potuto leggerli per anni tra le pagine de "La Repubblica - Napoli": un racconto di viaggio alla settimana, che si trattasse di un viaggio interno alla città o nella sua più immediata provincia. Ma c'è di più: quella cadenza settimanale con cui Vargas fa ancora oggi compagnia ai napoletani si trasforma nel libro in un ritmo differente, non più scelto dall'autore in accordo con il proprio editore, ma

definito esclusivamente dal bisogno e dalla voglia del lettore di lasciarsi irretire da tali viaggi.

Le circa cinquecento pagine raccolgono, infatti, a parte alcuni rari schizzi concentrati in due punti precisi del volume – in chiusura del sommario e come accompagnamento del capitolo dedicato agli scarti, in questo caso i racconti scartati – una densa mole di viaggi di breve o brevissima durata che descrivono a volte le mete del viaggio, altre volte i percorsi e gli attraversamenti per giungere alle mete, altre volte ancora semplicemente gli incontri reali o immaginati con individui di ogni genere – gente semplice o violenta, ma anche il calciatore divenuto mito di questa città e l'artista che con la sua opera spaziava dai fumetti ai murales, fino al giorno di una letale overdose di droga. Ma i viaggi brevi contenuti nel volume non sono tutti i viaggi compiuti nei cinque anni documentati attraverso le pagine del quotidiano; si tratta di una selezione, in cui l'autore innesta anche qualcosa che aveva deciso di scartare decisamente per i lettori settimanali del quotidiano cittadino. Può bastare dunque questa selezione a raccontare la differenza tra la cronaca e il romanzo?

A complicare la già sfuggente definizione circa il genere letterario a cui ascrivere il volume concorrono, poi, le regole del gioco che Vargas ingaggia con i propri lettori a partire dai titoli di ciascun racconto, in essi è infatti sempre presente la data a voler indicare una direzione temporale da seguire nella lettura. Si tratta quasi di una imposizione che contraddice la natura autonoma di ciascun racconto; l'autore invita a non leggere il libro random, benché random sia la qualità degli itinerari scelti da lui all'interno della città. In *Napoli scontrosa*, infatti, la selezione dei luoghi si basa su "criteri di scelta legati alla notorietà dei luoghi privilegiando nel caso quelli meno conosciuti oppure seguendo le affezioni personali". Proprio questo fatto che la sequenza dei racconti non segue alcuna logica 'da architetto', per esempio per quartiere oppure di gerarchia spaziale, per esempio dallo spazio acqueo del golfo partenopeo alla costa fin verso le colline, o ancora da est a ovest o viceversa, aumenta il grado di oscillazione, di instabilità e in definitiva di spaesamento che la lettura promuove. Gli architetti in genere, infatti, amano le mappe, sono il loro strumento di lettura e analisi più basilico per cominciare a ragionare sui luoghi. La lettura delle mappe spesso anticipa il sopralluogo e il viaggio, almeno quando il viaggio è dettato da una qualche ragione professionale o di formazione come

conoscere le architetture di un certo periodo o autore, preparare un progetto e così via.

Tutto questo in *Napoli scontrosa* viene consapevolmente disatteso e l'autore sceglie di imporre alla lettura del libro un ordine cronologico: quello dettato dalle date dei sopralluoghi. Questa però non è che una delle regole che l'autore fornisce al lettore e a se stesso; un'altra è quella di innestare in ogni racconto una descrizione di vegetazione specifica e descritta con puntualità quasi da naturalista/botanico/agronomo: si tratta di uno degli espedienti per animare i racconti con odori e colori, che possono essere familiari non solo allo specialista architetto, ma anche alla gente di strada o di salotti. Un'altra regola dell'autore nelle descrizioni dei suoi viaggi è quella di essere sempre solo, privo di compagni di viaggi: parte solo, viaggia da solo, arriva da solo; poi però incontra spesso qualcuno, un persona, una coppia, un piccolo gruppo o trova tracce di passaggi umani e così la descrizione di un luogo o di un tragitto viene interrotta o meglio intercettata da bozzetti di vita quotidiana.

Nonostante queste poche semplici regole, tuttavia a prevalere nella lettura è l'aura di una programmatica asistematicità dei viaggi dentro Napoli e il suo golfo, da parte di Davide Vargas. Lasciarsi irretire dai viaggi proposti in *Napoli scontrosa* quindi significa perdersi dentro Napoli, significa per chi come me vi è nato e ne ha sempre riconosciuto la facilità di orientamento in un sistema geografico che ha una struttura gerarchica chiarissima, smarrirsi all'interno di un *cul de sac*, sbattere la faccia contro il fronte di una chiesa, contro l'affaccio su un panorama impreveduto o su un dipinto murale. La narrazione, in altre parole, procede in modo così frattalico, spezzato, che si possono riconoscere i punti singoli, ma quasi mai si arriva a comprendere la città nella sua struttura morfologica; la parte non vale per il tutto; dunque non esistono frammenti, ma solo scarti, anche quelli non riconosciuti come tali dal suo autore.

Sembra quasi che le pagine del volume diventino le cornici di una bacheca fatta di riquadri irregolari in cui i luoghi e le architetture raccontate dal viandante/viaggiatore Vargas si dispongono separate le une dalle altre come comunicabili pezzi di una città consapevole della propria storia, certa delle proprie molteplici memorie, ma congelata dalla ansia della ricerca di prospettive future. Per questo l'idea di trovarci all'interno di un

Atlante non mi convince pienamente e propendo per una sospensione del giudizio in merito alla tipologia letteraria, che sia reale o metaforica. Per questo ho apprezzato questo libro (im)perfetto su una città, enne volte raccontata da viaggiatori, scrittori, pittori, vedutisti, poeti, che appare qui inafferrabile, o meglio pronta a piegarsi all'immaginazione di ciascun lettore attraverso gli oltre centocinquanta titoli/luoghi/architetture/tragitti che propone.

Non tutti i titoli poi hanno lo stesso ruolo; certo per la maggior parte i titoli coincidono con il nome di una chiesa, di una stazione, di un palazzo, di un complesso edilizio o di una strada o una piazza e quando ci si addentra nella lettura del racconto, questo rispecchia le promesse evocate dal titolo, apparentando, così, il volume ad una sapiente guida architettonica. Della guida, infatti questi racconti, hanno il carattere preciso nell'indicazione delle date di costruzione, dell'architetto; nella descrizione del prima (il progetto) e del dopo (il modo in cui l'opera resiste o si degrada attraverso il tempo) o nella descrizioni di alcune qualità dei fronti o degli interni a cui fanno da contraltare descrizioni più fenomenologiche: il modo in cui si costruisce il gioco dei volumi attraverso le luci e i gradienti di ombra, i colori, i materiali. In queste note su tutti questi aspetti irrompe, allora, la decisa competenza del Vargas architetto e critico. Altri titoli invece sono spiazzanti, per esempio *Cinquanta\_10 agosto 2018*, dove mai ci si aspetterebbe che una favola dei Grimm si possa sovrapporre a un'opera architettonica nodale del dibattito del moderno a Napoli, come la Centrale Aman di Nicola Pagliara, e possa poi sbalzare il lettore a Ponticelli per intercettare un gesto colorato di Daniel Buren. Oppure *Andrea Pazienza*, dove il lettore/architetto si aspetta di trovare una descrizione di Scampia e invece si trova catapultato all'interno del Padiglione dell'America Latina nella Mostra d'Oltremare, ad ammirare insieme allo scrittore il murale che Pazienza fece a Napoli e così via.

Comunque lo si legga, seguendo le indicazioni dell'autore o andando liberi tra i titoli, *Napoli scontrosa* riserva accanto a molti fatti noti tante piccole, grandi (stra)ordinarie sorprese, ma soprattutto ha la capacità di far uscire l'architettura dai propri ristretti ambiti specialistici; ha il merito, in altre parole, di far amare l'architettura anche a chi architetto non è ma può scoprirla, rifacendo i propri passi in città in compagnia della parola scritta di Davide Vargas e se l'incipit di *Napoli scontrosa* è una nota su come



l'autore ha affrontato questo viaggio all'interno della città dai molti strati, ciò che resta al lettore al termine del libro è la straordinaria capacità dell'architettura della città di costruire sempre un interno o una scena fissa di estremo interesse per storie inattese, mentre la mappa involontaria che si genera restituisce la città come un palinsesto labirintico senza inizio e senza fine.

---

### English abstract

It is not easy to find architects who have a sincere visceral need for writing, who are able to speak more with written texts than with oral discourse, or who, while perfectly sketching, quickly drawing, or photographing, prefer as an analytical tool the written word, the beautiful narration of a place crossed by choice or by chance. The author of *Napoli scontrosa* certainly belongs to the rare type of architect/writer devoted to both disciplines. Then there are some cities that are more literary than others. Naples undoubtedly belongs to this category and, even within travel literature alone, this can easily be proven by the very long list of reports, stories, and diaries of foreign travellers, from the sixteenth century to the present, in which Naples has been included among the most visited cities in Italy, though being a southern city. But alongside the authors who have arrived in Naples from the outside, there are those who have travelled within Naples, where they were born or have chosen to live. Here too a very long list of titles could be drawn up. *Napoli Scontrosa*, authored by Davide Vargas and published a few months ago by La nave di Teseo, belongs to this second group of works. Read it as you wish, either by following the author's instructions or wandering among the pages, *Napoli scontrosa* reserves many (extra)ordinary surprises, both small and great, alongside many known facts. Above all, it brings architecture out of its specialist field. The book has the merit, in other words, of making architecture loveable even to those who are not architects but can discover it, retracing their steps in the city, through Vargas' written word. Although the incipit of *Napoli Scontrosa* is a note on how the author has tackled this journey inside the city of many layers, what the reader keeps at the end is the extraordinary ability of Neapolitan architecture to always build an interior or a fixed scene of extreme interest for unexpected stories. The involuntary map that is generated re-creates the city as a labyrinthine palimpsest with no beginning and no end.

*keywords* / Davide Vargas; Architecture; Travel; Naples.



la rivista di **engramma**

novembre **2022**

**196 • Il viaggio dell'architetto**

**Editoriale**

Fernanda De Maio, Christian Toson

**Ciò che il disegno non può raccontare**

Alberto Ferlenga

**Esperienza soggettiva e racconto collettivo**

Christian Toson

**Ettore Sottsass. Il viaggio e l'archivio**

Marco Scotti

**Sola andata. Lina Bo Bardi in Brasile (1946-)**

Daniele Pisani

**I Viaggi di Bernard Rudofsky e la collezione di immagini**

Alessandra Como

**André Ravéreau architetto viaggiatore**

Daniela Ruggeri

**"Food for thought"**

Isotta Forni, Luisa Smeragliuolo Perrotta

**In viaggio nella mia Africa**

Flavia Vaccher

**Mario Praz, viaggiatore antiromantico**

Guido Zucconi

**Recensioni e materiali**

**Schinkel in viaggio**

a cura di Christian Toson

**Immagini dal Vicino Oriente**

Anna Ghiraldini

**Lo sguardo di un architetto in guerra**

Paola Virgili

**Tornare sui propri passi**

Fernanda De Maio