

# 'ANA ΓKH 88.

NUOVA SERIE, SETTEMBRE 2019

Editoriale

**Pierluigi Panza**, *Nel doppio anniversario: ripensare l'invenzione, da Leonardo a Gropius*, **2**

*Storia e cultura del restauro: 2019, i duecento anni di Ruskin* / 3

**Carolina Di Biase**, *Praeterita. Paesaggi ruskiniani*, **4**; **Damiano Iacobone**, *Ruskin e gli altri: dal Ruskinian Gothic al Medieval Modernism*, **12**

*Attualità del Bauhaus*

**Giuseppina Carla Romby**, *100 Jahre Bauhaus - 100 anni Bauhaus. Viaggio tra i luoghi storici e i nuovissimi musei del Bauhaus*, **21**; **Chiara Dezzi Bardeschi**, *Iper Bauhaus*, **25**; **Ezio Godoli**, *Van de Velde, Gropius e il Bauhaus*, **26**; **Sotirios Zaroulas**, *Ioannis Despotopoulos e la profezia del Bauhaus in Grecia e in Svezia*, **30**; **Michele Giovanni Caja**, *La migrazione del bauhaus nel mondo: dall'industrial design al rapporto con le culture popolari*, **35**; **Maria Teresa Badalucco**, *La lezione del Bauhaus di Nicholas Fox Weber*, **39**; **Chiara Dezzi Bardeschi**, *Bauhaus. Vita e arte di sei maestri del Modernismo*, **43**; **Elisa Boeri**, *Imparare dal Bauhaus: Edoardo Persico e la cultura architettonica italiana negli anni tra le due guerre*, **46**; **Francesca Acerboni**, *La Scuola di Ulm: Dall'eredità del Bauhaus alla "speranza progettuale" di Tomás Maldonado*, **53**

*Leonardo, neoleonardo, iperleonardo*

**Roberto Recalcati**, *Il mito di Leonardo da Vinci nell'epoca della virtualità*, **56**; **Mario Donizetti**, *Dopo l'attuale restauro della "Cena", Leonardo autografo o Leonardo e aiuti? (1982)*, **60**; **Pierluigi Panza**, *Leonardo liquido del cinquecentenario*, **65**; **Claudio Salsi**, *Sul restauro della Sala delle Asse a Milano*, **70**

*Musei, nuove esposizioni e territorio*

**Rosanna Pavoni**, *Case Museo di Parole: Storie Milanesi*, **74**

*Mission to China*

**Giorgio Gianighian with Du Qian and Cao Yongkang**, *Mission to China: reflecting on new perspectives towards conservation. An Exhibition and Forum in Shanghai*, **78**

*Patrimonio culturale e Buffer Zone* / 2

**Pier Federico Caliarì**, *La Call per la Buffer zone di Villa Adriana. Valutazioni a consuntivo*, **107**; **Silvia Cattodoro**, *"Designing the UNESCO Buffer Zone". Una call per la maggiore protezione di Villa Adriana*, **109**

*Nuovi progetti e cantieri*

**Federico Calabrese**, *Salvador de Bahia: casa del carnevale*, **120**

*Tecniche*

**Enrico Quagliarini**, *Nanotecnologie per il restauro*, **122**

*Cultura del Moderno e inediti dell'architettura*

**Silvia Bodei**, *Gio Ponti e il progetto di Villa Nemazee a Teheran (1957-64)*, **129**; **Andrea Gritti**, *Corpo e memoria nell'architettura di Milton Barragán Dumet*, **134**

*Didattica e ricerca*

**Eleonora Bersani**, **Maria Cristina Giambruno**, **Sonia Pistidda**, *Georgia: Svanezia a rischio*, **141**; **Bianca Gioia Marino**, **Daniela Pagliarulo**, *Pescia: ex mercato dei fiori. Conservazione del moderno e uso contemporaneo*, **147**; **Francesca Urbinati**, *Fano, ex Chiesa di San Francesco: una rovina in-attesa*, **153**

*Segnalazioni*

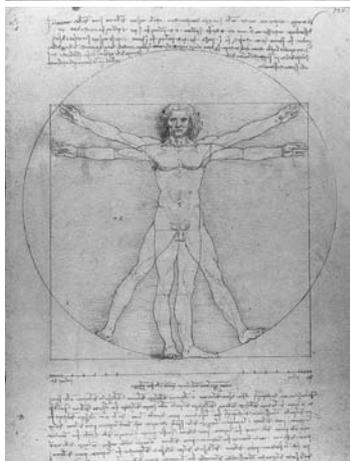
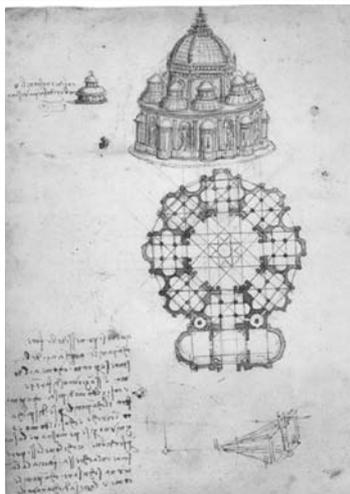
**Firenze** in svendita. *La risposta del Comune (M. Cozzi)*; **Antonio Sant'Elia** e *l'architettura del suo tempo (D. Barillari)*; **Memoriale di Auschwitz**: *l'apertura a Firenze (B. Nicoletti)*; **Evoluzione culturale (CDB)**; **Bergamo**, *Il centro piacentiniano (A. Bianchi)*

## NEL DOPPIO ANNIVERSARIO RIPENSARE L'INVENZIONE, DA LEONARDO A GROPIUS

PIERLUIGI PANZA

**Abstract:** *There is a rethinking that the double anniversary – Leonardo da Vinci and the Bauhaus – suggests to the teaching and the contemporary practice of architecture: it is the rediscovery of design as a phenomenological moment of passage from conception to form, as a moment of “poietic” creation. It is this reflection that leads to the “double anniversary” illustrated in this issue of 'ANANKE: the idea that it becomes a word and the drawing, that is the form. Leonardo, with his sketches, on which he returned years later, and his prototypes – which are open possible machines – shows how this approach founded the first great artistic and architectural modernity: the Renaissance. The revolutionary architects Etienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux and Jean-Nicolas-Louis Durand with their designed architecture established a relationship of anticipation with modern Rationalism, and the Modern Movement. In their ideas there is the start of a process of rationalization and simplification that prefigures the development of the Viennese School, from Adolf Loos to Walter Gropius and the Bauhaus. Visionary enabled to reach the rationality of Gropius and Bauhaus, utopia expressed by the design the Bauhaus rationalism and even its Postmodern alternative.*

C'è un ripensamento che il doppio anniversario – di Leonardo da Vinci e del Bauhaus – suggerisce alla didattica e alla pratica contemporanea dell'architettura: è la riscoperta del disegno come momento fenomenologico di passaggio dall'ideazione alla forma, come momento della creazione “poietica”. Non c'è infatti autentico avanzamento nella pratica senza un uso costante del pensiero (i suoi errori, i suoi ripensamenti) di cui il disegno è testimone. La strumentazione digitale contemporanea vincola e indirizza in maniera eteronoma il progetto d'architettura, così come molte altre varie prassi. L'inventio è oggi sostituita dalla procedura, peraltro adeguata alla prassi normativa, e il passaggio dalla mente alla mano, così fecondo in Leonardo e in quelli che Emil Kaufmann chiamò gli “architetti rivoluzionari”, appare precario al punto da chiedersi se il dominio della tecnologia e della procedura non abbia



prevaricato l'esercizio del pensiero e delle sue manifestazioni espressive come lo schizzo, il disegno.

È a questa riflessione che conduce il “doppio anniversario” illustrato in questo numero di 'ANANKE: recuperare la riflessione sulla “cosa” attraverso gli strumenti che sono stati i “media” fondamentali della relazione tra individuo, oggetto, forma: l'idea che si fa parola (ovvero discussione) e il disegno, cioè la forma.

Leonardo, con i suoi schizzi, sui quali ritornava a distanza di anni, e i suoi prototipi – che sono macchine aperte, possibili – mostra come questo approccio abbia fondato la prima grande modernità artistica e architettonica: il Rinascimento. Una modernità che è anche scientifica, con la messa a punto della prospettiva e degli strumenti adatti alla raffigurazione e costruzione del reale. È questo il Leonardo ripreso in infiniti titoli di libri come “primo inventore”, “primo designer”..., è colui che concepisce, schizza

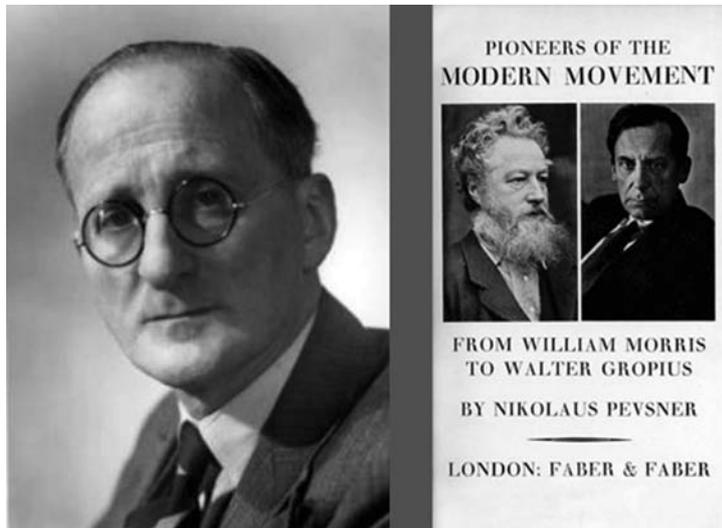
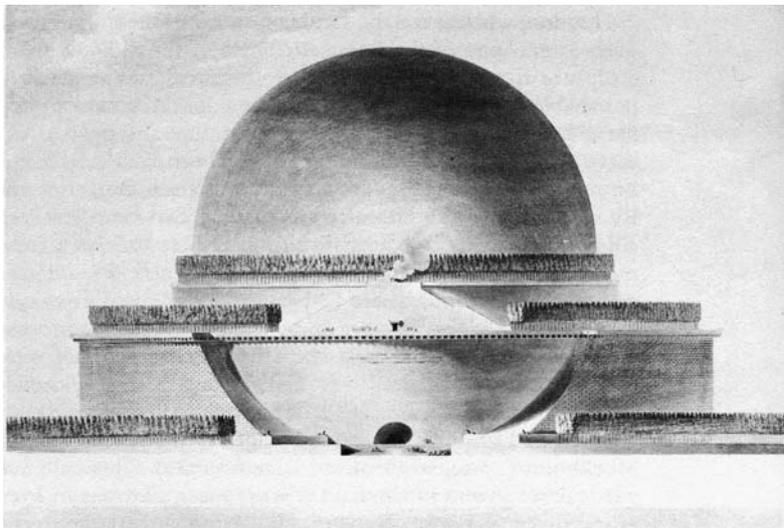
e lascia a disposizione il proprio pensiero attraverso il disegno e le parole. La sua opera ha ricadute sociali perché messa a disposizione dei sogni egemonici delle monarchie italiane e francesi dell'epoca. Allo stesso modo gli architetti dell'Illuminismo studiati da Kaufmann (*Three Revolutionary Architects*, Philadelphia, 1952. Prima edizione italiana *Tre architetti rivoluzionari*, Milano, 1976) sono gli interpreti dei mutamenti connessi alla Rivoluzione francese, malgrado non ne abbiano avuto a che fare sul piano biografico. E così come Leonardo apre alla modernità del Rinascimento, gli architetti rivoluzionari Etienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux e Jean-Nicolas-Louis Durand – che disegnano e non costruiscono – con la loro architettura disegnata fondano un rapporto di anticipazione con il Razionalismo moderno, ovvero con il Movimento Moderno, come è stato ampiamente analizzato e apprezzato dalla critica successiva a Kaufmann. Nelle loro ideazioni c'è l'avvio di un processo di razionalizzazione e semplificazione che prefigura lo sviluppo della Scuola Viennese, da Adolf Loos fino a Walter Gropius e il Bauhaus. Senza visionarietà non si sarebbe arrivati alla razionalità di Gropius; senza utopia espressa dal disegno non ci sarebbe stato il razionalismo Bauhaus e nemmeno la sua alternativa Postmoderna di Aldo Rossi, Michael Graves o l'incontro

tra i due universi in Mario Botta. Sono questi ideatori, e con loro, come mostrato da Nikolaus Pevsner (*Pioneers of the Modern Movement*, 1936), anche William Morris e l'Art and Craft, i "pionieri" del razionalismo di Gropius e dei maestri della "seconda età", da Le Corbusier a Mies van der Rohe...

Oggi questo cammino di rischiarimento, fondato sull'ideazione, si è inaridito nella sua contropartita: la riduzione ad applicazione, a procedura; l'apprendimento manualistico per ogni soluzione codificata ha sostituito il pensare sulla "cosa".

Chi è più esposto a rischi con questo modo di procedere è l'intervento del nuovo sul costruito, che necessariamente deve inserirsi come un nuovo "particolare" su un palinsesto che è quello, solo quello e non altro, non un omologo. Il progetto del nuovo sull'esistente rifugge la procedura e richiede l'ideazione, smaschera i limiti delle applicazioni e manifesta il potere dell'invenzione e del dialogo tra elementi distinti. La lezione di questo doppio anniversario viene in soccorso soprattutto a coloro che pensano il nostro oggi sull'antico. Credo che anche dal Bauhaus, che pure spiana la strada alle forme semplici e applicative, nel suo sforzo originario venga l'invito a pensare, con ragione, una forma. Senza lasciarsi travolgere dalla procedura prefissata.

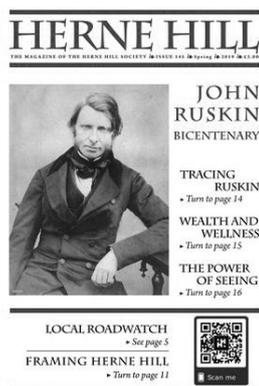
Nella pagina a fianco: Leonardo da Vinci, disegni per il duomo di Milano; qui, da sinistra: Etienne-Louis Boullée, cenotafio di Newton, 1784; Nikolaus Pevsner (1902-1983) e la copertina del suo volume *Pioneers of the Modern Movement*, from William Morris to Walter Gropius, 1936



## PRAETERITA. PAESAGGI RUSKINIANI

CAROLINA DI BIASE

**Abstract:** «I find that I have only now the power of ending this work, - it being time that it should end - but not of “concluding” it; for it has led me into fields of infinite inquiry...». Those fields Ruskin will not be able to explore. In *Praeterita*, he recalls the places that gave birth to – and then nurtured – his interests in the arts, social issues and education. Starting from what he calls a “Turnerian topography”, Ruskin outlines his own topography of memory, which extends from the suburbs of London to Scotland and then through the heartlands of Europe to his beloved landscapes of Italy and Switzerland.



### 1. Reminiscenze di un eminente vittoriano.

*Praeterita* «contains as in a teaspoon the essence of those waters from which the many-coloured fountains of eloquence and exhortation spring» (1): nel 1927 Virginia Woolf scrive così della autobiografia di John Ruskin (1819-1900).

Da pochi mesi è uscito *To the Lighthouse*, per ammissione della stessa autrice un racconto

autobiografico, ove l'autoanalisi consentita dalla scrittura ha giocato un ruolo terapeutico fondamentale. Al faro evoca il tempo dell'infanzia e della prima adolescenza, la figura della madre, faro ella stessa di un piccolo mondo perduto troppo presto; ricomponi scene, caratteri, sensazioni, desideri inappagati o qualche volta esauditi. Virginia Stephen si congeda dai genitori Julia e Leslie – egli stesso “a prince of biographers” – e, insieme, dalla età vittoriana che entrambi avevano vissuto da protagonisti. A sua volta, in *Praeterita*, Ruskin rievoca gli anni della fanciullezza, della giovinezza, della prima maturità; le sue memorie potrebbero essere lette come un *Bildungsroman* che appartiene pienamente all'epoca della *Greatness* che Woolf non troverà nei personaggi dominanti la vita pubblica dei suoi ultimi anni.

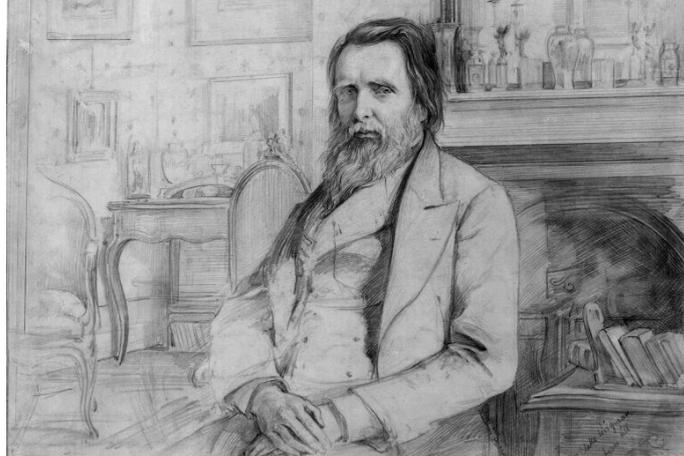
I componenti il Gruppo di Bloomsbury avevano espresso in scritti critici, nelle scelte artistiche e in quelle di vita la profonda cesura prodotta dal modernismo rispetto ai costumi, ai riti e ai miti dell'età vittoriana, riflessi nella vita pubblica e privata dei suoi eminenti interpreti. Woolf analizzerà il lascito e le contiguità con quella lunga stagione nella biografia del pittore e critico d'arte Roger Fry (2), il quale «had influence, more influence, it was agreed, than any critic since Ruskin at the height of his career». Nel 1910 e nel 1912 Fry aveva portato a Londra, suscitando grande scandalo nel modo artistico britannico, le opere dei contemporanei francesi, Gauguin, Van Gogh, Seurat, Cézanne, e Redon, Signac, Matisse, Picasso. Fry spiegò allora che l'obiettivo dei “post-impressionisti” non era rappresentare fedelmente ciò che i loro occhi osservavano, ma esprimere le proprie emozioni, il modo in cui ciascuno di essi interpretava la realtà.

Ruskin, che della capacità di cogliere e descrivere così come osservati gli oggetti, le piante, gli animali, i luoghi, aveva fatto una regola per l'intera esistenza, oltre che per l'educazione dei suoi allievi, aveva iniziato la sua carriera di giovane critico nel 1836 contestando il ben più noto John Eagles del *Blackwood's Magazine*, che aveva attaccato l'ultima produzione di Turner. Nel suo articolo, Ruskin esaltava la maestria dell'artista nel raffigurare la luce e l'aria, gli effetti degli eventi atmosferici, i colori dei paesaggi dominati dalle acque e dalle nubi. Sulla superiorità di Turner nella pittura di paesaggio,

contemporanea e più antica, aveva fondato il progetto dei *Modern Painters*. Egli stesso, ripercorrendone gli itinerari dalla Svizzera a Venezia, aveva disegnato a matita e ad acquarello avendo negli occhi e nella mente le opere di Turner, nella certezza che rappresentare “secondo natura” equivalesse a rendere gloria al grande disegno dell’Universo.

Charlotte Brontë aveva ammesso di non aver davvero percepito l’arte della pittura, prima di aver letto *Modern Painters*: «*this book seems to give me eyes*» (1848); George Eliot aveva descritto Ruskin come un profeta del realismo «*whose eloquence endows his rhetoric with uncommon powers of persuasion*» (1856). È una fortuna per le nuove generazioni, scrive ancora Virginia Woolf nel 1927, quando viene pubblicata una versione *abrégée* dei *Modern Painters*, poter leggere almeno una sintesi di quelle pagine straordinarie e dimenticate. Ella guarda ora con ammirazione ed empatia a Ruskin e alla sua grande prosa: negli ultimi anni della sua vita, gli accenti del predicatore e del profeta erano stati abbandonati, «[...] e quando Ruskin è in pace con il mondo è sorprendente con che umorismo, gentilezza e attenzione ne scriva [...]», regalando scorci vividi e penetranti del suo universo: «Mai vi fu un quadro più chiaro della vita della borghesia inglese, quando i mercanti erano principi e i sobborghi santuari. Mai biografo ci ammise con più generosità e ospitalità nel cuore della sua esperienza» (3).

Il tono amabile di *Praeterita* non cela, tuttavia, il fondo dolente di una narrazione in cui, guardando all’indietro, sentimenti amorevoli e recriminazioni si susseguono complementari: chi scrive è tutt’altro che una persona serena. E mentre i brani del passato sono ricomposti attingendo ai propri ricordi e ai tanti materiali conservati negli anni, dai diari ai taccuini di viaggio, la vita attiva di Ruskin a tratti si interrompe: presto le “fontane dell’eloquenza” che avevano incantato i contemporanei si inaridiranno. «Limpida come appare, quella pura acqua era distillata dall’inquietudine, e mano a mano che le pagine serenamente scorrono, risuonano di echi di tuono,



Nella pagina a fianco: “Herne Hill. The magazine of Herne Hill Society”, issue 145, spring 2019; copertina dedicate a Ruskin nel bicentenario della nascita. Qui: Theodor Blake Wirgman, ritratto di John Ruskin (matita, 1886)

o si illuminano del riflesso d’un lampo. Poiché il vecchio, che adesso siede raccontando del suo passato, fu pure un tempo profeta, e aveva sofferto grandemente» (4). A Brantwood, Ruskin lavora di fronte alla *bay window* che affaccia sul lago di Coniston (5); continuerà a farlo fino a quando la capacità di ricordare e di esprimersi sussisterà. Il capitolo finale di *Praeterita*, grande opera letteraria ed elegia di una singolare esistenza, è dettato a Joan Severn; alla parola fine seguirà un ennesimo *breakdown*, poi l’afasia e il silenzio.

**2. Autobiografia e biografie.** In un suo celebre saggio Marcel Proust, che aveva molto amato Ruskin, mette in guardia rispetto alla critica incline a leggere l’opera attraverso la vita dell’autore (6). Tuttavia, la relazione tra autobiografia e biografia per molti studiosi sarebbe in questo caso inevitabile: nella Prefazione al suo *The life of John Ruskin* (1911) Edward T. Cook definisce *Praeterita* «*only a fragment of autobiography. It deals hardly at all with his later years; and in the years with which he does deal, he leaves many gaps*». Inizialmente, le memorie avrebbero dovuto comprendere i primi anni ‘70, ma in un secondo progetto Ruskin decise di arrestarle agli anni ‘60 (7) e ai titoli già immaginati per i capitoli da scrivere non seguì altro.

Sarebbe impossibile tentare qui un confronto tra i frutti della ‘memoria volontaria’ e il lavoro degli studiosi che hanno ricostruito la vita di Ruskin rileggendo smisurati

carteggi e intessendoli delle impressioni, delle critiche, dell'ammirazione suscitata da una tra le grandi figure della sua epoca. La bibliografia comprende le "vite" scritte dai discepoli, che hanno intrattenuto rapporti di amicizia e deferenza con il maestro, ne hanno osservato da presso le doti di grande intellettuale e la complessa personalità, hanno condiviso parte del suo lavoro, dei suoi viaggi e impegni pubblici e hanno pubblicato mentre Ruskin era ancora in vita o a pochi anni dalla sua morte (8); include le biografie che, dopo l'avvento della psicanalisi, ne hanno ricostruito il difficile percorso interiore (9) – «*the tragedy of John Ruskin*» (10) –, fino a spiegare le omissioni e le cose taciute come incapacità di affrontare la "duplicità", il conflitto tra il bene e il male compresenti nella psiche di ciascuno, il drammatico dissidio tra morale pubblica e comportamenti privati emerso con forza nella letteratura dell'età tardo vittoriana (11). Ricerche di lunga durata (12), a volte pluridecennali, caratterizzano infine le biografie più recenti, che hanno ripercorso le serie imponenti, per quanto smembrate, dei documenti e lettere inedite, le hanno intrecciate alla produzione letteraria e all'attività intellettuale, ricostruendo anno dopo anno la vita di Ruskin (13). Alcuni degli studi che gli sono stati dedicati faranno da sfondo agli episodi ricordati nella sua ultima opera.

### **3. Paesaggi ruskiniani. Londra e l'Inghilterra.**

Il Sommario di *Praeterita* rivela soltanto in parte i luoghi che hanno segnato le fasi essenziali della vita dell'autore, e restituisce in chiave poetica una mappa temporale tutt'altro che lineare.

Punti primari della topografia che Ruskin va componendo sono gli ambienti domestici, cui seguono i siti e le scoperte di viaggio, vissuti da "spettatore", esploratore entusiasta, ricercatore infaticabile, straordinario interprete, e infine da veemente critico dei guasti prodotti dalla modernità. I paesaggi cari a «*the great English Poet of memory*» (14) sono i luoghi della fanciullezza, della formazione visuale, artistica, culturale, diventati nel tempo oggetto dei suoi

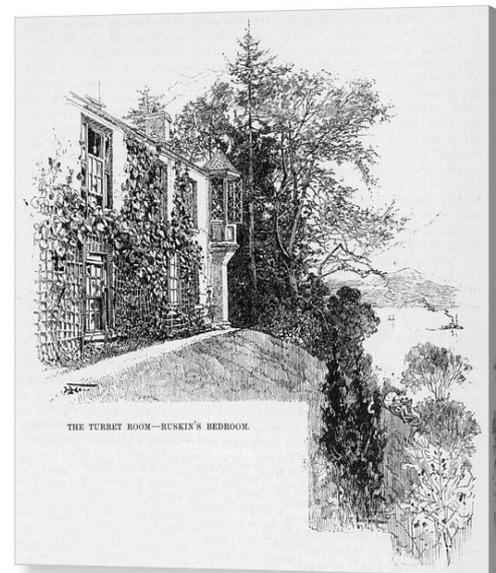
tanti e diversi studi: richiamarne i lineamenti, le sensazioni che vi sono legate è per Ruskin rievocare il Paradiso Perduto della bellezza, della comunione degli uomini con la natura e le sue leggi; è riconnettere le diverse stagioni della vita in una sorta di circolarità tra inizio e fine.

*Praeterita. Outlines of Scenes and Thoughts perhaps Worthy of Memory in my Past Life* (15) [Cose passate. Schizzi di scene e pensieri forse degni di memoria nella mia vita passata] è destinato agli amici, agli allievi, a coloro che hanno conosciuto e amato i suoi libri, affinché comprendano come i fatti, gli ambienti, gli uomini e le circostanze siano parte della persona che, infine, ha voluto raccontarli, e che è la stessa, oggi come ieri (16). Ruskin riprende nei capitoli iniziali temi trattati con appassionate e radicali argomentazioni in *Fors Clavigera*, a partire dal celebre incipit «*I AM, and my father was before me, a violent Tory of the old school...*» (17). Ma in *Praeterita* egli sceglie di scrivere in modo semplice e naturale, come raccontando agli amici (18). Il lettore non può aspettarsi "Confessioni" o totali rivelazioni di sé: l'introspezione non è familiare a Ruskin. L'acutezza con la quale analizza ciò che è altro da sé, ha fatto pensare a un'identificazione con la dimensione esterna, con le cose inanimate che ha scelto di descrivere in parole e in disegno. In *Praeterita*, egli desidera parlare di «cose che mi dà gioia ricordare [...] passando in totale silenzio cose che non ho piacere a ripercorrere, dal racconto delle quali il lettore non troverebbe alcun giovamento. In tal modo – aggiunge – la descrizione della mia vita è diventata più dilettevole di quanto io stesso mi aspettassi». Aldilà di quanto la accomuna alle autobiografie vittoriane, dal *Prelude* di Wordsworth («*the poem on the growth of my own mind*», 1850) in poi, e senza dimenticare la recente biografia del venerato Carlyle, pubblicata tra le polemiche (19), la selezione di avvenimenti, la descrizione della quotidianità e dei suoi ritmi come dei luoghi visitati, inizialmente senza scambiare parola con gli abitanti, ciò che Ruskin ritiene di offrire al suo pubblico è utile a tenere lontani i ricordi penosi, i fantasmi e le ossessioni (Rose La Touche, il più

angoscioso e ricorrente) e con essi il pericolo di un nuovo cedimento della mente (20). In quegli stessi anni Ruskin pubblica *The Bible of Amiens* (1884) la serie conclusiva delle *Letters to the workmen and labourers of Great Britain di Fors Clavigera* (21), *Storm Clouds of Nineteenth century* (1884) che fonde in una disperata Apocalisse cielo e terra, «*blighted earth and smog-shrouded sun*» (22). Non sono i soli saggi scritti negli intervalli di lucidità (23), a dimostrazione di quanto intenso sia proseguito il suo lavoro. Joan Severn, che lo assiste, scrive preoccupata di quanto Ruskin tenda a sottovalutare le crisi, interpretandole talvolta come sogni che permettono di intuire la realtà in profondità, mentre la gravità della malattia mentale segna l'anima e il corpo: le fotografie del tempo - è stato scritto - mostrano un invecchiamento che non corrisponde all'età anagrafica.

Nella ricorrenza del compleanno del padre, «*an entirely honest merchant*», il 10 maggio 1885 Ruskin scrive la breve Prefazione di *Praeterita*; si trova nella mansarda della vecchia casa di famiglia, ad Herne Hill, dove risiede ancora quando si reca a Londra da Brantwood: l'unità di luogo annoda il passato al presente e fa delle memorie, «*an old man's recreation in gathering visionary flowers in fields of youth*», un omaggio al ricordo dei genitori. La stanza nella quale Theodore B. Wirgman lo ritrae, era un tempo la "nursery", e dalle grandi finestre egli aveva osservato con meraviglia la bellezza del giardino al tempo degli alberi in fiore - «*Herne-Hill Almond Blossoms*», intitola il secondo capitolo di *Praeterita* -, l'Eden che si arricchiva dei frutti proibiti dalla severità della madre. Il padre John James, consolidata la posizione di socio della ditta di importazione di sherry Ruskin, Telford & Domecq, aveva affittato nel 1823 per un periodo di 20 anni la casa in cima alla collina di Herne Hill, sobborgo a sud di Londra abitato dal cetto mercantile, portandovi sua moglie e il piccolo John. La famiglia faceva vita tranquilla, con scarse frequentazioni (e soltanto con persone ritenute inferiori per posizione sociale, secondo Ruskin). Il bambino, educato tra le mura di casa a molti

Facciata sud della casa di Brantwood, Coniston. La torretta con vista sul lago fu la prima aggiunta voluta da Ruskin e ospitava la sua camera da letto



doveri e pochi svaghi (24), "dedicato a Dio" dalla madre, e senza "nessuno da amare", trascorreva il tempo libero osservando - da subito con notevole acutezza - il suo intorno: i sassolini del giardino apriranno all'amore per la geologia, scienza allora giovane e promettente, i fiori, le foglie, gli uccelli e altri animali, schiudono gli orizzonti alle scienze naturali, agli interessi diversificati che Ruskin coltiverà per tutta la vita, sentendosi dilettante in molti dei campi di studio frequentati.

Il paesaggio domestico di Herne Hill si estendeva alle colline, ai boschi, fino alla valle del Tamigi ove, nelle giornate più chiare era possibile scorgere Greenwich, San Paolo, e, a ovest, il Castello di Windsor: il paesaggio fu poi irrimediabilmente alterato, secondo Ruskin, dalla mole volgare del Crystal Palace, costituito di pezzi meccanici prodotti industrialmente. Arriverà poi la stazione ferroviaria, e nuove costruzioni. Negli anni '20 del XX secolo la casa di Herne Hill viene demolita, e oggi una targa ricorda la sua posizione, al margine del parco. Dal 1845, la famiglia si era trasferita nella nuova residenza di Denmark Hill ("*Denmark State*", in *Praeterita*) della quale più tardi Ruskin rimpiangerà il giardino, l'orto (25), la passeggiata lungo il viale dei fiori di pesco. A Denmark Hill, negli auspici di John James Ruskin, doveva

proseguire, come fu effettivamente, la stesura di *Modern Painters* (26) e là divenne chiaro che John Ruskin non avrebbe seguito le orme del padre nei commerci e negli affari.

Tra i luoghi cari della fanciullezza, è il borgo di Croydon, a poche miglia dal cuore di Londra, ossia le radici materne; la nonna del piccolo John vi aveva gestito una locanda e in Market Street la casa più distinta, nel ricordo di Ruskin, era quella abitata un tempo da Margaret, sua madre. A Croydon era la bottega dello zio fornaio, con al piano superiore la casa ospitale della zia materna, figura che emerge vivace e generosa nel primo capitolo, *"The Springs of Wandel"*.

Le radici paterne sono invece in Scozia, la terra di Walter Scott, che vi ha ambientato i suoi romanzi, mentre nella regione degli *Scottish Borders* i paesaggi del Lake District hanno ispirato a Wordsworth la poesia della natura, il valore etico e non soltanto utilitaristico delle ricchezze che oggi chiameremmo risorse ambientali. La Scozia delle antiche leggende e tradizioni è la terra alla quale appartiene John James, che conserva l'accento di Edimburgo (27), e dove, dopo il suicidio del nonno, rimane parte della famiglia. In una *«square-built grey stone house in the suburb of Perth»* vive la zia paterna Jessie (*"The Banks of Tay"*); durante le vacanze che vi trascorre ogni due anni, Ruskin fanciullo osserva *«(the) garden sloping steeply to the Tay, which eddied, three or four feet deep of sombre crystal, round the steps where the servants dipped their pails»* (28).

Le acque, calme o irruente, dei fiumi, dei laghi, del mare, dei ghiacciai, delle nubi, della nebbia, i loro riflessi e trasparenze, sono protagonisti essenziali dei paesaggi ruskiniani. Lo sono le montagne, le Alpi francesi e svizzere – il Monte Bianco, soprattutto –, e la loro bellezza sublime, le rocce delle quali sono costituite, i boschi, la vegetazione e la fauna cui danno vita. Sulle sponde di Coniston Water, nella Regione dei laghi, Ruskin deciderà di vivere dopo la morte della madre, nel 1871.

Le vacanze della fanciullezza, passate fuori Londra, portano l'intera famiglia sulle rotte commerciali percorse

da John James per rinnovare le relazioni con la clientela e le forniture di sherry: lungo le strade che attraversano l'Inghilterra, dal Galles alla Cumbria, è prevista la sosta reverente presso le grandi dimore nobiliari, spesso abitate dai soli custodi, che ne consentono la visita; i castelli, in particolare, suscitano l'ammirazione di chi ne collega l'esistenza all'aristocrazia che ha costruito la nazione: *«at this day though I have kind invitations enough to visit America, I could not, even for a couple of months, live in a country so miserable as to possess no castles»* (29).

Nella esistenza serena di Herne Hill, la lettura ha un ruolo decisivo: la Bibbia, pietra miliare dell'educazione materna, è l'incontro quotidiano e non mediato con le parole e i versetti del Vecchio e Nuovo Testamento, nel più rigoroso spirito evangelico; Walter Scott e il suo *Redgauntlet*, l'*Illiade* di Omero tradotta da Pope sono i testi più amati (30); Byron, Defoe, Bunyan, sono letti e riletti nella sala di soggiorno, al riparo della nicchia destinata a proteggere il bimbo da correnti e malanni; Rousseau, più tardi riscoperto come un maestro, Johnson e Gibbon, che ne influenzano la lingua. La giornata si conclude sovente con le letture ad alta voce di John James alla famiglia, prima del riposo notturno.

A Brantwood John Ruskin leggerà per i suoi ospiti brani da *Redgauntlet*, che resta il suo romanzo preferito: *«It was a pretty way of passing the evening, but not so easy to imitate unless you have a Ruskin to read to you. He had a trick of suggesting a dramatic variety of conversations without trying to be stagey»* (31).

#### **4. Paesaggi ruskiniani. Nel cuore d'Europa.**

I libri prepareranno nell'immaginario di un fanciullo ricettivo e precoce l'incontro con i luoghi "visti dal vero", in patria e all'estero. Mr. Telford, socio dell'impresa paterna, regala a John per il tredicesimo compleanno *Italy*. A *Poem*, di Samuel Rogers, illustrato da Turner, e accende in lui due passioni che resteranno imperiture. Ai titoli dell'Indice di *Italy*, corrispondono alcune tappe del primo, fondamentale viaggio compiuto all'estero con i

genitori, superando la Manica, percorrendo la Francia, fino a giungere in Svizzera «*on the Old Road to Geneva*» (32), a *Chamouni*, tanto amata da sua madre. L'Italia di Rogers, avvicinata dal Lago di Ginevra e dal versante Nord del Monte Bianco, inizia da Como, dalla Lombardia e dal Veneto, con Mantova e Verona, Venezia e la sua Piazza San Marco; più a Sud, Firenze, le città e la campagna toscana: regioni, città, paesaggio storico, saranno luoghi irrinunciabili di studio e rappresentazioni, soste obbligate di un itinerario ripetutamente percorso (33) come in uno stesso, lungo viaggio ove in tempi diversi i manufatti e i paesaggi attendono il visitatore che ritorna, pronti a svelare nuove storie e più densi significati.

All'incontro con le bellezze naturali, grazie anche al "pittresco urbano" di Samuel Prout, modello di tanti disegni giovanili, si affianca dunque la scoperta dell'architettura, espressione tra le più alte del lavoro umano, che scaturisce dalla libertà di invenzione e dall'abilità manuale di ciascun artigiano, di ciascun artista: l'architettura delle cattedrali e dei palazzi, del gotico del Nord Italia e dell'Est della Francia, ma anche dei manufatti più modesti, degli insediamenti attraverso i quali gli uomini, assecondandone con sapienza i caratteri naturali, hanno segnato la memoria dei luoghi. È la semplicità d'uso dei "cottages" svizzeri a renderli parte integrante del contesto naturale, della poesia del paesaggio; le condizioni della vita contadina ai piedi della Alpi ispireranno il progetto della Company, o Guild, of Saint George.

Il viaggio in Italia descritto nei capitoli "Roma" e "Cumae" di *Praeterita* restituisce i caratteri e la cultura dei luoghi visitati nel corso degli anni, e comprende la Liguria, Pisa (che torna nel capitolo "*The Campo Santo*"), Firenze, con Fiesole e Bellosguardo, Siena, Viterbo, Roma, la Valle del Tevere e il Monte Soratte cantato da Byron nel *Childe Harold*; e poi ancora Napoli, il suo golfo e il Vesuvio, e Gaeta, Itri, e ancora, verso Nord, Venezia, Padova, Milano, Torino, Susa.

Con la guida di Ruskin e attraverso le sue parole, il

viaggiatore di lingua inglese diretto a Parigi scopre le città di Francia, Rouen, Abbeville, Amiens, le cattedrali alla cui ombra si assiepano, lungo storiche piccole strade, le case antiche; e in Abbeville, nel 1878 «*the old square is still beautiful*». Ruskin legge l'architettura dei padri, i segni attraverso i quali essa narra la storia degli uomini. Ai suoi occhi di giovane Gentleman-Commoner del Christ College era sembrato che l'architettura solenne di Oxford rimanesse muta, dal momento che nessuno si era preoccupato di ricostruirne e insegnarne la storia, si trattasse della tradizione della vita di un santo scolpito nella pietra antica, o della dinamica dei contrafforti delle sue strutture (34).

Ma il viaggio che egli percorre di tempo in tempo arricchendo di nuovi luoghi l'itinerario prediletto, mostrandone significati e bellezza ad amici e allievi, rivela mutamenti profondi rispetto al passato: edifici distrutti da incuria e cattivi restauri, paesaggi perduti per sempre perché invasi da nuovi tracciati ferroviari, da fabbriche e da costruzioni industrializzate, e città gremite, già allora, da folle di turisti. Le acque inquinate dei fiumi e dei laghi («*waters of earth being not pure enough*») descrivono in *The Queen of the Air* (1869) il degrado della moderna Europa. La distruzione degli edifici, dell'arte, degli oggetti prodotti dalle mani e dall'ingegno degli uomini è una forma di morte. La negazione della bellezza è conseguenza dello sfruttamento intensivo e irreparabile delle risorse, della concentrazione di ricchezze crescenti nelle mani di pochi, e provoca nuove, inaccettabili disuguaglianze. L'equilibrio infranto tra natura e memoria spinge Ruskin a combattere altre battaglie, lontane dal sentire comune della maggior parte dei contemporanei, a formulare progetti – sovente definiti "utopie regressive" – di ritorno a un mondo dall'equilibrio antico, dove gli uomini avevano un posto assegnato nelle gerarchie sociali e le cose avevano la misura degli uomini. Nella prima lettera di *Fors*, Ruskin dichiara quanto amerebbe distruggere la gran parte delle ferrovie inglesi e del Galles (e in verità, di molte altre regioni d'Europa); distruggere e ricostruire, a Londra,

«the House of Parliament, the National Gallery and the East end»; distruggere senza ricostruire «*the new town of Edimburgh*», ma anche i sobborghi a Nord di Ginevra e «*the city of New York*» (35), città ancora senza storia e forse non degna di essere veduta. Quanto all'Italia, Venezia, la cui memoria sarebbe difficile dissociare da Effie Gray, appare appena in *Praeterita*, e l'attualità dei restauri che la SPAB e i discepoli veneziani hanno tanto aspramente combattuto è forse argomento «*not whorty of memory*»; per Firenze, egli rammenta di aver sciolto già nel 1845 il suo compianto per le case antiche scomparse nei pressi del Battistero: «*for the rest, Florence was still, then, what no one who sees it now could conceive*» (36). In una recente introduzione a *Praeterita*, si legge che il declino mentale di Ruskin è testimoniato dalla progressiva difficoltà di scrittura dei capitoli, sempre meno coerenti e più dispersivi, che seguono, nel secondo volume, a «*Denmark State*» (37). «*Mont Velan*», nel III volume, appare una sorta di parafrasi dello studio di Gaullieur *La Suisse historique, politique & pictoresque...* (1855); un collasso mentale segue alla sua pubblicazione, e il capitolo successivo, «*L'Estrelle*», che racconta l'amore per Rose La Touche, Rosie, esce 9 mesi dopo. «*Joanna's care*», capitolo finale del III volume, è un ritorno alla terra paterna che fu di Scott e di Carlyle. Ha inizio con l'arrivo a Denmark Hill, nella vita della madre, dopo la morte di John James, nel 1864, di Joan Severn, la cugina originaria di Wigtown, che a Brantwood canta ancora per lui con voce dolce ballate della tradizione scozzese. L'ultima immagine che Ruskin affida alla pagina scritta, fonde la dolorosa ansia di Joan e la propria tristezza, mai sopita da quando ha perduto la «*peach-blossom avenue*» di Denmark Hill («*Eden-Land*», l'aveva chiamata Rosie, in alcune sue lettere) al ricordo dell'Italia, di Roma, ove con Arthur Severn aveva accompagnato Joan, molti anni prima. Quel giorno il vecchio Joseph Severn aveva fatto un piccolo ritratto della graziosa nuora, e dalla finestra del suo studio avevano guardato la Fontana di Trevi; tutti avevano brindato e passeggiato insieme, nella sera,

lungo la collina, «*where the fireflies among the scented thickets shone fitfully in the still undarkened air. How they shone!*». Come a Siena, tre giorni prima, al crepuscolo: «*How they shone!*» (38).

1. V. WOOLF, *Ruskin looks back on life. Praeterita. Serene Thoughts with the Echoes of Thunder*, «The New Republic», 28 December 1927, p.165.
2. V. WOOLF, *Roger Fry. A Biography*, Hogarth Press, UK 1940.
3. *Praeterita*, di J. RUSKIN, prefazione di V. WOOLF, trad. it. S. SCIACCA, Edizioni Novecento, Palermo 1983, pp. VII-XI.
4. *Ib.*, p.XI.
5. R.G. COLLINGWOOD, *The Life and Works of John Ruskin*, 1893, versione riveduta, Houghton Mifflin Company, The Riverside Press, Boston and New York, Cambridge 1900, «The Diversion of Brantwood», pp. 340-352 <https://archive.org/details/lifeofjohnruskin00collrich>.
6. M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, uscito postumo per Gallimard, Paris 1954.
7. E.K. HELSINGER, J. MATTHEWS, *The structure of Ruskin's Praeterita*, in G.P. LANDOW (ed.), *Approaches to Victorian Autobiography*, Ohio University Press, Athens 1979, dal 2012 in <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/helsinger3.html>.
8. R.G. COLLINGWOOD, *The Life and Works*, cit.; E.T. COOK, *The life of John Ruskin*, The Macmillan Company, New York, George Allen & Co. Ltd. London, 1911; ed. cons. George Allen, London 1912, <http://archive.org/details/lifeofjohnruskin01cook/1819-1860>; <https://archive.org/details/lifeofjohnruskin02cook/1860-1900>.
9. Tra i primi, R.H. WILENSKI, *John Ruskin: An Introduction to Further Study of his Life and Work*, Faber, London 1933.
10. J. EVANS, *John Ruskin*, Haskell House Publisher Ltd., New York, US, 1952, ed. cons. 1970, p.11.
11. Ben rappresentati in R.L. STEVENSON, *Strange case of Dr. Jackill and Mr. Hyde*, London 1886; O. WILDE, *The Picture of Dorian Gray*, Lippincott's Monthly Magazine, London 1890 (versione completa rivista dall'autore, 1891).
12. Molti dei loro autori sono (o sono stati) *Companions della Guild of Saint George*: anche oggi la «*educational charity founded 1871 by the Victorian art and social critic, John Ruskin, devoted to the arts, crafts and the rural economy... hosts and present regular events, lectures, collaborations and projects in the UK and internationally*». I *Companions «publish books and an annual magazine... (and) own a land-holding, Ruskin Land, in the Wyre Forest, own and support the Ruskin Collection in Sheffield*». <https://www.guildofstgeorge.org.uk/>.
13. Tra tutti, T. HILTON, *John Ruskin*, Yale University Press, 2002; il volume riunisce i due precedenti, *John Ruskin: The Early Years*, 1985 e *John Ruskin: The Late Years*, 2000.
14. J. ROSEMBERG, *Elegy for an Age: The Presence of the Past in Victorian Literature*, Anthem Press, London 2005, cap. 6, «*Water into wine: the miracle of Ruskin's Praeterita*», p.91.
15. I primi 2 volumi sono pubblicati tra il 1886 e il 1887 per i tipi di George Allen, Sunnyside, Orpington, Kent; il terzo uscirà postumo. L'edizione consultata è J. RUSKIN, *Praeterita. Outlines of Scenes and Thoughts perhaps Worthy of Memory in my Past Life. 1886-1889*, in *Works*, «The Library Edition» eds. E. T. COOK and A. WEDDERBURN. 39 vols. George Allen, London 1903-1912.
16. «*I find myself in nothing whatsoever changed. Some of me is dead, more of*



### MANIFESTO DEL BAUHAUS, APRILE 1919



Lo scopo di tutta l'attività plastica è la costruzione. Ornarla era, anticamente, il compito più nobile delle arti plastiche, componenti inseparabili della grande architettura. Oggi si trovano in una situazione di auto-sufficienza singolare, dalla quale si libereranno solamente attraverso la cosciente azione unita e coordinata di tutti i professionisti. Architetti, pittori e scultori devono di nuovo apprendere a conoscere e capire la forma complessa dell'architettura, sia nella sua totalità sia nelle sue singole parti; solo allora le sue opere potranno essere di nuovo pienamente nello spirito architettonico che si è perso nell'arte del salone. Le antiche scuole di arte sono state incapaci di creare questa unità, e come potrebbero, dato che l'arte non si può insegnare? Le scuole devono tornare ad essere laboratori ed officine. Questo mondo di disegnatori e artisti deve, finalmente, cominciare ad orientarsi verso la costruzione. Quando il giovane appassionato per l'attività dell'arte plastica inizia, come anticamente, con l'apprendimento di una professione, "l'artista" improduttivo non sarà condannato futuramente all'incompleto esercizio dell'arte, quando la sua abilità è preservata per l'attività artigianale, dove può prestare ottimi servizi. Tutti noi, architetti, scultori e pittori, dobbiamo rivolgerci al mestiere. L'arte non è una professione. Non c'è alcuna differenza essenziale tra l'artista e l'artigiano, l'artista è una elevazione dell'artigiano, la grazia del cielo, in rari momenti di illuminazione che sfuggono al controllo della volontà, fa

fiorire l'arte incoscientemente, mentre, la base del mestiere è essenziale per ogni artista. Così si trova la fonte della creazione artistica. Formiamo, dunque, una sola corporazione di artigiani senza la distinzione di classe che alza un'arrogante barriera tra l'artigiano e l'artista. Insieme concepiamo e creiamo il nuovo edificio del futuro, che abbraccerà architettura, scultura e pittura in una sola unità, e che sarà alzato un giorno verso il cielo dalle mani di milioni di lavoratori, come il simbolo di cristallo di una nuova fede. Walter Gropius, Weimar, aprile 1919.



*In queste pagine e nelle successive: Dessau, la scuola del Bauhaus oggi (foto: F. Bucci, G. Romby, 2019); nella pagina precedente, in basso: la copertina del programma dello Staatliches Bauhaus Weimer, disegnata da Lyonel Feininger, 1919: la versione modernizzata della cattedrale gotica diventò un richiamo per gli studenti di ogni provenienza*

**Abstract:** *On the anniversary of the centenary of the Bauhaus foundation (1919 - 2019), 'ANANKE dedicates this dossier to the Bauhaus movement, its discovery in Italy and its nowadays legacy and relevance worldwide. Beyond the borders of Germany, where the school was founded by Walter Gropius in 1919, the Bauhaus had an enduring influence throughout the 20th century. Based on a doctrine that called for uniting arts, crafts and industrial production, it brought together architects, painters, weavers and all kinds of artists (Paul Klee, Vasilij Kandinsky, Anni and Josef Albers, Ludwig Mies van der Rohe, Marcel Breuer, etc., including Florence Knoll), before its close down in 1933. Starting from a journey in the historical places of the modernism movement and its museums, in particular the newly opened museum in Dessau dedicated to the Bauhaus, the international and propulsive energy of the school is explored: a school which, despite a period concentrated on a few years of activity, through its numerous students, has built and influenced many schools worldwide.*

Nell'anno della ricorrenza del centenario della fondazione del Bauhaus (1919 - 2019), 'ANANKE dedica questo dossier all'attualità del movimento, la sua scoperta in Italia e la sua eredità in Italia ed in altri paesi. Oltre i confini della Germania, dove la scuola è fondata da Walter Gropius nel 1919, il Bauhaus ha un'influenza duratura per tutto il XX secolo. Promuovendo una dottrina che auspicava l'unione di arti, artigianato e produzione industriale, ha riunito architetti, pittori, tessitori e artisti poliedrici (Paul Klee, Vasilij Kandinsky, Anni e Josef Albers, Ludwig Mies van der Rohe, Marcel Breuer, ecc., tra cui Florence Knoll), prima della sua chiusura nel 1933. Partendo da un viaggio nei luoghi storici del movimento moderno e dei suoi musei, in particolare quello nuovissimo, aperto nella primavera di quest'anno a Dessau, è poi esplorata la forte carica propulsiva a livello internazionale della scuola che, attraverso i numerosi allievi, pur in un periodo concentrato su pochi anni di attività, raggiunge ed influenza molte scuole nel mondo.

# LA SCUOLA DI ULM: DALL'EREDITÀ DEL BAUHAUS ALLA "SPERANZA PROGETTUALE" DI TOMÁS MALDONADO

FRANCESCA ACERBONI

**Abstract:** *After one century, is the heritage of Bauhaus still alive? The article explores influences and roots that the Bauhaus school in Dessau left in Max Bill's ideas and programs for the foundation of the new Hochschule für Gestaltung in Ulm, together with Inge Scholl and Otl Aicher. The HfG opened in 1953, in the postwar period, and based its methodology on the integration of technical, humanistic, scientific approach to design and project. During the years, the young Argentinian teacher Tomás Maldonado gave a different push to the school that finally closed in 1968. Later on Maldonado continued his profound teaching at the Politecnico of Milan, analysing the role of the designer as a 360 degrees intellectual within society.*

Cent'anni fa, nel 1919, nasce nella Repubblica di Weimar il Bauhaus, scuola che da allora in poi forgia e influenza generazioni di studenti – futuri professionisti e docenti – negli ambiti disciplinari dell'arte, dell'architettura, del design. Tutto il corso del Novecento sarà posto in relazione con il Bauhaus: per analogia, come eredità da seguire, o per contrasto, come movimento da superare. Passati cent'anni, ancora oggi dal Bauhaus derivano le molteplici intersezioni e le proficue contaminazioni tra design, arte, architettura, cinema, scenografia, artigianato.

**La fondazione di Ulm e Max Bill.** Ma fu la Scuola di Ulm a raccogliere, per prima e soprattutto, il grande lascito della scuola tedesca (1). Era il 1953. La Hochschule für Gestaltung (HfG) di Ulm venne fondata per iniziativa di Inge Scholl (2), in una Germania ferita e macchiata dagli orrori del Nazismo e della guerra. Già nel 1946, la Scholl e Otl Aicher avevano creato la Volkshochschule, un centro educativo per adulti, focalizzato sull'insegnamento di politica e giornalismo, oltre che di fotografia, disegno industriale, urbanistica.

La HfG eredita nome e radici dal Bauhaus di Dessau, traendone ispirazione iniziale e forza intellettuale, per ridare linfa e anima a un paese tutto da ricostruire, con rinnovati fondamenti morali, culturali e democratici. «Ulm aveva radici che affondavano nella migliore tradizione del "moderno", quella del Bauhaus, ma non si fermò

a quell'esperienza, tentò spesso, tormentosamente, di superarla» (3).

Alla fondazione della scuola partecipa anche l'artista svizzero Max Bill, figura di primo piano dell'Arte Concreta e della progettazione per l'industria, che al Bauhaus di Dessau si è formato come studente. Bill diventa il primo rettore di Ulm, una «nuova scuola dall'impronta interdisciplinare che doveva trasmettere agli studenti non solo conoscenze di carattere tecnico, ma dare spazio e valore anche alla dimensione artistica, sociale e culturale della cultura di progetto» (4). Sarà proprio Bill a costruire gli edifici della scuola – sulle pendici attorno a Ulm, che sembrano rappresentare molto bene la filosofia dell'istituzione: «Vivevamo e lavoravamo su una collina, in relativo isolamento – ricorda Maldonado – ed era difficile sfuggire alla tentazione zarathustriana di lasciar cadere sugli uomini, dall'alto al basso, ammonimenti, esortazioni e richiami. Ecco perché talvolta a Ulm siamo stati solenni» (5). La scuola è progettata da Max Bill come una piccola comunità: oltre alle aule, ai laboratori, ai servizi per la didattica, ci sono piccoli cortili alberati dove scambiare idee, ma anche le abitazioni e gli atelier per i 150 studenti e per i docenti (circa una trentina). L'edificio, realizzato in cemento, legno, metallo, è sobrio ed essenziale, anche per gli scarsi mezzi economici a disposizione nel dopoguerra. Nel 1952, in uno dei primi discorsi a Ulm, Bill dichiara apertamente i suoi intenti: «Consideriamo l'arte la più



Da sinistra: il Professor Otl Aicher a lezione, 1958 (fotografia di Wolfgang Siol); la fondatrice di Ulm Inge Aicher-Scholl, fotografata da Sisi von Schweinitz, 1954; Servizio di tazze progettate da Hans Roericht, per il diploma nel 1959. Tutte le immagini del contributo sono tratte da © Ulmer Museum, HfG-Archiv, Ulm

alta forma di espressione della vita ed è nostra intenzione organizzare la vita come un'opera d'arte. Come a suo tempo proclamò Van de Velde, vogliamo combattere il brutto con l'aiuto del bello, del buono, del pratico» (6).

**Ulm e Tomás Maldonado.** La scuola evolve nel corso degli anni, col contributo di docenti molto diversi tra loro. Tra questi, spicca il giovane Tomás Maldonado. Nato in Argentina, artista ma anche designer-intellettuale, filosofo, professore dal sapere critico, ambientalista *ante litteram*: difficile sintetizzarlo in modo esaustivo, egli stesso rivendicava di essere «inclassificabile, e per questo guardato con sospetto». Sbarca in Europa dall'Argentina già negli anni Trenta, proprio per incontrare Max Bill, che successivamente lo chiamerà a insegnare a Ulm. Maldonado si fa promotore di un'idea diversa di scuola, che vuole superare l'eredità storica del Bauhaus, senza tuttavia negarne i principi di sperimentalismo, internazionalità, apertura e interdisciplinarietà.

Ricorda oggi Giovanni Anceschi – studente di Ulm negli anni Sessanta – che Bill «aveva un'idea quasi nostalgica della scuola, poiché era stato uno degli ultimi studenti del Bauhaus. L'arrivo di Maldonado porta a una svolta decisiva» (7): insieme ad altri colleghi, Maldonado critica il maestro – Max Bill – e cerca di creare un nuovo e più stretto rapporto tra progettazione, scienza, tecnologia e ambiente. A Ulm non s'intendeva progettare soltanto e semplicemente oggetti, sedie o lampade che fossero, ma portare avanti un complesso lavoro di squadra con scienziati, ricercatori, tecnici e designer, in relazione alla produzione industriale, in una visione di «progettazione sociale dell'ambiente». Maldonado introduce, infatti,

discipline di teoria della percezione, semiotica, sociologia, essenziali a tessere un equilibrio tra scienza e umanesimo, tecnologia e progettazione. Maldonado s'ispira a una modernità creativa, centrata su finalità sociali e su una figura di progettista critico, capace di disegnare oggetti «che a volte avranno lo scopo di soddisfare le esigenze concrete della vita quotidiana dell'uomo, a volte saranno invece destinati ad arricchire la sua esperienza culturale» (8). Superando l'idea del *learning by doing*, che permeava i laboratori didattici del Bauhaus – basati più sull'esperienza pratica che sulla teoria – Maldonado sviluppa, invece, un metodo più complesso che unisce le istanze empiriche e progettuali (necessarie al processo creativo) con istanze tecnico-scientifiche che derivano invece dalla produzione industriale, secondo una sorta di *filosofia della prassi*. In questi anni d'insegnamento Maldonado, delinea e mette a fuoco anche una critica mirata alla società dei consumi, che negli anni '60 inizia a diffondersi e consolidarsi in Germania, in seguito alla ricostruzione dell'industria.

Tra divergenze accademiche e problemi finanziari, l'esperienza di Ulm termina nel 1968, anno spartiacque nel mondo occidentale in molti ambiti; la scuola chiude, con un'inevitabile diaspora di studenti e docenti. Molti collaboreranno con Olivetti, azienda visionaria che permetterà a molti di attuare una progettazione illuminata e avanguardistica. Maldonado giungerà al Politecnico di Milano, dove fonderà la cattedra di Progettazione Ambientale e – insieme a Zanuso e Castiglioni – la laurea in disegno industriale. Contaminando i suoi numerosissimi interessi – semiotica, linguistica, filosofia della tecnica e della scienza, disegno industriale, ecologia – con un approccio unico, internazionale e *open minded*, unito a un

In alto: l'edificio della HfG di Ulm nel 1955 (Fotografia di Sisi von Schweinitz). Da sinistra: visita dell'associazione dei designer italiani, 15 giugno 1959 (fotografia di Wolfgang Siol); Max Bill, 1954 (fotografia: Sisi von Schweinitz); Tomás Maldonado a lezione a Ulm, 1958



grande carisma pedagogico. Dirigerà la rivista *Casabella* dal 1979 al 1983, cercando di ridefinire «il ruolo della progettazione in una società in profondo mutamento» (9). In momenti diversi scrive due testi fondamentali, *La speranza progettuale* (1970) e *Il futuro della modernità* (1987), che raccoglie anche alcuni suoi scritti e editoriali per *Casabella*. Ripercorrere dunque il pensiero tenacemente idealista – ancorché ben ancorato alla realtà – di Maldonado, e riallacciarlo al solco lasciato dal Bauhaus, offre una traccia di lungo termine, quasi una vivida risonanza che si estende fino a oggi e continua a propagarsi in avanti. E' la progettazione come atto di fiducia nella società, il cuore del suo ragionamento e della sua critica. Cita Richard Buckminster Fuller, che parla di «Rivoluzione condotta dalla Progettazione», una rivoluzione che tende a un cambiamento radicale, attuato appunto per mezzo della progettazione: «quando l'uomo riuscirà a fare tanto di più con tanto meno, da potersi occupare degli altri ad un livello più elevato, allora non vi saranno motivi seri di guerra» (10). Un'utopia, probabilmente. «Se è vero che la nostra società rinuncia a progettare il suo ambiente futuro – scrive Maldonado – è perché di fatto essa accetta anticipatamente la sua propria capitolazione» (11). È questa vena critica, ma al contempo propositiva, che fa del *progetto* la soluzione

a ogni problema: un atto intellettuale e allo stesso tempo concreto e maieutico. Maldonado è l'ultimo degli utopisti: non dà soluzioni spicciole ma trasmette l'importanza di una coscienza scientifica diffusa che sappia affrontare la complessità, portando al centro il progetto, per ridare appunto futuro alla modernità.

1. L'autrice ringrazia l'Ente Tourismus Marketing Baden-Württemberg (D) per aver permesso la visita alla HfG di Ulm, maggio 2019.
2. Inge Scholl, dedicherà parte della sua vita alla memoria dei fratelli Hans e Sophia, giustiziati dai nazisti nel 1943, perché attivisti nel gruppo di resistenza La Rosa Bianca. Inge crea poi un archivio dedicato alla memoria dei fratelli Scholl. Nel 1952 sposa Otl Aicher, fondatore insieme a lei della HfG.
3. R. ZORZI, Prefazione in: H. LINDINGER (a cura di), *La Scuola di Ulm*, Costa & Nolan, Genova, 1988, p.9.
4. H.L. HÖGER, *Ulm: una morale raggiunta con metodo*, Diid, p.42.
5. T. MALDONADO, *Ulm rivisitato*, in: *Il contributo della Scuola di Ulm*, Rassegna n°19, settembre 1984, p.5.
6. M. BILL, *Bauhaus-Chronik. Vom Bauhaus in Weimar zur Hochschule für Gestaltung in Ulm*, in: M. BISTOLFI, *La HfG di Ulm: speranze sviluppo e crisi*, Rassegna, n°19, settembre 1984, p.6. Van de Velde, tra l'altro, aveva lavorato al Bauhaus di Weimer dal 1906 al 1914.
7. Da un'intervista a Giovanni Anceschi raccolta dall'autrice Francesca Acerboni, 18 giugno 2019.
8. T. MALDONADO, *Ulm 1955*, in: *Avanguardia e razionalità*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 52-54.
9. S. CASCIANI, T. MALDONADO, *L'ultimo degli utopisti*, *Domus*, aprile 2010, n.935.
10. T. MALDONADO, *La speranza progettuale*, Nuovo Politecnico, Einaudi, 1970, p.62.
11. *Ibidem*, p.74.

# LEONARDO E LA SUA MOLTIPLICAZIONE

PIERLUIGI PANZA

Le iniziative legate all'anniversario leonardesco hanno spremuto al massimo il "brand" Leonardo, con il consueto appoggio dei "media" che si sono sottratti al compito critico privilegiando l'effetto "cassa di risonanza" o l'esaltazione della "curiositas". Ad eccezione di alcuni recuperi conservativi (Sala delle Asse a Milano), di mostre relative a opere poco viste (*Madonna Benois* a Foligno), il privilegio è andato all'accentuazione del Leonardo inventore per il favore attrattivo di modelli costruiti più o meno secondo i disegni di Leonardo (*Leonardo Parade*, Museo della Scienza di Milano e *Leonardo da Vinci. La scienza prima della scienza* alle Scuderie del Quirinale). Questo quando è andata bene, perché in molti casi, qui non elencati, Leonardo è stato un mero pretesto. Il resto dell'anniversario è vissuto nell'attesa dei prestiti (con molte controversie), o meno, per la mostra su *Leonardo pittore* del Louvre. L'elemento pop, con mostre immersive, iconiche e trasversali, ha preso il sopravvento. Si deve notare una certa insistenza nelle ripubblicazioni o pubblicazioni di vecchi scritti, piuttosto che di nuovi testi destinati a fare epoca.

**1. Uno dei temi più interessanti poteva essere quello delle attribuzioni incerte.** Ma qui si è aggiunta incertezza a incertezza. Per quanto riguarda le attribuzioni controverse, l'anniversario non ha conferito risposte "definitive", né potevano essercene in assenza dell'emergere di nuovi documenti. Non si sono registrati particolari avanzamenti interpretativi sulla figura del Leonardo, specie pittore, ma solo marginali informazioni in più su opere e biografia.

Partiamo dal caso più controverso, quello del *Salvator Mundi*, venduto il 15 novembre 2017 da Christie's a New York dal precedente proprietario, l'oligarca russo

Dmitrij Rybolovlev, al principe Badr bin Abdullah bin Mohammed bin Farhan al-Saud, attuale ministro della Cultura dell'Arabia Saudita, al costo di 450,3 milioni di dollari. Ciò lo ha reso l'opera d'arte più costosa della storia. L'opera doveva essere esposta dal 18 settembre 2018 al Louvre di Abu Dhabi ma è invece sparita. Registrato – probabilmente – nelle collezioni di Carlo I e Carlo II d'Inghilterra, quando fu acquistato da John Charles Robinson per la Francis Cook Collection di Doughty House a inizio Novecento era attribuito, come da catalogo di Tancred Borenius, a "seguaci di...": si pensava Bernardino Luini. Lo vide anche Bernard Berenson. Nel 1958 fu venduto da Sotheby's per 45 sterline. Dodici anni fa il gallerista americano Robert Simon lo riacquistò in Louisiana per circa 10 mila dollari. La tavola fu restaurata da Dianne Dwyer Modestini e fatta valutare alla National Gallery. L'allora direttore, Nicholas Penny, invitò quattro studiosi per analizzarlo: Carmen Bambach, curatrice del Metropolitan Museum, i milanesi Pietro Marani e Maria Teresa Fiorio e Martin Kemp, emerito a Oxford. La valutazione risultò favorevole; tuttavia, pochi giorni dopo, Carlo Pedretti sull'*Osservatore Romano* scrisse: «Siamo di fronte a una sofisticata operazione di marketing che sta lanciando come un originale di Leonardo quello che non è...». Loic Gouzer, deputy chairman di Christie's, disse che a favore dell'attribuzione si erano espressi anche Mina Gregori, Andrea Beyer, Keith Christiansen, Everett Fahy, Michael Gallagher, David Allan Brown, Luke Syson e David Ekserdjian. Sull'argomento sono usciti due libri, *L'Ultimo Leonardo*, di chi scrive, e *The Last Leonardo* di Ben Lewis, ma manca ancora un testo scientifico definitivo: esiste solo la descrizione del restauro della Modestini e il testo di David Ekserdjian in occasione dell'asta. La Bambach, una degli esperti chiamati dalla National Gallery, in una

recensione su *Apollo* del febbraio 2012 non appariva più così convinta dell'attribuzione «poiché la sua superficie pittorica originale è seriamente danneggiata e mostra una grande percentuale di recente integrazione» e di recente, stando a dichiarazioni raccolte dai quotidiani inglesi, ipotizza che possa essere maggiormente di mano degli allievi, forse Boltraffio. Un duro attacco all'attribuzione è arrivato da Jerry Saltz, Senior Art Critic della rivista *New York*, che lo ha definito «un'impostura» e da Frank Zöllner, autore del catalogo ragionato *Leonardo da Vinci – the Complete Paintings and Drawings* che, nell'edizione rivista del 2017, non è tenero sul *Salvator Mundi*: «I toni carnali della mano benedicente appaiono pallidi e si colorano come in molti dipinti di bottega. Anche i riccioli di Cristo sembrano troppo schematici nella loro esecuzione, le pieghe del drappeggio grandi e troppo indifferenziate, specialmente sul lato destro... Alla luce di queste argomentazioni, potremmo vedere il *Salvator Mundi* come un prodotto di alta qualità del laboratorio di Leonardo» (1). *Artwatch*, rivista militante dell'anti-restauro fondata da James Beck, è diretta da Michael Daley che, poco prima dell'asta di Christie's pubblicò un articolo che sconfessava l'attribuzione (2): «Non ci sono prove sufficienti a stabilire con certezza che si tratta di un Leonardo». La sua confutazione si basa sull'evidenza che la storia del *Salvator Mundi* è una sommatoria di «possibilità», «probabilità», «compatibilità» e poche o nulle «certezze» (3). Il 13 novembre 2018 Eileen Kinsella su *Artnet* riferisce del coinvolgimento del penultimo proprietario, Dmitrij Rybolovlev, per corruzione nelle vicende legate alla vendita del *Salvator Mundi* (4). Negli stessi giorni, su *The Art Newspaper*, Martin Baily sostiene che potrebbe essere il dipinto del Giampietrino al Puskin di Mosca quello elencato nell'inventario della collezione di Carlo I nel 1649 e non la tavola finita ad Abu Dhabi (5). A parte il *Salvator Mundi*, si sono evidenziati problemi di attribuzione anche per altre opere. Una è il disegno del *San Sebastiano* francese, dal quale *Artwatch* (6) e poi il *Guardian* (7) hanno preso le distanze. Sul quotidiano

britannico, Dalya Alberge ha riportato il parere dello studioso Martin Landrus che ritiene il *San Sebastiano* offerto dall'asta da Tajan «non di Leonardo». Landrus parla di cattivo disegno dove si evidenziano linee di inchiostro studiate con cura su deboli linee guida eseguite in materiali cancellabili come gesso, carboncino o matita, poco proponibili per quello che dovrebbe essere uno schizzo rapidamente eseguito. L'altro caso è quello del *Ritratto di una Sforza* o *Bella principessa*, un gesso e inchiostro su pergamena (33x24 cm) su un supporto ligneo su cui sono visibili due timbri della dogana francese, databile intorno al 1495. Nel 2009 sarebbe stata ritrovata l'impronta digitale di Leonardo sull'opera (8). A fine novembre 2015 Shaun Greenhalgh, che si dichiara «falsario di professione», ha dichiarato di essere l'autore, che vanta, però, un'attribuzione di Martin Kemp e Paul Biro (9). L'opera, battuta da Christie's nel 1998 con l'attribuzione «artista del XIX secolo» e una stima tra i 12.000 e i 16.000 dollari, fu acquistata dal collezionista canadese Peter Silverman per un prezzo finale di 21.850 dollari e esposta all'Eriksbergshallen di Göteborg. In periodi successivi Cristina Geddo, Alessandro Vezzosi e Mina Gregori hanno dato pareri favorevoli all'attribuzione. Tuttavia, ancora Daley, su *Artwatch* del 21 luglio 2016, pubblica uno studio che mette in dubbio l'attribuzione (10). Anche Ernesto Solari ipotizza che il ritratto possa essere di Ambrogio de Predis. L'Italia ha perso una lunga controversia giudiziaria, ed ora alla proprietaria è consentito vendere l'opera, che si trova in Svizzera.

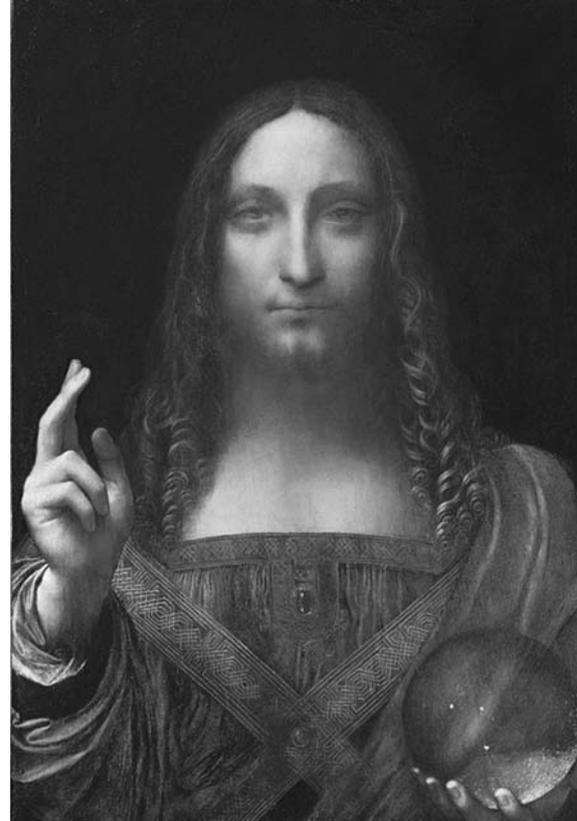
**2. A parte le attribuzioni, vastissima e impossibile da seguire integralmente è stata la messe delle proposte museografiche in assenza di un'unica generale grande esposizione.** Poco è apparso su Leonardo architetto.

Diverse istituzioni hanno esposto il proprio materiale. La Pinacoteca Ambrosiana ha deciso di celebrare Leonardo con quattro rassegne. Le prime due, intitolate *I segreti del Codice Atlantico*, *Leonardo all'Ambrosiana*,

nella prima metà del 2019, sono a cura del Collegio dei Dottori della Biblioteca e presentano ciascuna 23 fogli del Codice Atlantico. Le altre due sono tematiche: *Leonardo in Francia. Disegni di epoca francese dal Codice Atlantico* a cura di Pietro Marani e *Leonardo e il suo lascito: gli artisti e le tecniche*, a cura di Benedetta Spadaccini (11). I 46 fogli delle prime due esposizioni, tra i più artisticamente efficaci, sono già stati visti in almeno una delle 24 mostre sul Codice svoltesi dal 2009 (12). Per il susseguirsi di esposizioni in occasione dell'anniversario leonardiano, l'Ambrosiana ha prestato fogli del Codice Atlantico (in Francia, agli Uffizi e alle Scuderie del Quirinale) (13). L'orientamento assunto non ha favorito esposizioni su argomenti più specifici, come la prima fortuna di Leonardo all'Ambrosiana, partendo dalla biografia di quello che fu un suo dottore, Carlo Amoretti, nata dalle ricerche di Pietro Mazzucchelli (1762-1829), prefetto dell'Ambrosiana dal 1823 al 1829.

I Musei Reali di Torino hanno esposto i 13 lavori autografi acquistati dal re Carlo Alberto e il *Codice sul volo degli uccelli* (la mostra *Leonardo da Vinci. Disegnare il futuro*): tra i lavori, il celebre Autoritratto, gli studi per la Battaglia di Anghiari, l'angelo per la Vergine delle rocce. Anche Venezia ha celebrato il genio alle Gallerie dell'Accademia con *Leonardo da Vinci. L'uomo è modello del mondo* con 25 fogli con piccoli disegni di Leonardo, tra i quali il celebre studio noto come *Uomo vitruviano*. Il Sistema museale dell'Università di Firenze ha curato *Leonardo e la Storia Naturale* con in mostra fossili, animali, fogli d'erbario e vari reperti delle collezioni botaniche, zoologiche e paleontologiche. Al complesso Monumentale della Pilotta è stata invece esposta-ripresentata la *Scapigliata* (a cura di Pietro Marani e Simone Verde). Milano ha concluso le celebrazioni con *La cena di Leonardo per Francesco I: un capolavoro in seta e argento*, in mostra dai Musei Vaticani.

Varie le iniziative, specie milanesi, culminate con la riapertura della Sala delle Asse dopo il restauro (2 maggio 2019). Al Cenacolo sono stati esposti nell'autunno 2018 dieci disegni preparatori per l'*Ultima Cena* provenienti dalla Royal Collection di Windsor. Dei dieci disegni, sette erano attribuiti a Leonardo sin dal catalogo di Pedretti, due ritenuti di Cesare da Sesto e qui proposti in attribuzione a Leonardo dal curatore Stefano L'Occaso, in accordo con Alessandro Ballarin, e uno di Francesco Melzi. La mostra, a cura di Pietro Marani, come ha dichiarato la direttrice del Cenacolo, Chiara Rostagno, ha riattualizzato un desiderio sopito: «Dai tempi di Luca Beltrami si parla di un Museo dell'Ultima Cena, un sogno infranto nei secoli» (14). In giorni coevi a questa esposizione Marani ha pubblicato



Salvator Mundi, dopo il restauro della Modestini (sopra) e prima (sotto)



Leonardo. *L'Ultima Cena* (15), un volume che riattualizza i testi editi in occasione della fine del restauro di Pinin Brambilla Barcilon. In questa circostanza, in un breve articolo divulgativo, chi scrive ha dato notizia di documenti inediti dell'Archivio di Stato di Milano che testimoniano la proposta di spostare *L'Ultima Cena* avanzata dall'architetto di Napoleone Paolo Bargigli. L'8 maggio 1802 Bargigli scrisse al Ministro dell'Interno avanzando l'ipotesi di trasportare il Cenacolo dal refettorio di Santa Maria delle Grazie a Brera (16).

*Leonardo e i suoi libri. La biblioteca del Genio Universale*, al Museo Galileo di Firenze (a cura di Carlo Vecce), mostra come alla fine della sua vita Leonardo arrivò a possedere quasi duecento volumi, del resto in parte da lui elencati nel Codice Atlantico e poi studiati dal Marinoni (17). Un solo libro si è conservato: il *Trattato di architettura* di Francesco di Giorgio Martini conservato nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, con postille autografe. Quest'ultima mostra è stata organizzata anche con il supporto dell'Accademia dei Lincei. Sono state promosse anche altre iniziative: l'esposizione della *Bottega di Leonardo*, la presentazione dei restauri della *Gioconda nuda* della Fondazione Primoli, della *Gioconda* della Galleria Nazionale Barberini-Corsini, del *San Giovanni* della Galleria Borghese e dell'affresco di Alessandro e Roxane del Sodoma in Villa Farnesina e la cosiddetta *Mostra impossibile* che presenta l'opera omnia in una futuristica ed immersiva ricostruzione digitale. Al Museo Ideale di Vinci sono finiti *I capelli di Leonardo da Vinci*: la reliquia o «reperto biologico che permetterà di effettuare riscontri con il DNA dei suoi discendenti nell'ambito delle ricerche scientifiche del DNA di Leonardo» secondo Alessandro Vezzosi e la storica Agnese Sabato, presidente di Leonardo Da Vinci Heritage. Tra le mostre "di ispirazione leonardesca" registriamo al Museo di Palazzo Pretorio di Prato *Effetto Leonardo*, capolavori tratti dalla collezione personale di Carlo Palli, il cui titolo ben manifesta un certo atteggiamento assunto in questo 2019 su Leonardo. *Il Leonardo di Giorgio Castelfranco e il culto del genio nel*

*Novecento* è invece la mostra del museo Casa Siviero a Firenze dedicata al rapporto tra l'artista e i *Monuments man*, nonché alla grande mostra didattica sul genio organizzata da Siviero nel 1952 a Roma. Il Centro di ricerca Leonardo3 ha presentato il *Grande Organo Continuo* di Leonardo, inedito strumento musicale riprodotto dai ricercatori sulla base del foglio 76 del Codice Madrid II. Al Palacio de las Alhajas di Madrid è stata esposta la assai controversa, più che dubbia, *Tavola Lucana*, ritratto di Leonardo con la scritta "*Pinxit Mea*" nel retro scoperta nel 2009 in una collezione privata a Salerno dallo storico del Medioevo Nicola Barbatelli.

### **3. Oltre ad attribuzioni e mostre, per il Cinquecentenario sono stati realizzati alcuni nuovi spazi.**

Dal 2 luglio 2018 la sala 35 degli Uffizi è diventata Sala Leonardo: precede quella dedicata a Michelangelo e Raffaello. Successivamente gli Uffizi (18) hanno esposto la mostra *L'acqua microscopio della natura*, a cura di Alessandro Vezzosi, con le pagine del Codice Leicester (già esposto altre volte). Vezzosi ha presentato, però, anche studi inediti sulla figura di Antonio Vinci, nonno del maestro (19), mercante in Nord Africa.

Un caso tutto italiano è quello di *Leonardiana* a Vigevano, la mostra permanente di facsimili dei codici e dei dipinti di Leonardo. Inaugurata nel 2016 in un'ala del Castello Sforzesco, è stata chiusa per fallimento proprio nell'anno celebrativo a causa della scelta del Comune di dar corso alla Legge Madia ponendo in scioglimento la partecipata Ast che la aveva realizzata e data in gestione (20).

Villa Baronti-Pezzantini, nel cuore di Vinci e di proprietà di anonimi russi, è diventata nel 2018 sede espositiva della Fondazione Carlo e Rossana Pedretti, sorta nel 2015 con lo scopo di conservare e valorizzare il patrimonio su Leonardo dei coniugi Pedretti. La prima esposizione promossa nella villa restaurata, nell'estate 2018, è stata su una raccolta di stampe del boemo Wenceslaus Holler tratte dalle figure grottesche di Leonardo da Vinci e curata da Annalisa Perissa Torrini.

## MISSION TO CHINA: REFLECTING ON NEW PERSPECTIVES TOWARDS CONSERVATION. AN EXHIBITION & FORUM IN SHANGHAI

GIORGIO GIANIGHIAN, with DU QIAN and CAO YONGKANG

**Abstract:** On Dec 2018 an exhibition and a conference were held in the Engineering Building of Xuhui Campus of SJTU. The Campus still uses and preserves several heritage buildings from the Shanghai French Concession: the Engineering Building, for instance, was built in 1930. Exhibition and conference were an important step of the collaboration between China and Italy in the field of architectural heritage conservation. Four Chinese professionals are presented together with three Italians, so that differences and similarities could be made evident. The three Italian professionals are known to our readers, the Chinese group certainly much less, as this country has only recently started to act in restoration and conservation of architecture and historic cities. This Dossier is meant to document a new reality: Chinese architects and scholars are eventually joining us in our difficult but rewarding work of protection of the cultural heritage. There are, naturally, many differences here well documented, offering us a chance of comparing and discussing the works carried out in the two countries.

**Building on the Built – Sino-Italian Architectural Heritage Restoration.** The Dossier's title comes from a book by an English scholar, Mary Laven (1), on the stay of the Italian Jesuit Matteo Ricci (*Lì Mǎdòu* 利瑪竇 in Mandarin) in China: he lived there between 1582 and 1610 and there died. He was a man of science and letters, in addition to being a missionary. I like remembering, in this way, another man of science and letters, and a missionary, but a lay one, who devoted his life to divulge knowledge, love and respect for the architectural heritage, in Italy as well as all over the world: Marco Dezzi Bardeschi. In his *Terza Mostra Internazionale del Restauro Monumentale - Dal Restauro alla Conservazione* (2), in 2007, more than 400 restoration cases are documented, proposing a reflection on the transition from restoration to conservation. His message: «The restoration history proposes an impressive gallery of monuments, many often devastated or destroyed by the thoughtless and irresponsible work of the 'specialists', a history that continues to claim, since the denouncements and crusades of Hugo, Ruskin, Riegl, Dehio, Dvorak and others, an irreversible and epochal turning-point with the motto: to know, to respect, to take care of, to improve the value and transmit the cultural property to the new generations. [...] A material identity at risk then, in its consistency that claims and requires the most careful consciousness and a consequent prompt mobilization of competence, in order to guarantee, integrated with the careful safeguard, the quality of the new contributions of use, necessary and compatible to our industrious activity that adds and contextualizes. This constitutes a surplus value – I hope – as witness of a listening degree and an ability to dialogue and exchange of our generations» (3). These concepts are strengthened and widened in the forward by Roberto Cecchi in the same volume 1 (4): *To mount research's slope*. «After forty years from the Second "International Exhibition on the Monumental Restoration" (Venice, 1964), today I believe that finally it is possible to close with the past and look at the future. Thus, researchers should give for acquired the route done during the last decades and should focus the attention to investigate on all the objectives so far remained in the shadow and sometimes so obscure to give the idea that our disciplinary universe is pervaded by immobility. But, what



should we consider as acquired? Today the memory, the witnesses of the past, the cultural property meant as material document are values recognized on the international plan too. [...] Surely, at least in Italy, the idea of uncertainty in the perception of the material valence of the factory [read: building] invoking different behaviours can no longer be applied. [...] In fact, in these years the doctrine has found a unitary asset with an institutional recognition in the written documents. While drawing-up the Italian Code of cultural property and landscape (*Codice dei beni culturali e del paesaggio*), I had the opportunity to ask Amedeo Bellini, Giovanni Carbonara, Stella Casiello and Marco Dezzi Bardeschi [for the role they covered in directing the older Italian Postgraduate Schools in Architectural Restoration] to propose a definition of the discipline of restoration for the purpose of the new bill. This definition, unanimously proposed by the mentioned scholars, clearly specifies that: «for restoration is intended the intervention aiming to maintain the material integrity of the cultural heritage – also in its context – , and to assure the conservation and the protection of its cultural values». In the approved Code (2004), the text does not sound differently in Article 29. On the contrary it reflects the precise intention of its conception, namely that it is meant to connect the whole national territory in a unitary vision of the protection, and referential also for the *Scuole di Restauro* [Schools of Restoration]».

The interest of Marco Dezzi Bardeschi for restoration in China, is better understood following the occasions where he treated the subject. His first meeting with it happened at the 15th ICOMOS General Assembly, 17-21st October 2005 in Xi'an, where he participated as the President of ICOMOS Italy. Later, in the exhibition catalogue, a few Chinese restoration projects were published (5).

The International Research Centre for Architectural Heritage Conservation, SJTU (Shanghai Jiao Tong University) invited him to lecture twice. For the Training Tour for twenty Chinese Professionals in Restoring Europe 2017 in Naples, July the 1st – Lecture: *Permanence and Innovation*, and the day after Site Visit in Pozzuoli:

*Conservation and Reuse of Temple/Cathedral in 'Terra' Quarter*. For the Training Tour 2018 he lectured twice in the centre of Milan. August the 27th: *The Conservation & Revitalization project of the 'Cascina Cuccagna' Historical Farm*, while the day after he led the group to visit the ongoing restoration of the Piermarini Theatre.

On September the 8th 2018, Marco Dezzi Bardeschi took the floor at the *2018 International Forum on Ancient Chinese Architecture. Heritage - Integration – Renaissance* (6) in Beijing, with a keynote speech on his conservation theory and practice, highlighting the links between Europe and China (See the dossier dedicated to this international congress published in 'ANANKE 86, January 2019). At the conference the speakers were ministers and vice ministers, and were participating both top level personalities in the heritage conservation and members of leading universities, such as Tsinghua and Tongji; moreover, was there the father of urban conservation, Professor RUAN Yisan, Director, National Historic Cities Research Center at Tongji University. Our exhibition and the connected Forum were to be new steps of his mission to China, and he took enthusiastically part in preparing the work, being convinced, as we were (and are) that Italian contribution to the current Chinese debate on the matter could be useful in the new climate, produced a few years ago, from the speech of President Xi Jinping, where he urged to put a stop to demolitions of architectural heritage and to move instead towards its conservation.

Unfortunately, Marco Dezzi Bardeschi couldn't be with us: he passed away about a month before the opening of the exhibition, which, therefore, was dedicated to him and to his prophetic farewells words in the catalogue:

«The architecture of those who preceded us must continue to be able to speak to us. And our new insertions must succeed in renewing emotions and in rejuvenating and keeping alive the dialogue with the ancient. Architecture speaks – as you know – only if it can always ignite new collective and personal emotions, at the service of collective happiness. This is precisely what I would like to witness here



on this beautiful occasion with the synthetic images of some selected experiences from the fieldworks and studies that I had the opportunity to realize in over fifty years of activity. Thank you!» Marco Dezzi Bardeschi (1934-2018)

The day chosen in Shanghai to celebrate its *Famous Historical and Cultural City Day* has been 2018, December the 8th, and one of the events marking this important recognition of the local cultural heritage, was the opening of the Exhibition & Forum *Building on the Built – Sino-Italian Architectural Heritage Restoration*, curated by Professors Cao Yongkang and Giorgio Gianighian. Hosted by Shanghai Jiao Tong University (SJTU) and organized by its School of Design with the newly founded SJTU Italy Centre, the exhibition enjoyed the consultancy and the collaboration of several boards and institutions from the city and from China, such as Shanghai Municipal Administration of Cultural Heritage, China Association for Conservation, Shanghai Planning and Natural Resources Bureau, Italian General Consulate in Shanghai with the Italian Cultural Institute, Tongji University, The Palace Museum Ancient Architecture Research Department, Politecnico di Milano, Università IUAV di Venezia, Nanjing University, Shanghai Yangpu District Urban Planning and Land Administration Bureau, Shanghai Pudong New Area Culture, Radio & Television Administration of Press & Publication, Shanghai Historical Building Protection Affairs Centre.

The exhibition has been organized – and the forum hosted – at the Engineering Building, located in the northern part of SJTU Xuhui Campus, an important landmark as cultural heritage monument, designed by the renowned architect Ladislav Hudec in 1930 and completed in January 1932.

Its structure is in steel reinforced concrete and it was, originally, two-storey high, with an area of 6.500 square meters. The exhibition, ending on December 18th 2018, occupied a large area of the ground floor of the building; it included the participation of seven architects, four Chinese and three Italians.

In the opening ceremony the speakers were the Dean and Chair Professor of School of Design Shanghai Jiao Tong University Prof. RUAN Xing, the President of Shanghai Jiao Tong University Prof. LIN Zhongxin, the Director of the Italian Cultural Institute Prof. Alberto MANAI, the Celebrated Academician of Tongji University Prof. Shiling ZHENG, the Director of Shanghai Municipal Bureau of Cultural Relics Mr. YU Xiufen.

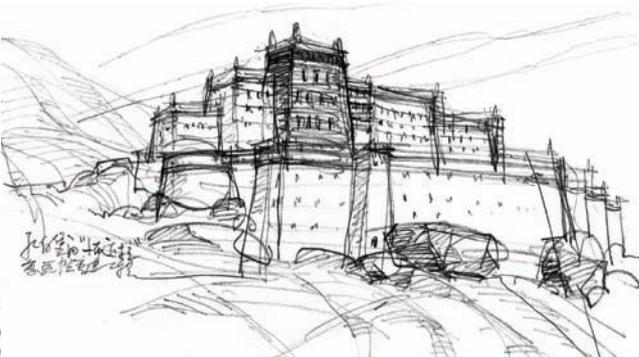
The catalogue has been published by the curatorial team of the International Research Centre for Architectural Heritage Conservation (SJTU), and it shows a selection of the projects presented at the exhibition (7). It must be highlighted, in this regard, that the exhibition has been a continuous work in progress: in July it should have displayed the works of three rigorous conservation architects, Marco Dezzi Bardeschi, Yongkang CAO and myself. In September, it was decided to invite Andrea Bruno and in October the Chinese component was significantly enlarged, so to have a balance between the two countries, to obtain a broader display of Chinese actions in the discipline of restoration and conservation, including reconstructions. This last choice was decided by Prof. Cao and the new Dean, Prof. Ruan, who strongly supported the realization of the exhibition, although different from the original one. The becoming of the work is well shown from the introduction, written by G. Gianighian at the very beginning of the organization:

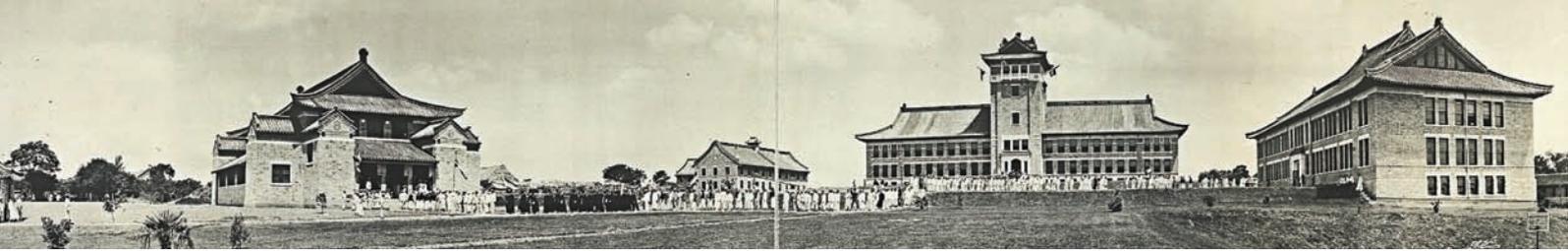


**SANGZHUTSE FORTRESS.** Built at the end of Yuan Dynasty and could be probably the prototype of the Potala Palace, was destroyed in that political turmoil in 1960's. In 2004, given over from both Shanghai municipal government and Tibetan local authority in the following five years, Chang Qing with his studio and Design Institute of Tongji University with Ding Jiemin in Head completed the whole design and tie-up in construction of "Restoration and Revitalization of the Sangzhtuse Fortress Project."

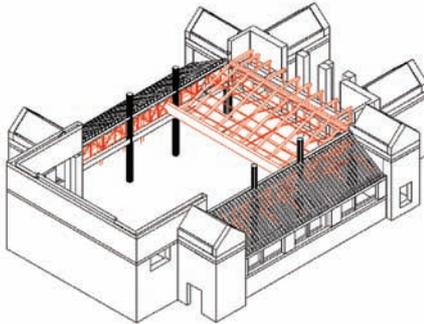
The Fortress was located on a hill in the center of Shigatse city. It is 8326 m<sup>2</sup> in area, 92 m high from top to the bottom of mountain, 280 m long from east to west of its figure. Since 2007, by strengthening the ruins, restoring the original skyline of the fortress with the organic combination of the local traditional materials and crafts with new construction technology, it has been returned to Shigatse as a landmark of the city and a spiritual anchor for the Tibetan locals as it once was in history and with a vernacular museum designed inside it.

The project was awarded the Excellent Architectural Design of Shanghai Architectural Society, the First Prize of Excellent Engineering Survey and Design from Ministry of Education, the First Prize of National Excellent Engineering Survey and Design Industry, and the Golden Prize of the Asian Architects Association.





**ZHAO CHEN (1957). TEMPLES AND MURALS, THE RESTORATION OF XIALU TEMPLE IN TIBET.** The building was an important architectural heritage in the old campus of Nanjing University today, designed in 1917 by "Perkins, Fellows & Hamilton" in Chicago who created some landmarks of the city from 1910s to 1930s, and constructed by a famous Chinese construction company in that time. The exterior of the auditorium is modeled after traditional Chinese temples, with two floors above ground and the brick and wood structure. The two sides of the ridge are originally with two cross-shaped ridges. The exterior walls are all built with ganged bricks of the Ming Dynasty (some of them still have inscriptions). In 2002, while retaining the original number of seats for 1000 people, new facilities and equipment were added to replace and strengthen the structure of the building with steel structure.





Yingxiang Bridge



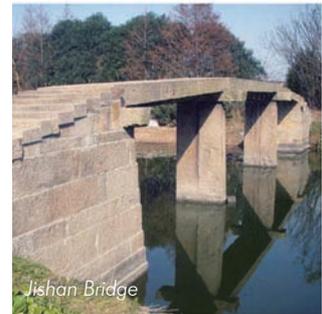
With the deepening of the connotation of world heritage protection, the ancient bridges have been paid more and more attention in the past ten years. Cao Yongkang team has attached great importance to the investigation of ancient bridges in Shanghai and repaired more than 60 ancient bridges. The investigation methods and protection measures are being further explored and improved.



Jifang Bridge

Over the years, Cao Yongkang's team has carried out a large number of residential protection renovation and renovation design in Shanghai and surrounding ancient towns. They also participated in part of the protection planning, historic neighborhood renovation and urban design projects. The team based on the principle of not changing architectural heritage to their original state, the appearance of architectural heritage and value judgement on the basis of the combination of protection requirements determine the proper use of repair and reconstruction design and retrofit design principles and contents, strive to protection, restoration and reconstruction of maximum reflect the history of architectural heritage, social and economic value.

**SIJING ANCIENT TOWN.** The Xiatang historical and cultural scenic area in Sijing basically preserves the street and river texture of traditional water towns and some traditional buildings and retains the form of arcade buildings with local characteristics along the river. Taking the protection of the overall pattern of "street, lane, gallery, bridge and river" in the ancient town as the primary goal, not changing the original state as the principle, this plan adopts the identifiable preservation methods to restore and reuse the historical buildings.



Jishan Bridge



Zhaochang Bridge



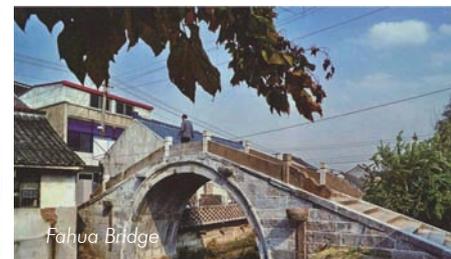
Zhongxing Bridge



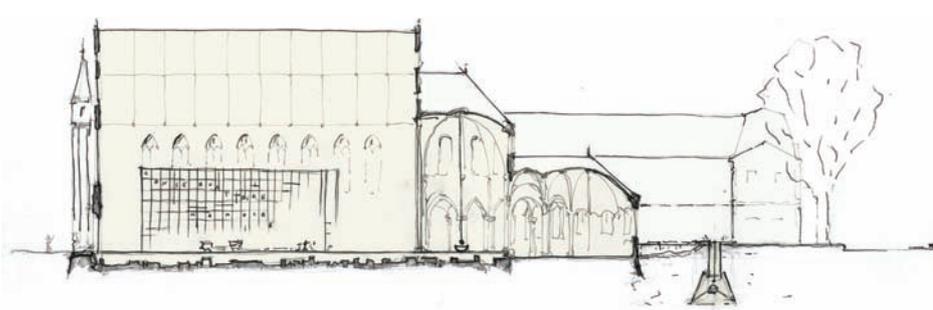
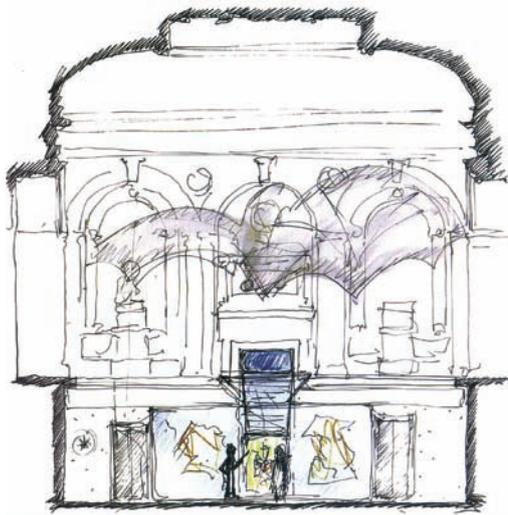
Muxing Bridge



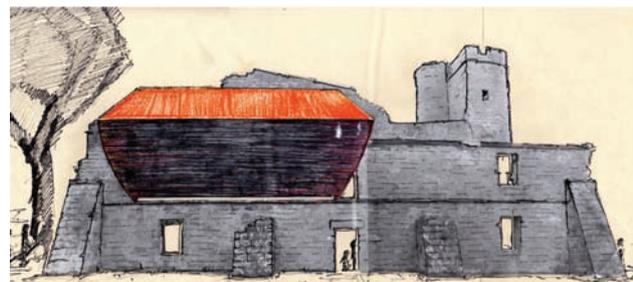
Taipingyongan Bridge



Fahua Bridge

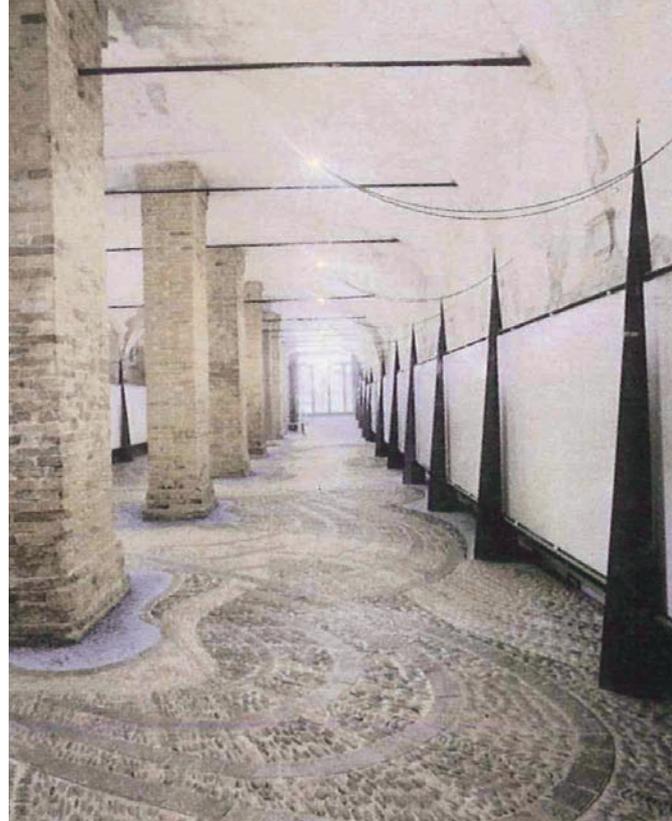


**MUSÉE DES ARTS ET METIERS, PARIS (1992-2000).** In its large, rambling building including a chapel, the Conservatoire des Arts et Métiers was redesigned to house its extensive collection of articles and receive new visitors. The museography retained some existing elements, such as the rails in the oor for moving carts, while integrating new display cabinets, teaching aids, and clearly differentiated technical elements. Foucault's pendulum, one of the major pieces of the collection, was placed at the back of the choir, in the axis of the chapel. Hanging almost to oor level near the new entry, it can be viewed by the visitor from an unexpected angle.



**CASTLE OF LICHTENBERG, CULTURAL CENTRE (1992-2002).** The castle of Lichtenberg, an abandoned fortified structure in ruins, was restored and repurposed as a museum and conference center. New improvements were inserted inside the preserved walls, but the most striking aspect of Andrea Bruno's contribution is the lecture hall rising up out of one of the structures. The shape of this architectural appendage flows simply from its function. It looks as though it was pulled from the rescued vestiges. Through its materials, this addition underscores the new occupation of the site, while it simultaneously stands out in its architectural modernity. Its clearly reversible nature shows respect for the authenticity of the existing elements.



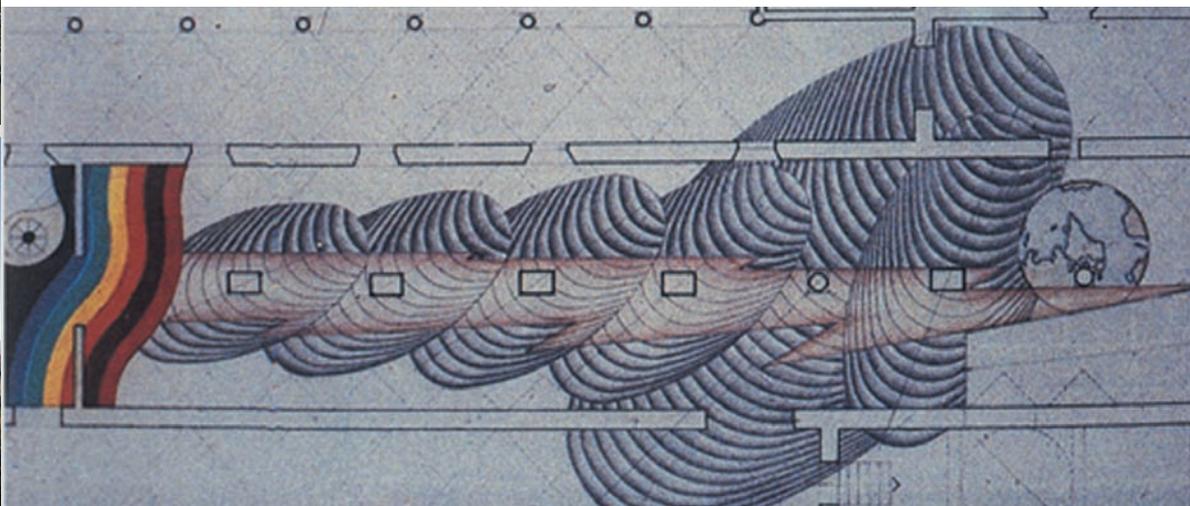


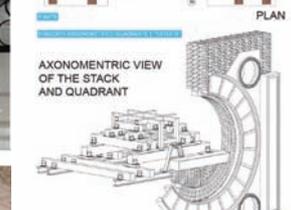
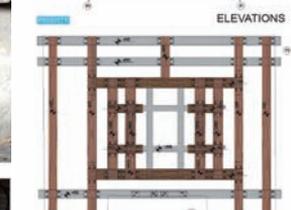
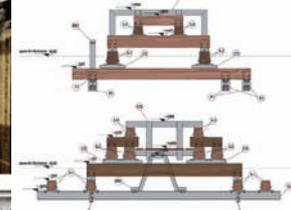
**MARCO DEZZI BARDESCHI (1934-2018). CERTALDO ALTO, FIRENZE, THE URBAN CONSERVATION MASTER PLAN FOR THE MEDIEVAL CORE AND THE REVITALIZATION PROJECT OF PALAZZO GIANNOZZI (1972-1988).**

*In occasion of the centenary of the Italian writer Giovanni Boccaccio (1975), the Mayor proposed to link the celebrations to a concrete intervention to recover the ancient Medieval core of Certaldo Alto. The project produced detailed and accurate survey at urban scale and focused on a series of intervention on built heritage. In Palazzo Giannozzi in particular, the long abandonment following its last use as a farm had brought down the central part of the roof. This open-air environment, assumed as a centre of distribution of the entrances to the houses was made reachable with a new metal staircase inserted in the ancient alley, covered with a light transparent iron-glass structure, looking towards the sky.*

**RAVENNA, CLASSENE LIBRARY, CONSERVATION PROJECT (1975-1979) AND THE NEW EXHIBITION HALL IN THE SO-CALLED 'MANICA LUNGA' (1979-1988).**

*The Abbey, osting the Classaum Library, dates back to 1512. For three centuries it progressively expanded, becoming one of the largest and most majestic monuments of the Camaldian religious Order. The project concerned the conservation and consolidation of the historical elements, as well as the reuse design of the long hall of the eight pillars - the so-called 'Manica Lunga' - at the ground floor, transformed, from a neglected storage into a new exhibition space. The conservation project is based on a through knowledge project; additional functional elements were inserted to connect to the library; at the mezzanine, the spacious XVII century spaces of the monks' dormitory, after a careful consolidation, was converted into the library's consultation hall.*





**THE CLOCK TOWER IN SAN MARCO'S SQUARE (1997-2006).** (With Architects E.Culiat, A. Stroili, M.Pandolfo, A. Torsello, Eng W.Gobbetto and G.Geron)

The Clock Tower is one of the monument in St. Mark's square, and is therefore of the utmost importance in itself and as part of one of the most extraordinary monumental complex in the world. It is five hundred years old, so very fragile: there was a subsidence on the south-east side, the decorative body needed cleaning and in some parts restored, the static conditions had to be checked, the interior had to be adapted to new functions. All these works were implemented between July 2004 and May 2006. Many conditions needed to be considered in these works: only absolutely necessary substitutions, cleaning very delicate, not to destroy the patina deposited by time, preservation of all materials making them able to confront time and weather, hoping to make the monument leave for another five centuries. In the room of the mechanical works, since the clock had been completely renovated, a floor was demolished to give more space to the new winding mechanism of the clock. The new clock has been positioned and the stack, which is a new monumental element, allows it to be checked and seen.

**RESEARCH PROJECT FOR URBAN CONSERVATION "NEW LIFE FOR OLD CISTERNs", VENICE (2003-2005).** Throughout its history, Venice has always been plagued by thirst: there were no wells of any significance in the city, and fresh water had to be brought from the mainland or collected and kept using complicated systems of cisterns to filter it. Rainwater collected from squares, courtyards and roofs was channelled by gutters into cisterns, located in open spaces all over the city. The cistern was an interesting creation, built to guarantee the collection and conservation of the maximum quantity of water possible, with the maximum degree of hygiene. In the years 1857-58, the chief municipal engineer Giuseppe Bianco carried out a general of all the existing cisterns of the city. The first step of the research project was to analyse the data recorded by Bianco, to locate the cisterns in Venice. To this end, a database was prepared from the data of the historical survey: every record in the archive was linked with the building in which it was situated, in a GIS based on the map of the city drawn up for the Land Register of the Austrian authorities, compared with a Map of Venice today on a scale of 1:500. The other aspect of the project concerned experimental study of a cistern and its potential restoration. The cistern chosen was that of Fondaco dei Turchi.

