

[c]

compasses

the architecture & interior design international magazine | middle east > italy

RESTYLING BETWEEN CONSERVATION AND DESIGN

Focus

New trends and tradition in China

Powerhouse Company, Brian Johnson

Neri & Hu Design and Research Office

Wang Weijen Architecture, Aurelien Chen

COR arquitectos + Flavia Chiavaroli

Wael Al-Masri, Fumihiko Sano Studio



ENGLISH / ITALIAN ISSUE



STAY TUNED [f](#) [@](#) [in](#) [v](#)

www.talentsrl.com | customerservice@talentsrl.com

#ARGOCOLLECTION

DESIGNED BY LUDOVICA + ROBERTO PALOMBA



Talenti[®]
OUTDOOR LIVING

FOS

DOOR / WALK-IN CLOSET
Hexaben Large Bronze

 **bencore**[®]
www.bencore.it



The **Fos Door / Walk-in** closet made with **Bencore panels** is an interior decoration element that create added value to homes. They are functional and aesthetic, they add **design details and style** that makes the difference in interior design and spaces. Starting from **high quality recycled raw materials**, Bencore products have **low environmental**

impact also thanks to their durability and resistance, **extending the average life of the product** reducing the waste in the environment. Raw materials chosen are **easy to recycle** and therefore at the end of the product's life cycle can be **100% separated and recycled again**. For quotation and information please contact info@bencore.it

graphic+photo: luca bossi.it



DESIGN TURNS HOSPITALITY
INTO AN EXTRAORDINARY
EXPERIENCE.

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

DISCOVER LAGO DESIGN NETWORK AT [LAGO.IT/EN/PROJECTS](https://www.lago.it/en/projects)

LAGO.IT  lagodesign  @lagodesign

Air Wildwood Bed
Lago Welcome Maldivé
@ Cocoon Maldives

LAGO



zof
1990 YEARS 2020

GLOVE

Forms and volumes that convey a sense of generous relaxation: Glove is the charm of style combined with the utmost comfort. You can also use the characteristic fold-in armrests to provide soft support whilst lying down.

www.felis.it



felis
SOFT LIVING



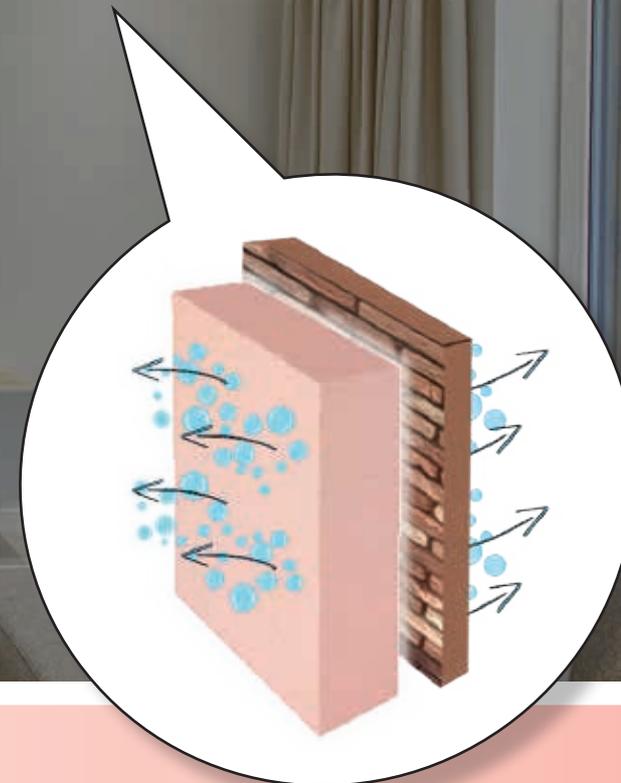
ph. studio bieffe a.d. emiliana martinelli

Elastica, design habits

LIGHTFORLIFE
martinelliluce.it



Mineral thermal insulation
for energy savings
and sustainability.



Excellent
thermal insulation



Healthier
environment



Widely active



Natural
materials



Antibacterial
and anti-mold



Fiber-free

Insulating, ecological, fireproof
and **widely active**
for maximum internal comfort.





Morici Collection



morici_collection

T. +39 071 977 447 | info@moricicollection.it | moricicollection.it



ADV: studiobuschi.com

Furniture | Homeware | Luxury Boxes

Morici

from
LAVA STONE - VOLCANO ETNA ERUPTION

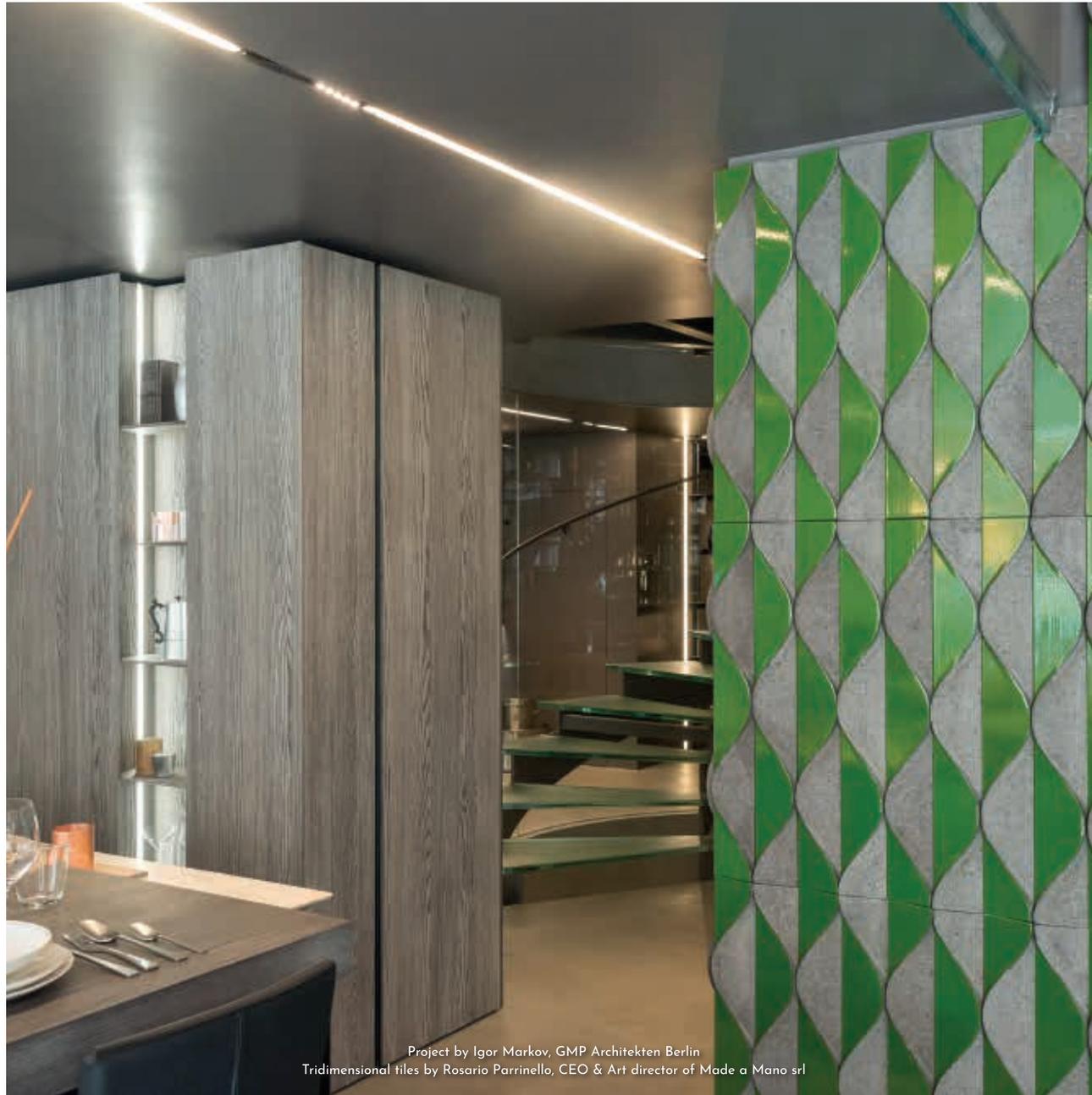
23 February 2021



made a mano[®]
Ravera Pannella

WWW.MADEAMANO.IT

to
SPACE IDENTITY



Project by Igor Markov, GMP Architekten Berlin
Tridimensional tiles by Rosario Parrinello, CEO & Art director of Made a Mano srl

made a mano[™]
Rosario Parrinello

International Airport Athens

Lighting project:
Eleftheria Deko & Associates

253 custom i-LèD Paseo "Giga" modules, made of polycarbonate in IP67 able to withstand atmospheric agents, emphasize the main façade of the new South building, giving life to a spectacular lighting game: simple and elegant white lines alternated with coloured scenographies, creating static or dynamic effects which can be defined or faded, that light up and switch off.

Main products:
Paseo "Giga", Archiline PRO, Thin66, Rada







WORKSPACE

31 MAY - 2 JUNE 2021
DUBAI WORLD TRADE CENTRE



OFFICE DESIGN
ISN'T A ONE-SIZE
FITS-ALL APPROACH...



 **THAT'S WHY
WORKSPACE EXISTS.**

Middle East's No.1 Workplace Event

Register to attend the Middle East's dedicated trade event for commercial interiors, from the 31st May to 2nd June 2021.

WORKSPACE is an essential event for serious buyers in the office interiors community. Commercial interior designers, facilities managers, architects, end-users and retail buyers attend to source office furniture and products, grasp insights from expert leading design professionals, and network with office interiors brands.

Get back to business by rejoining and reconnecting with the workplace design industry at WORKSPACE!

WWW.WORKSPACE-INDEX.COM
[@WORKSPACESHOW](https://twitter.com/WORKSPACESHOW) [@WORKSPACESHOW](https://www.instagram.com/WORKSPACESHOW)

Part of Middle East Design
and Hospitality Week



HSF ACTIVA

il nuovo sistema integrato
di alta sicurezza
firmato Cavatorta



www.eiffica.it

made  initaly

La grande esperienza di **Cavatorta** nel settore delle recinzioni di sicurezza e la tecnologia fornita da **Sicurit**, azienda leader nel settore dei sistemi di sicurezza, hanno permesso la realizzazione di un nuovo sistema integrato ad altissima sicurezza: **HSF ACTIVA**. Il sistema, composto da pannelli con caratteristiche antitaglio e antiscavalcamento, è dotato di sensori invisibili in grado di rilevare qualsiasi tentativo di effrazione. **HSF ACTIVA** è configurabile, e accessoriabile, secondo le necessità del committente.



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

 **CAVATORTA**
A PROVA DI TEMPO

THE
**Leisure
Show**
SPORTS ♦ RESORTS



WHERE THE REGION'S SPORTS & LEISURE INDUSTRY UNITE

Promoting Trade for the Fitness, Wellness,
Recreation and Outdoor Design Industries

31 MAY - 2 JUNE

2021

Dubai World Trade Centre



→ Source local and international products. Meet suppliers LIVE and in-person.
Network and Be Inspired.

GET YOUR FREE PASS
www.theleisureshow.com #TheLeisureShow

Naturally different



There is only one natural stone synonymous
with timeless beauty and elegance.

Only one preferred by exclusivity lovers.
Only one characterized by the unique veining
which is nature's unmistakable signature.

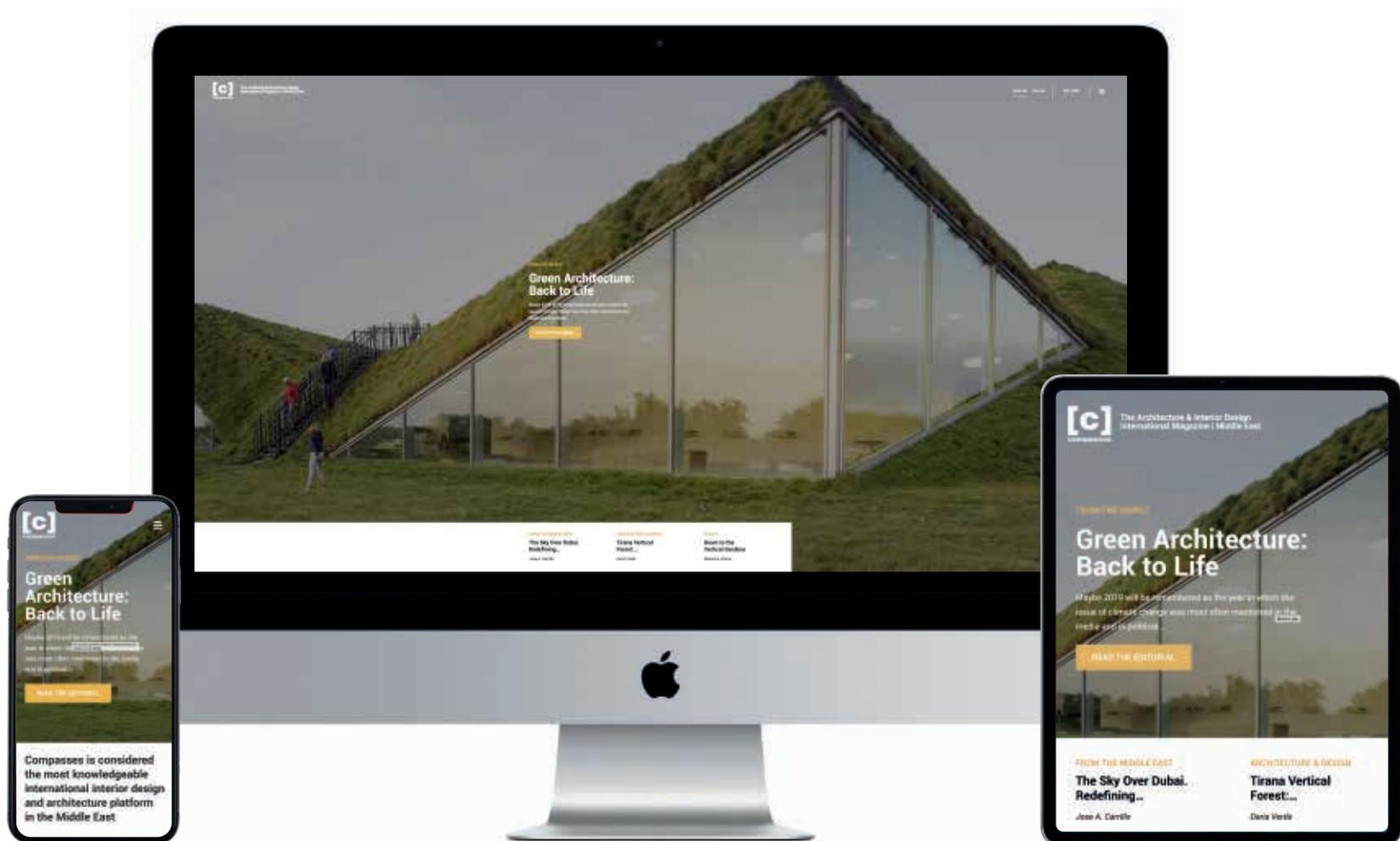
It is Carrara Marble.

franchi
umberto
marmi
SIGNED BY NATURE

50
1971 · 2021
ANNIVERSARY

fum.it

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



the **new** compasses site.
www.compassesworld.com





Obsessive
Design
Engineering

A spring touch on New Playone.

Design | Francesco Lucchese



Gentle Copper

Silky Rose

Ravishing Gold

Get addicted *to color.*

THE **OUTFIT**

Customize your mixer with the color you love.
Discover more at www.fir-italia.it

Your Gateway to interior & exterior design solutions!



Co-Located Events



15 .16 .17
JUNE 2021

Oman Convention
& Exhibition Centre
Sultanate of Oman

#idfoman | idfoman.com

Covered Sectors

Accessories & Art
Bathroom & Kitchen
Carpets & Textiles
Commercial Interiors & Fit-Out
Décor & Furnishings
Doors & Windows
Interior & Exterior Design
Lightings & Luxury Life Style
Outdoor Design & Build
Paint, Surfaces & Finishes
Tile & Stone
Wardrobes

MAIN & LANYARD SPONSOR



GOLD SPONSOR



Supporters



For participation and more information please contact

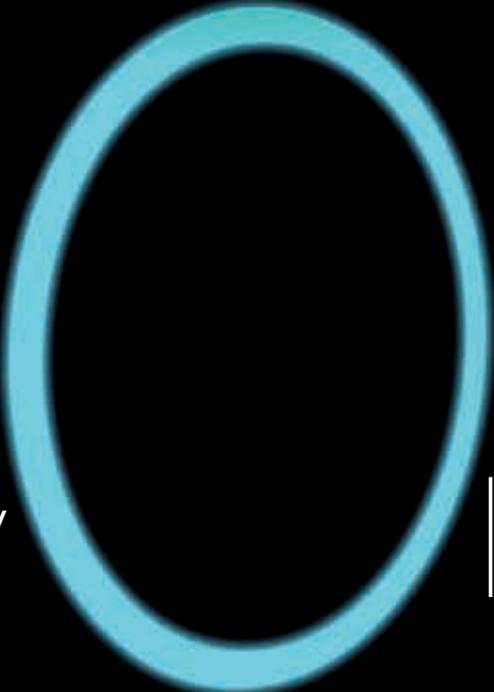
+968 94041717 | media@alnimrexpo.com

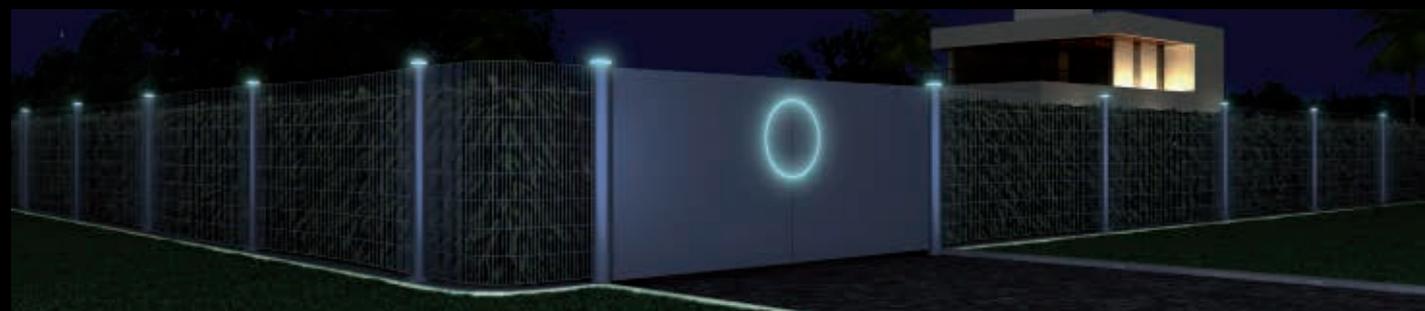
f/idfoman @idfoman @alnimrevents alnimrexpo

engineered and produced by
CAVATORTA
MADE IN ITALY

design by Max Croci // Valter Cugini
for Ellittica design

ellittica.it

rev  lution



MOONLINE is a revolution: no longer a mere element to separate the inside from the outside, but a new concept of "fencing".
Light outlines the contours, becoming a safety element: shapes, colours and the colour change of the lights can be selected to suit
architectural structures and personal tastes.

Beautiful during the day and fascinating at night. Always safe. MOONLINE, never seen before.

www.cavatorta.it

MOONLINE 
CAVATORTA INTEGRATED SYSTEM



[c] compasses

the architecture & interior design international magazine | middle east > italy

Publisher Board

Marco Ferretti
Francesca Maderna

Scientific Director

Andrea Pane
director@compassesworld.com

Scientific Committee

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

Editorial Staff

Jenine Principe
Daria Verde
staff@compassesworld.com

Web Staff

Marianna Ascolese
Federico Deo
webstaff@compassesworld.com

Editorial Board

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

Art Director

Ferdinando Polverino De Laureto

Team and Publishing Coordinator

Sara Monsurró
media@compassesworld.com

Associate Editors Middle East

Architecture
Anna Cornaro
Cristiano Luchetti
Design
Ivan Parati

Associate Editor Italy

Maria Vittoria Capitanucci

Correspondents

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

Advertising Sales Director

Luca Mällamo

Advertising Sales Agency

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

Digital Marketing & Website

Postilla Srl

SUBSCRIPTIONS

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

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

Cover Image

Courtesy of Jonathan Leijonhufvud
Architectural Photography

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

Publisher

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

Gulf Countries Representative

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

[compasses] is a supporting member of



Compasses n.35 - 2021
Printed in Italy
by Rossi Srl
Pozzuoli (Napoli)

april 2021
ISSN NUMBER: 2409-3823

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



035 RESTYLING BETWEEN CONSERVATION AND DESIGN

[editorial]	e	22	Style, stylism and restyling between conservation and design - Andrea Pane <i>Stile, stilismo e restyling tra conservazione e progetto</i>
[essays]	es	25	The conservation of built heritage in Japan: current issues - Mizuko Ugo <i>Problematiche attuali della conservazione del patrimonio edilizio in Giappone</i>
		33	Meiji-Mura and the Imperial Hotel by Frank Lloyd Wright - Matteo Belfiore <i>Il museo Meiji-Mura e l'Imperial Hotel di Frank Lloyd Wright</i>
		39	Cultural heritage conservation in New Zealand - Pamela Dziwulska, Candida Rolla <i>Conservazione del patrimonio culturale in Nuova Zelanda</i>
		45	Renewing St Paul's Anglican Church, Auckland - Tracey Hartley, Candida Rolla, Mari McKee <i>Rinnovando la chiesa anglicana di St. Paul ad Auckland</i>
[focus]	f	50	Loop of Wisdom. A new folie in Sichuan - Vanna Cestarello <i>Loop of Wisdom. Una nuova folie nel Sichuan</i>
		58	Neri & Hu Suzhou Chapel complex - Gisela Loehlein, Davide Lombardi <i>Il complesso della Cappella di Suzhou di Neri & Hu</i>
		66	Architecture and landscape for a new culture of living: the Valley Retreat project in Jiyuan City - Valentina Allegra Russo <i>L'architettura e il paesaggio per una nuova cultura dello stare: il Valley Retreat a Jiyuan City</i>
		74	Dragon Mountain Pavilion. The construction of an artificial landscape - Marianna Ascolese <i>Il Padiglione della Montagna del Drago. La costruzione di un paesaggio artificiale</i>
[architecture & plan]	ap	82	Pompeii towards the future among care, conservation and discoveries. An interview with Massimo Osanna - Andrea Pane <i>Pompei verso il futuro tra cure, restauri e scoperte. Un'intervista con Massimo Osanna</i>
		90	Museum Proem: the new Antiquarium of Pompeii - Luana Toniolo, Federico Calabrese <i>Proemio museale: il nuovo Antiquarium di Pompei</i>
[experiences]	ex	100	Style. Interview with Brian Johnson and Wael Al-Masri - Cristiano Luchetti <i>Stile. Intervista a Brian Johnson e Wael Al-Masri</i>
[academia]	a	120	Fortifying the past via Coalescence: past and future coming together - Cristiano Luchetti, Ahmed Al-Ali, Farid Esmaeil <i>Coalescenza come fortificazione dell'antico: il passato incontra il futuro</i>
[materials & interiors]	mi	128	A retreat in balance between tradition and modernity: the Hishiya hotel in Fukuchiyama - Daria Verde <i>Un rifugio in equilibrio tra tradizione e modernità: l'Hishiya hotel di Fukuchiyama</i>
[smart food]	sf	136	Something has changed - Ferdinando Polverino De Laureto <i>Qualcosa è cambiato</i>
[in memoriam]	im	138	Enzo Mari and Lea Vergine, intellectuals without doubts - Maria Vittoria Capitanucci <i>Enzo Mari e Lea Vergine, intellettuali senza remore</i>

Andrea Pane

Style, stylism and restyling between conservation and design

The issues of style (*Stilfragen*, as the title of an essay by Alois Riegl of 1893) can be said to be the basis of the centuries-old debate on art and architecture. Derived from the Latin *stilus* – a pointed object that was used to engrave wax tablets – the term brings us back to the field of linguistics, in which the main speculations on the subject of style were carried out, in the sense of an author's "way of expressing himself". From here to the concept of style in the figurative arts, intended as a set of formal features that characterize a group of works, the step is short, but marked by critical issues around which architectural criticism has been questioning for over two centuries. Starting with Gottfried Semper (*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1860-63), who deterministically subordinated architectural forms to contingent reality, to the criticisms of Riegl himself – who opposed them with an intention of art (*Kunstwollen*), result of the tension between technical conditioning and creative will – the beginning of the 20th century experiences a progressive liberation from the ties of 19th-century stylism. But it is only a partial liberation, which marks a part of architectural criticism more influenced by neo-idealist philosophy, while contemporary architectural production is still moving towards the search for a unifying style. From the short but intense season of the *De Stijl* movement, theorized by Piet Mondrian and Theo van Doesburg (1917-1931), to the search for an International Style proposed by Philip Johnson and Henry-Russell Hitchcock with the homonymous exhibition at the MOMA in New York (1932), the tension

towards an abstract language, even disconnected from any local influence, has marked a large part of the debate on contemporary architecture. With the crisis of the Modern Movement and the birth of Postmodernism – marked by the books of Robert Venturi (*Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966; *Learning from Las Vegas*, with Denise Scott-Brown and Steven Izenour, 1972) and Charles Jencks (*The Language of Post Modern Architecture*, 1977) – we still talk about style, but intended as an extrinsic and ironic "quotationism". The architecture of the last 50 years has been strongly influenced by this irreverent and false approach, interpreting style as an interchangeable language, according to contexts and conveniences. This has happened especially in the Gulf, where too much has been "learned" from Las Vegas and in general from urban growth along a strip, as Venturi predicted. This has meant, especially in Dubai, the construction of a considerable number of ugly postmodern buildings, concentrated along the Sheikh Zayed Road, among which the Al Yaqoub Tower certainly stands out for its exhibitionism, in imitation of London's Big Ben. Alongside all this, however, the last decades in the UAE have seen the progressive recovery of local traditions, at least on a formal level, in an attempt to define an "Arab style" that, on the one hand, is linked to the history of those territories and, on the other, meets the expectations of tourists, fascinated by a generic "orientalism" of manner, whose roots go back to colonialism. However, it was a mainly extrinsic recovery, which did not take advantage

– to quote a Western reference – of the reflections on "critical regionalism" theorized by Kenneth Frampton in the mid-1980s, as Cristiano Luchetti rightly points out in his interview with Brian Johnson and Wael Al-Masri, entitled *Style*. The results were therefore various and controversial, often carried out by the same architect, as for two projects created by GAJ (Godwin Austen Johnson) and illustrated by Luchetti. On the one hand, an intelligent combination of modernity and tradition (the complex of buildings created for the Sharjah Art Foundation), on the other, questionable operations such as the Al Seef district along the Dubai Creek, where the slavish re-proposition of traditional formal language, accompanied by a "modern" dimension of urban spaces, offers to the most sensitive visitor an unpleasant feeling of estrangement. Starting from this central core of the issue, dedicated to a reflection on the most recent and controversial outcomes of the "Arab style" in the UAE, the rest of the articles orbit around similar themes. Thus we find, in the [essays] section, an in-depth study on the theme of architectural conservation in Japan, developed starting with a general essay by Mizuko Ugo and a specific article by Matteo Belfiore dedicated to the Meiji Mura Museum in Nagoya, marked by the reconstruction of part of the Imperial Hotel in Tokyo by Frank Lloyd Wright (1923) demolished in 1967. A similar report on New Zealand follows, also divided into a general essay by Pamela Dziwulska and Candida Rolla, respectively the president of ICOMOS New Zealand and an architect specializing in heritage, and a specific

article on the conservation of the Anglican church of St Paul in Auckland by Salmond Reed Architects. The gaze towards the Far East continues in the [focus], entirely dedicated to new architectural trends in China through four large, medium and small-scale projects. Projects that go from the *folie* of the Loop of Wisdom in Sichuan, i.e. the new museum of technology designed by Powerhouse Company, to the critical regionalism of the complex built by Neri & Hu on Yangcheng Lake, north of the city of Suzhou, to the recovery of materials and traditional techniques in Wang Weijen Architecture's Valley Retreat project in Jiyuan City, and to the new artificial landscape of Aurelien Chen's Dragon Mountain Pavilion in Rizhao. The [architecture & plan] section, dedicated to the Archaeological Park of Pompeii, can also be considered tangent to the theme of style. Introduced by an exclusive interview with Massimo Osanna, director of the archaeological park from 2014 to today, it depicts the complexity and extent of the works carried out in the last seven years in Pompeii, culminating in the restyling of the Antiquarium. The issue is then completed by a project for the Dhayah Fort in Ras Al Khaimah (UAE) and by the renovation of a vernacular house from the first half of the 20th century in Fukuchiyama (Japan), converted into the Hishiya hotel by Fumihiko Sano. Finally, we paid a dutiful tribute to two protagonists of design and art criticism in Italy, Enzo Mari and Lea Vergine, struck down by Covid-19 one day apart, and whose life was entirely dedicated to a radical and avant-garde vision of creating.

Stile, stilismo e restyling tra conservazione e progetto



Photo courtesy of Wael Al-Masri



Photo courtesy of Wael Al-Masri

I problemi dello stile (*Stilfragen*, come titolava un saggio di Alois Riegl del 1893) possono dirsi alla base del secolare dibattito sull'arte e sull'architettura. Derivato dal latino *stilus* – oggetto appuntito che veniva utilizzato per incidere le tavolette di cera – il termine ci riporta al campo della linguistica, nel quale sono state svolte le principali speculazioni in tema di stile, inteso come “modo di esprimersi” di un autore. Da qui al concetto di stile nelle arti figurative, inteso come insieme dei tratti formali che caratterizzano un gruppo di opere, il passo è breve, ma segnato da nodi critici attorno ai quali la critica architettonica si interroga da oltre due secoli.

A partire da Gottfried Semper (*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1860-63), che subordinava deterministicamente le forme architettoniche alla realtà contingente, alle critiche dello stesso Riegl – che vi opponeva una intenzione d'arte (*Kunstwollen*) frutto della tensione tra condizionamenti tecnici e volontà creatrice – si giunge al principio del XX secolo a una progressiva liberazione dai lacci dello stilismo ottocentesco. Ma è una liberazione solo parziale, che segna una parte della critica architettonica più influenzata dalla filosofia neoidealista, mentre la produzione architettonica contemporanea si muove ancora verso la ricerca di uno stile unificante. Dalla breve ma intensa stagione del movimento *De Stijl*, teorizzato da Piet Mondrian e Theo van Doesburg (1917-1931), alla ricerca di un *International Style* proposto da Philip Johnson e Henry-Russel Hitchcock con la omonima mostra al MOMA di New York (1932), la tensione verso un linguaggio astratto e persino slegato da ogni influenza locale

ha marcato buona parte del dibattito sull'architettura contemporanea. Con la crisi del Movimento Moderno e la nascita del Post-modern – segnata dagli scritti di Robert Venturi (*Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966; *Learning from Las Vegas*, con Denise Scott-Brown e Steven Izenour, 1972) e di Charles Jencks (*The Language of Post Modern Architecture*, 1977) – si torna ancora a parlare di stile, ma inteso come un citazionismo estrinseco e ironico. L'architettura degli ultimi 50 anni è stata fortemente influenzata da questo approccio irriverente e posticcio, interpretando lo stile come un linguaggio intercambiabile a seconda dei contesti e delle convenienze. Ciò è accaduto soprattutto nel Golfo, dove si è fin troppo “imparato” da Las Vegas e in generale dalla crescita urbana lungo una *strip*, come aveva profetizzato Venturi. Ciò ha significato, soprattutto a Dubai, la realizzazione di un numero notevole di brutti edifici più o meno postmoderni, concentrati soprattutto lungo la Sheikh Zayed Road, tra i quali spicca certamente per esibizionismo la Al Yaqoub Tower, a imitazione del Big Ben londinese.

Accanto a tutto questo, tuttavia, gli ultimi decenni negli UAE hanno visto il progressivo recupero delle tradizioni locali, quanto meno sul piano formale, nel tentativo di definire uno “stile arabo” che da un lato si riallacciasse alla storia di quei territori e dall'altro incontrasse le aspettative dei turisti, affascinati da un generico «orientalismo» di maniera, le cui radici risalgono addirittura al colonialismo. Si è trattato però di un recupero prevalentemente estrinseco, che non ha fatto tesoro – per citare un riferimento occidentale – delle riflessioni

sul «regionalismo critico» teorizzate da Kenneth Frampton alla metà degli anni Ottanta, come sottolinea giustamente Cristiano Luchetti nella sua intervista a Brian Johnson e Wael Al-Masri, intitolata proprio *Style*. Ne sono quindi derivati esiti vari e controversi, spesso portati avanti persino dallo stesso architetto, come per due progetti realizzati da GAJ (Godwin Austen Johnson) e illustrati da Luchetti. Da un lato una intelligente combinazione di modernità e tradizione (il complesso di edifici realizzati per la Sharjah Art Foundation), dall'altro discutibili operazioni come il quartiere Al Seef lungo il Creek di Dubai, dove la riproposizione pedissequa del linguaggio formale tradizionale, accompagnata però da una dimensione “moderna” degli spazi urbani, offre al visitatore più sensibile una spiacevole sensazione di estraniamento.

A partire da questo nucleo centrale del numero, dedicato appunto a una riflessione sugli esiti più recenti e controversi dello “stile arabo” negli UAE, il resto degli articoli orbita attorno a temi affini. Troviamo così, nella rubrica [essays], innanzitutto un approfondimento sul tema della conservazione architettonica in Giappone, sviluppato a partire da un saggio generale di Mizuko Ugo e uno specifico articolo di Matteo Belfiore dedicato al Meiji Mura Museum di Nagoya, segnato dalla ricostruzione di parte dell'Imperial Hotel di Tokyo di Frank Lloyd Wright (1923) demolito nel 1967. Segue un analogo report sulla Nuova Zelanda, anche qui suddiviso in un saggio generale di Pamela Dziwulska e Candida Rolla, rispettivamente presidente di ICOMOS New Zealand e architetto specialista in patrimonio, e

uno specifico articolo sul restauro della chiesa anglicana di St. Paul ad Auckland effettuato da Salmond Reed Architects. Lo sguardo verso l'Estremo Oriente prosegue nel [focus], interamente dedicato alle nuove tendenze architettoniche in Cina attraverso quattro progetti alla grande, media e piccola scala. Progetti che si muovono tra la *folie* del Loop of Wisdom di Sichuan, ovvero il nuovo museo della tecnologia disegnato da Powerhouse Company, il regionalismo critico del complesso realizzato da Neri & Hu sul lago Yangcheng a nord della città di Suzhou, il recupero di materiali e tecniche tradizionali nel Valley Retreat a Jiyuan City di Wang Weijen Architecture, e il nuovo paesaggio artificiale del padiglione della Montagna del Drago di Aurelien Chen a Rizhao. Tangente al tema dello stile può dirsi anche la rubrica [architecture & plan], dedicata al Parco Archeologico di Pompei e introdotta da una esclusiva intervista a Massimo Osanna, direttore del parco archeologico dal 2014 a oggi, che restituisce la complessità e l'estensione delle opere portate avanti negli ultimi sette anni a Pompei, culminate nel restyling dell'Antiquarium. Completano il numero un progetto per il Dhayah Fort a Ras Al Khaimah (UAE) e la ristrutturazione di una casa vernacolare della prima metà del XX secolo a Fukuchiyama (Giappone), convertita nell'Hishiya hotel da Fumihiko Sano. Infine, abbiamo tributato un doveroso omaggio a due protagonisti del design e della critica d'arte in Italia, Enzo Mari e Lea Vergine, stroncati dal Covid-19 a distanza di un giorno l'uno dall'altro, la cui vita è stata interamente dedicata a una visione radicale e avanguardista del creare.

Mobilspazio[®]

contract

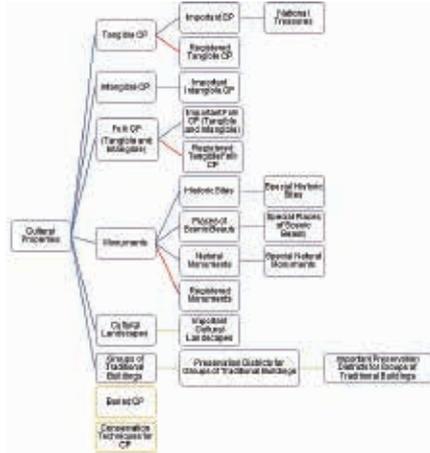
Furniture for hotels, studio flats, b&bs, communities and student rooms
Mini-kitchens



MOBILSPAZIO srl - via Maccari 1/a- 60131 Ancona - Italy
tel. +39 0712868423- fax +39 0712900374
www.mobilspazio.it - info@mobilspazio.it



Mizuko Ugo
Gakushuin Women's College



1 Simplified diagram of the Cultural Properties System in Japan, designation (blue line) and registration (red line), see *Cultural Properties for Future Generations. Outline of the Cultural Administration of Japan*, Agency for Cultural Affairs (ed.), Tokyo September 2019, p. 3 (image: Mizuko Ugo; https://www.bunka.go.jp/tokei_hakusho_shuppan/shuppanbutsu/bunkazai_pamphlet/pdf/r1393015_02.pdf) / Organigramma semplificato del sistema di tutela, designazione (linea blu) e registrazione (linea rossa) dei beni culturali in Giappone.

2 Thatched roof and smaller wooden shingle roof, Saganuma village (Toyama Prefecture), designated as a "Historic Site" in 1970, as "Important Preservation District for Groups of Traditional Buildings" in 1994, and as part of the World Heritage site of "Historic villages of Shirakawa-go and Gokayama" in 1995 (photo: Mizuko Ugo) / Copertura straminea e piccola copertura con scandole, designate come "Sito storico" nel 1970, come "Area importante di protezione dell'edilizia tradizionale" nel 1994 e come parte del sito Patrimonio dell'Umanità "Villaggi storici di Shirakawa-go e Gokayama" nel 1995.



The conservation of built heritage in Japan: current issues

Around 70 years have passed since the Law for the Protection of Cultural Properties was enacted in 1950¹. This law, consolidating and up-dating the laws enacted before the Second World War, represented a significant achievement in the preservation of cultural properties, marking a decisive shift from conservation towards protection. In dealing with cultural properties, the Law no longer regulated only their conservation, but also directed action towards "protection," i.e. a combination of conservation and of the effective enhancement of cultural properties. Moreover, while inheriting from the previous laws the designation system – which allowed the designation of cultural properties as National Treasures or Important Cultural Properties – the Law

also included for the first time the new category of Intangible Cultural Properties (fig. 1).

Since its enactment, there have been several amendments to the Law, following many preservation initiatives undertaken by concerned citizens, international exchanges, and damages caused by natural disasters. As far as built heritage is concerned, both the range of the target historic styles of architecture and the ways to deal with them have been widened to include not only traditional Japanese architecture, but also modern architecture and entire areas of built environment. This has entailed the need to handle a broader variety of construction materials and techniques, as well as building types (commoners' dwellings,

modern architecture, industrial heritage, cultural landscape, etc.) to ensure their appropriate use and enhancement in society². The present paper aims at giving an overview of the above-mentioned current issues of built heritage preservation in Japan, highlighting the recent changes towards a more comprehensive approach that involves municipalities and the private sector, as well as government bodies other than the Agency for Cultural Affairs of the Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology.

Towards a wider range of cultural properties and their effective adaptive re-use

On December 17th, 2020, at its 15th session, the Intergovernmental

Committee for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage decided to inscribe the *Traditional skills, techniques and knowledge for the conservation and transmission of wooden architecture in Japan* (伝統建築工匠の技：木造建造物を受け継ぐための伝統技術) submitted by Japan on to the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, within the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage managed by UNESCO (United Nations Educational Scientific and Cultural Organization)³. This formal inscription had long-awaited international recognition, but its relevance is twofold and goes far beyond the realm of the conservation of cultural properties. It highlights, on the >



3



4



5

3 Decorative roof tile *onigawara* at the end of the descending ridge. Sutra Repository *azekura* (ca. 13th century), relocated from Jurin-in Temple (Nara Prefecture) to the compound of the Tokyo National Museum (photo: Mizuko Ugo) / Tegola decorativa d'angolo *onigawara* alla fine della cresta discendente. Deposito di Sutra *azekura* (circa XIII secolo), trasferito dal Tempio di Jurin-in (Prefettura di Nara) al Museo Nazionale di Tokyo.

4 The historic center of Kawagoe City (Saitama Prefecture), "Important Preservation District for Groups of Traditional Buildings" since 1999 (photo: Mizuko Ugo) / Il centro storico di Kawagoe (prefettura di Saitama), "Area importante di protezione dell'edilizia tradizionale" dal 1999.

5 The post-town of Tsumago (Nagano Prefecture), "Important Preservation District for Groups of Traditional Buildings" since 1976. Historic buildings are re-used with new functions (photo: Mizuko Ugo) / La città di sosta di Tsumago (prefettura di Nagano), "Area importante di protezione dell'edilizia tradizionale" dal 1976. Gli edifici storici sono riutilizzati con nuove funzioni.

6 Tokyo Railway Station, Marunouchi Building (1914) after the restoration works (2008-2012) (photo: Mizuko Ugo) / La stazione di Tokyo, edificio Marunouchi (1914) dopo i lavori di restauro.

7 Tokyo Railway Station, Marunouchi Building. The ground and first floors have been preserved, the second floor has been restored so that the addition can be noticed on the façade if carefully observed (photo: Mizuko Ugo) / Conservazione dei primi due piani fuori terra, ripristino del terzo piano fuori terra in modo che l'aggiunta possa essere notata sulla facciata se si osserva attentamente.

one side, the essential interconnection between tangible architecture and the related intangible knowledge and, on the other side, how this knowledge remains pertinent today in terms of sustainable development. In fact, traditional knowledge related to natural resource (historic forest reserves) management – such as the harvesting of Japanese cypress bark and plants for thatch – has been inscribed as an integral part of traditional architectural techniques such as the roofing ones⁴ (figs. 2-3).

This inscription can also be seen as the result of the implementation of the Law for the Protection of Cultural Properties through several revisions, which ensured the preservation of cultural properties in their multiple aspects, responding to the needs of an ever-changing society. Starting from the period of high economic growth in the 1960s, and later in the 1970s, the disappearance of traditional industries and customs and of the historic built environment due to urban and infrastructure development raised awareness nationwide on the need to take action for the conservation of both the natural and the historic environment. Initiatives led to the 1975 amendment of the Law for the Protection of Cultural Properties that set up a selection mechanism for «Conservation techniques for cultural properties», indispensable for their maintenance and repair.

The revision of the Law also added to the individual historic buildings the

«Groups of Traditional Buildings», an urban scale category which combined as a whole non-monumental architecture (dwellings, warehouses, commercial and administrative buildings, etc.) together with diverse elements that are an integral part of an urban landscape, such as yards, canals, rural paths, paddy fields and the connected natural environment (figs. 4-5). These changes were accompanied by a devolution process and some matters related to cultural properties started to be transferred from the Agency for Cultural Affairs to local administrations. Gradually, the widening of both the construction time frame and the typologies taken into consideration increased to include non-monumental and 20th-century architecture, in particular after the introduction of a different preservation mechanism in the revision of the Law in 1996. In fact, until then, while the preservation system provided for the «designation» of cultural properties to ensure subsidies for their conservation projects, at the same time strong regulations were imposed that limited the number of buildings and urban areas actually designated. For these reasons, a vast number of structures built from the mid-18th century onward, which in fact constitute the biggest part of the still existent architectural stock, was left aside and their preservation was not ensured⁵. To solve this deficiency, in addition to the «designation» system, the «registration»

system was adopted, already introduced in other countries far earlier⁶. This new system, although it did not provide for the same comprehensive subsidies as the «designation», allowed the creation of a register of historic buildings, officially recognizing their historic value and also helping to draw attention to non-designated buildings. Greater flexibility to deal with those buildings boosted the adaptive reuse of historic buildings rather than their conservation alone. The results of the above-mentioned changes can be appreciated through some recent conservation works. The Tokyo Railway Station, a modern Queen Anne reinforced-brick building built in 1914, underwent major restoration works (2008-2012) that consisted of a huge-scale seismic retrofitting (around 350 seismic rubber isolators and 160 oil dampers) to isolate the brick structure, of preservation works for the ground and first floors, and of the reconstruction of the second floor and roof which had been destroyed during the Second World War⁷ (figs. 6-8).

Together with the Tokyo Railway Station restoration works, with their unprecedented scale of intervention and the policy to keep the station fully functioning even during the works, the preservation works of the West Cocoon Warehouse in the Tomioka Silk Mill can also be considered as best exemplifying the latest trends in Japanese built heritage conservation.

The Tomioka Silk Mill is located in

Tomioka city, Gunma prefecture, at around 100 km north-west of Tokyo. It is an industrial complex built by the government starting from 1872, only a few years after the re-opening of the country to international exchange. That was the period, called the Meiji period⁸, during which Japan started its modernization process, introducing up-to-date knowledge from the West in order to develop into an internationally competitive nation. To that end, the Meiji government set its eyes on the production and export of raw silk and built a government-run mechanized silk-reeling factory in Tomioka, combining the latest French technology and the traditional Japanese techniques. The Tomioka Silk Mill was built as a model factory soon to be followed by others throughout the country and its silk production had a great impact on the international silk trade. Privatized at the end of the 19th century, the Tomioka Silk Mill continued to produce raw silk until 1987. Since 2005 it has been owned by the municipality of Tomioka⁹. The complex comprises around 100 buildings (fig. 9) (cocoon warehouses, a silk-reeling plant, a water tank, steam generating boilers, hank storage, buildings for the personnel), with additions made over time, and the remaining nine buildings from the Meiji period, designated as Important Cultural Properties and National Treasures between 2006 and 2014. The whole site was designated as a Historic Site



6



7

in 2005 and, within it, both designated and non-designated buildings have been given value within the 30-year management plan for the whole complex, which was submitted in 2012¹⁰. The plan's basic concept is to preserve as much as possible of the buildings' value as an industrial heritage, which consists of being both the testimony of the silk yarn processing system and the workers welfare services adopted by an industrial firm in its development over more than 100 years from the Meiji period onward.

The conservation works of the West Cocoon Warehouse lasted from 2015 to 2020¹¹, and consisted of repairs, seismic strengthening and adaptive re-use works (figs. 10-12).

The warehouse is a timber-frame brick construction (12,3 x 104,4 m, north-south) of two floors, with a truss roof covered with Japanese pantiles and a timber veranda running alongside the whole building. Its construction methods integrate those recently introduced in Japan by French engineers with traditional Japanese construction techniques. Therefore, the intervention also consisted of a combination of repair methods: the maintenance and repair *in situ* of the timber-frame brick walls, the repair of the roof (fig. 13), of the floor at the ground level and of the veranda at the first floor by the disassembly and reassembly method (*kaitai shūri*, figs. 14-16) and by the repair of the fittings. After the reassembly of the repaired

timber parts, the seismic reinforcement was carried out, having in mind the re-use of the building as an exhibition hall and as a multi-functional space. It was necessary to guarantee, on the one hand, the seismic reinforcement mandatory to ensure preservation of the building as well as its safety when opened to the general public, and, on the other hand, the preservation of the floor, of the lathing and plaster ceiling as well as the plaster coating applied to the brick walls inside. On these, task related notes and scribbles left by the workers, and scratches left by the bogies were a visible memory of the place. The house-in-house method was adopted, building in an inner glass structure at the ground floor (figs. 17-18). This solution secured seismic strength, freedom in designing the interior space into an exhibition hall, museum and multi-purpose area, while at the same time allowing the visitors and users to directly observe on the walls, floor and ceiling the history of the employees who, through their work, contributed to the modernization of Japan and the world's silk trade. An industrial complex that would not have been considered as a cultural property just a few decades ago, has succeeded in keeping a significant historical past alive, while welcoming a new use and interpretation, linking together conservation, structural reinforcement and the re-use of historic structures¹².

Recent initiatives for a comprehensive approach to the preservation of cultural properties

The efforts undertaken at the Tomioka Silk Mill, comprising of an overall management plan – both designated and non-designated historic buildings – creating a strong narrative of the place and involving the local community and the private sector in the enhancement of cultural heritage, are being adopted in a larger scale by recent initiatives and policies for cultural properties. The progressing aging of the Japanese population, and the consequent depopulation of the countryside, have a negative influence on historic buildings, as there is no one taking care of them. Moreover, even if they are successfully saved from demolition and their preservation is assured, subsidies for the owners for maintenance and management are not sufficient in the long run.

In an attempt to improve this situation, policies have been created to direct investment in cultural properties to gain an economic return. This is the case where local traditional industries and the built heritage have been transformed into inns, cafes and restaurants, in an attempt to find a positive link between cultural properties and the economy. However, traditional industries continue to decline due to the mass production and to drastic changes in the Japanese lifestyle. Meanwhile, until 2019, tourism has been a growing industry and

cultural heritage has been considered perfect to attract visitors¹³. To that end, the Agency for Cultural Affairs started to cooperate with other government bodies such as the Japan Tourism Agency, the Ministry of Land, Infrastructure, Transport and Tourism and the Ministry of Agriculture, Forestry and Fisheries for the preservation and enhancement of the cultural landscape, including historic buildings and the landscape transformed by human work. This has also involved mass media and the private sector in the challenge to make cultural properties a driving force for local revitalization, while ensuring their preservation.

The Japan Heritage Promotion Project launched in 2015¹⁴ (figs. 19-21) was followed by a fresh amendment of the Law for the Protection of Cultural Properties in 2018.

Through the Japan Heritage project, local administrations became responsible for drawing up cultural properties conservation and utilization plans, which should include not only historic buildings, but also other typologies of tangible cultural assets (i.e. archaeological sites, places of scenic beauty, movable heritage, etc.) as well as intangible heritage. The aim is to interpret those cultural assets as one "story" based on the cultural and historical background of a particular area or region that could convey the value of the place.

In the same line, the revision of the Law >



8 Tokyo Railway Station, Marunouchi Building. The interior of the reconstructed dome. On the astragal of the new columns the date of the restoration works is engraved (photo: Mizuko Ugo) / L'interno della cupola ricostruita. Sull'astragalo delle nuove colonne è incisa la data dell'intervento.

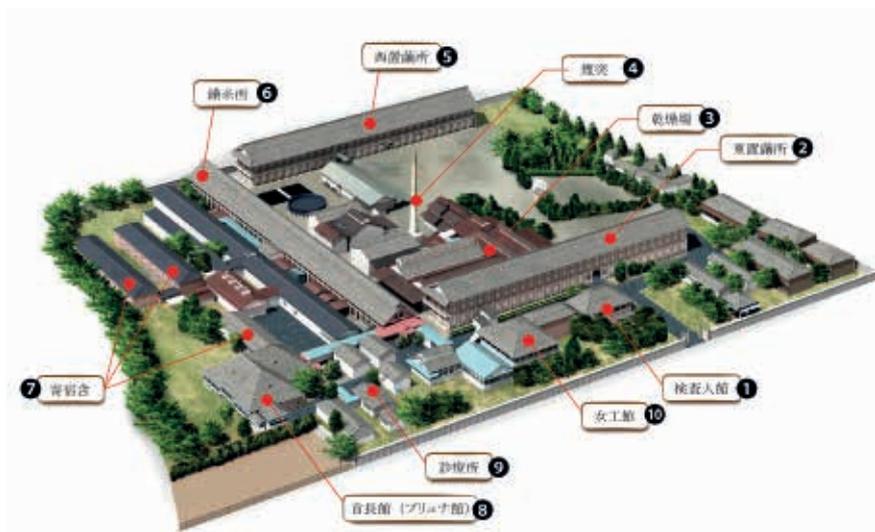
9 Map of Tomioka Silk Mill industrial complex, "Historic Site" designated in 2005: 1) inspector's house, 2) east cocoon warehouse, 3) cocoon drying facility, 4) chimney, 5) West cocoon warehouse, 6) silk reeling plant, 7) dormitories, 8) director's house (Brunat House), 9) infirmary, 10) instructor's dormitory (image: © Tomioka City) / Mappa del Setificio di Tomioka, designato "Sito storico" nel 2005: 1) casa dell'ispettore, 2) magazzino est dei bozzoli, 3) impianto di essiccazione dei bozzoli, 4) ciminiera, 5) magazzino ovest dei bozzoli, 6) impianto di lavorazione della seta, 7) dormitori, 8) casa del direttore (Casa Brunat), 10) dormitorio dell'istruttrice.

10 The West cocoon warehouse after the conservation works (2015-2020) (photo: © Tomioka City) / Il Deposito ovest dei bozzoli alla fine dei lavori di restauro.

11 Adaptive re-use project of the West cocoon warehouse, first floor. The cocoon storage methods used through the years are well preserved (photo: © Tomioka City) / Progetto di riuso del Deposito ovest dei bozzoli, primo piano. I metodi per lo stoccaggio dei bozzoli usati negli anni sono ben conservati.

12 The adaptive re-use project of the West cocoon warehouse at the ground floor includes an exhibition area (the gallery, left) and a multi-purpose area (248 m², right) (photo: © Tomioka City) / Il progetto di riuso del Deposito ovest dei bozzoli include al pian terreno un'area per le esposizioni (la galleria, a sinistra) e un'area polifunzionale (248 m², a destra).

8



9



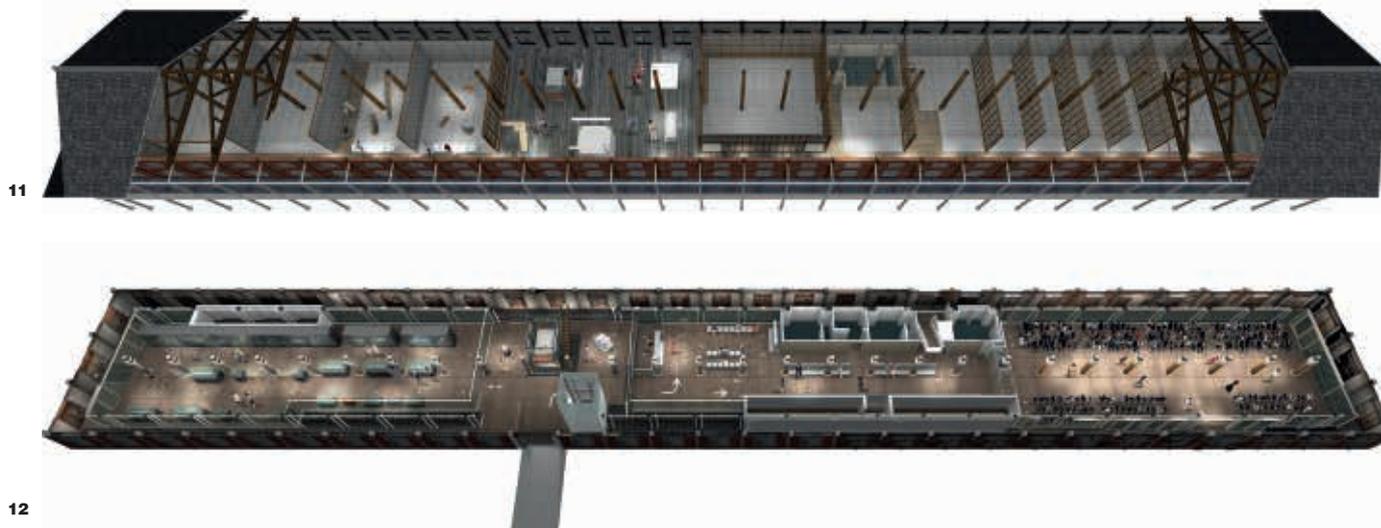
10

put both designated and non-designated cultural heritage at the center of local and regional revitalization. This encourages cooperation not only among two or more municipalities, but also between public and private actors, including local boards of education, non-profit organizations, university researchers and representatives of the area's commerce and industry, as well as local residents. The establishment of a conservation and utilization management plan for cultural properties by local municipalities has become compulsory, and should include several typologies of cultural properties so as to overcome the divide between one

category and another and put together common efforts for their enhancement. It is still too early to assess the results of those recent initiatives. Some experts are worried by the decisive turn towards the touristic use of cultural heritage (in particular, because of the Olympic and Paralympic Games planned in Tokyo for summer 2021), and they call for not only a better guarantee of a good balance between conservation and enhancement, but also for a diversified use of cultural properties, namely in the realm of education, based on their characteristics¹⁵. In addition, the spread of the SARS-CoV-2 virus since 2019, has suddenly halted the rising flow

of visitors and it is still not possible to predict the near future. In relation to built heritage, historic building preservation in urban settlements with a high density and high land value also remains an issue to be tackled. Nevertheless, there is a high level of expectation on the part of inhabitants, visitors, conservators and architects regarding the direction to be taken in the preservation of cultural properties towards their inclusion in urban and regional economic development, reserving a leading role for local and non-designated cultural properties.

Problematiche attuali della conservazione del patrimonio edilizio in Giappone



Più di 70 anni sono passati dalla promulgazione della Legge di tutela dei beni culturali del 1950¹. Questa legge, consolidando e aggiornando in un'unica normativa la legislazione promulgata prima della Seconda guerra mondiale, determinò una svolta verso una nuova concezione della cura del patrimonio culturale. La nuova legge, infatti, rappresentò il passaggio dalla conservazione del patrimonio culturale alla sua tutela, intesa come duplice azione di conservazione e valorizzazione dei beni culturali, di cui viene anche introdotto il termine. Se questa nuova legge ereditò dalle precedenti il sistema di designazione dei beni culturali come Tesori nazionali o Beni culturali importanti, essa introdusse per la prima volta la categoria dei Beni culturali immateriali e intese sottolineare il ruolo essenziale dei cittadini nella cura dei beni culturali (fig. 1).

Gradualmente, iniziative di protezione dei beni intraprese dai cittadini, scambi internazionali e conseguenze disastrose di calamità naturali (terremoti, maremoti, tifoni) hanno portato a emendare la legge più volte. Per quanto riguarda il patrimonio architettonico, il cambiamento ha comportato la trasformazione delle modalità di gestione e di intervento sui beni, ma ha anche ampliato i beni oggetto di tutela sia dal punto di vista temporale che spaziale, permettendo di includere non soltanto l'architettura giapponese tradizionale, ma anche tipologie e stili architettonici più recenti e intere aree storiche (abitazioni comuni, architettura moderna, patrimonio industriale, paesaggio culturale, etc.). L'attività di conservazione ha quindi dovuto trovare soluzioni adatte per una maggiore varietà di materiali e tecniche costruttive e assicurare un riuso appropriato dei beni e la loro valorizzazione nella società².

Di seguito, si intende dare una rapida panoramica del percorso seguito dalla conservazione del costruito in Giappone per capire le motivazioni che hanno portato al recente passaggio verso un approccio più ampio e flessibile che, oltre all'Agenzia per gli affari

Notes

¹ Bunkazaihogohō (The Law for the Protection of Cultural Properties), n. 214/1950, E-gov Hōrei kensaku, Ministry of Internal Affairs and Communications database; <https://elaws.e-gov.go.jp/document?lawid=325AC1000000214> (01.25.2021).

² Bunkazaihozon 70 nen no rekishi: asuheno bunkaisan (A 70-year history of the conservation of cultural properties: cultural heritage for tomorrow), Bunkazai hozon zenkoku kyōgikai (National Council for the Preservation of Cultural Properties) (ed.), Shinsensha, Tokyo 2017.

³ The preparation of the Nomination File started in 2010.

⁴ This includes the following: «建造物修理 (restoration of traditional buildings), 建造物木工 (traditional woodworking techniques for structures), 檜皮葺・柿葺 (roofing with Japanese cypress bark and wooden shingles), 茅葺 (thatching), 檜皮採取 (harvesting of Japanese cypress bark), 屋根板製作 (production of wooden roofing tiles), 茅採取 (harvesting of plants for thatch), 建造物装飾 (decoration of traditional structures), 建造物彩色 (coloring of traditional structures), 建造物漆塗 (lacquer painting of traditional structures), 屋根瓦葺 (本瓦葺) (roofing with kawara tiles, Hon-gawarabuki), 左官 (日本壁) (sakan plastering, Nihon Kabe), 建具製作 (production of joinery), 畳製作 (production of tatami mats), 装演修理技術 (conservative restoration techniques for mounts), 日本産漆生産・精製 (production and refinement of Japanese urushi lacquer), 縁付金箔製造 (production of entsuke gold leaf)». Agency for Cultural Affairs (ed.), *Nomination file n. 01618 for inscription in 2020 on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*, in *Examination of nominations for inscription in 2020 on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity* (item 8.b on the agenda), UNESCO Intangible Cultural Heritage official site, pp. 1-2; <https://ich.unesco.org/en/8b-representative-list-01146> (01.28.2021).

⁵ O. Gotō et al., *Toshi no kiokuwo ushinau maeni (Before losing the urban memory)*, Hakuyōsha, Tokyo 2008, pp. 130-134.

⁶ For example, in the case of France a *Liste générale des immeubles classés* was officially created starting from 1900 and then included in the *Loi du 31 décembre 1913 sur les monuments historiques*, in «Journal officiel de la République française», Dimanche 4 Janvier 1914, Lois et décrets n. 3, *Légifrance – Le service public de la diffusion du droit*; <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000315319>. In the case of the United Kingdom, the *Listing of buildings of special architectural or historic interest* was introduced with the *Town and Country Planning Act of 1947*. See *The National Archives, The Official Home of UK legislation database*; <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1947/51/enacted> (01.26.2021).

⁷ M. Nakai, *Preservation and Restoration of Tokyo Station Marunouchi Building*, in «Japan Railway and Transport Review», n. 61, March 2013, pp. 7-15. The building was designated an Important Cultural Property in 2003.

⁸ In addition to the Gregorian calendar, in Japan the reign name system (*gengō*) is commonly used and bears a great social importance. The Meiji period, under emperor Mutsuhito, started in 1868 and ended in 1912.

⁹ It was also registered on the UNESCO World Heritage List in 2014 as a component part of the *Tomioka Silk Mill and Related Sites* World Heritage site. See UNESCO World Heritage Centre, *The List, Tomioka Silk Mill and Related Sites*; <https://whc.unesco.org/en/list/1449/> (01.29.2021).

¹⁰ *Kyūtomikaseishijō seibikatsuyō keikaku (Tomioka Silk Mill management plan)*, Sekai-isan machizukuri-bu tomiokaseishijō-ka (ed.), Tomioka City, October 2012, <https://www.city.tomioka.lg.jp/www/contents/100000000335/files/seibikatuyoukeikaku.pdf>.

¹¹ *Hozonseibi ga susumu sekai-isan tomioka seishijō. Kokuhō nishiokimayusho no aratana kokoromi (On-going conservation and maintenance works in the Tomioka Silk Mill World Heritage. The new approach of the West Cocoon Warehouse, national treasure)*, Tomioka City (ed.), in «Kenchikushi» (Journal of the Japan Federation of Architects and Building Engineers Associations), November 2017, pp. 48-50. H. Saiga, *Kokuhō kyūtomikaseishijō nishiokimayusho no seibikatsuyō (Maintenance and adaptive re-use of the West Cocoon Warehouse, national treasure)*, in «Bunkenkyō tsūshin (JACAM Report)», n. 139, January 2020, pp. 1-9, and following articles. *Kokuhō kyūtomikaseishijō nishiokimayusho shūrikōji hōkokusho (kenzōbutsu hen) (Report of the repair works of the former West Cocoon Warehouse, Tomioka Silk Mill, National Treasure (volume on buildings))*, Bunkazaikenzōbutsu hozongijutsu kyōkai (The Japanese Association for Conservation of Architectural Monuments (JACAM)) (ed.), Tomioka City, August 2020.

¹² This conservation work has received the ICOMOS Japan Award on February 10th, 2021. Japan ICOMOS, Press Release, February 10th, 2021; <https://icomosjapan.org/document/prize2020.1.pdf>.

¹³ E. Kakiuchi, *Cultural heritage protection system in Japan: current issues and prospects for the future*, in «GRIPS Discussion Paper 14-10», National Graduate Institute for Policy Studies (GRIPS), Tokyo, July 2014, pp. 1-12.

¹⁴ *Japan Heritage*, Agency for Cultural Affairs (ACA) (ed.), and *Japan Heritage Official Site*, Japan National Tourism Organization (JNTO) (ed.); https://www.bunka.go.jp/english/policy/cultural_properties/japan_heritage/ and <https://www.japan.travel/japan-heritage/> (01.26.2021).

¹⁵ H. Sakai, *Bunkazai hogohō no kaisei to sono kadai (The amendment of the Law for the Preservation of Cultural Properties and its issues)*, in «Bunkaisan no sekai» (The World of Cultural Heritage), Tokyo August 3rd 2018, Incorporated Non-profit Organization The World of Cultural Heritage; <https://www.isan-no-sekai.jp/contribution/4804> (01.26.2021).



13



14

culturali (Agency for Cultural Affairs) del Ministero dell'istruzione, cultura, sport, scienza e tecnologia, coinvolge anche i comuni, il settore privato e altre istituzioni dell'amministrazione pubblica.

Verso una maggiore molteplicità di beni culturali e la loro valorizzazione

Il 17 dicembre 2020, alla sua XV sessione, il Comitato intergovernativo per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale dell'UNESCO ha iscritto le *Abilità manuali, tecniche e conoscenze tradizionali per la conservazione e trasmissione dell'architettura lignea in Giappone* (伝統建築工匠の技：木造建造物を受け継ぐための伝統技術) nella Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale³. Questa iscrizione corona con un riconoscimento formale un lungo dibattito relativo alla conservazione dell'architettura tradizionale giapponese, ma il suo significato ha molteplici sfaccettature che vanno al di là della mera conservazione dei beni culturali. Esso infatti sottolinea, da un lato, lo stretto legame fra l'opera architettonica materiale e il sapere immateriale a essa connesso e, dall'altro, come questo sapere rimanga estremamente valido oggi dal punto di vista dello sviluppo duraturo. Per esempio, la conoscenza tradizionale legata alla gestione delle risorse naturali (riserve forestali storiche) quali la raccolta della corteccia del cipresso giapponese (*chamaecyparis obtusa*) e di alcune piante usate nelle coperture (*phragmites australis*, etc.) è stata riconosciuta come parte integrante delle tecniche architettoniche tradizionali⁴ (figg. 2-3). Questa iscrizione può essere anche considerata il risultato di un graduale processo di revisione della Legge di tutela dei beni culturali, che ne ha assicurato la protezione nei loro diversi aspetti per far fronte ai cambiamenti della società.

A partire dal periodo di rapida crescita economica negli anni Sessanta, e nei successivi anni Settanta, il declino dell'industria dell'artigianato e la scomparsa di usi e costumi tradizionali nonché di intere aree storiche, dovuti allo sviluppo urbano e alla trasformazione della società, furono l'occasione per prendere consapevolezza della necessità di agire a favore della conservazione sia dell'ambiente naturale che di quello costruito, creando un movimento a favore della protezione di aree urbane storiche. Ciò portò alla modifica della Legge di tutela dei beni culturali del 1975 che stabilì un sistema di selezione di «tecniche di conservazione dei beni culturali», indispensabili per la loro gestione e manutenzione. Venne anche aggiunta la nuova categoria di «Edilizia tradizionale» che permise la protezione di aree storiche includendovi elementi architettonici sia monumentali che non (case d'abitazione comuni, depositi, edifici commerciali o amministrativi), insieme con altri elementi costitutivi del paesaggio urbano, quali corti, campi, canali, sentieri e l'ambiente naturale a essi legato (figg. 4-5). Questi cambiamenti furono accompagnati dal decentramento della gestione dei beni culturali dall'Agenzia per gli affari culturali del Ministero alle amministrazioni locali. Iniziò quindi un ampliamento progressivo sia temporale che tipologico dei beni oggetto di tutela, tale da includere le architetture non monumentali fino a quelle costruite nel XX secolo, soprattutto dopo che con l'emendamento della Legge del 1996 fu introdotto un nuovo meccanismo di tutela. Fino al quel momento, infatti, un sistema rigido di "designazione" dei beni culturali assicurava i sussidi per i lavori di conservazione, ma escludeva un vasto numero di edifici storici costruiti dopo la seconda metà del XIX



15

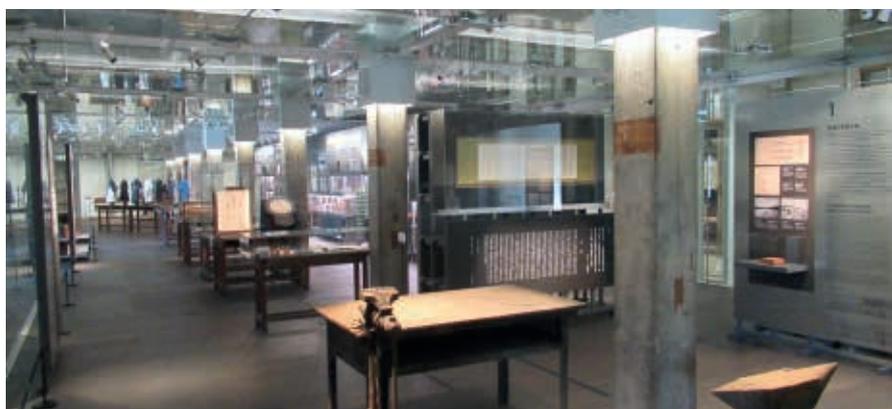
secolo, che in realtà corrispondono alla maggioranza degli edifici storici esistenti⁵. Per sopperire a questa deficienza, venne quindi aggiunto il sistema di "registrazione" dell'architettura storica, prendendo esempio da quelli presenti in diversi paesi già da molto tempo⁶. Questo nuovo sistema, sebbene non garantisse i sussidi previsti dalla "designazione", permise di richiamare l'attenzione su un maggior numero di edifici di valore storico-architettonico inclusi adesso in un elenco ufficiale. La maggiore flessibilità permessa nella gestione di tali architetture diede impulso a progetti che non si limitarono più alla conservazione, ma promossero la valorizzazione degli edifici tramite il loro riuso con funzioni diverse da quelle originali. La sommatoria di tali cambiamenti può essere apprezzata in alcuni interventi recenti. L'edificio storico del lato ovest (Marunouchi) della stazione ferroviaria di Tokyo, edificato nel 1914 in muratura rinforzata e ispirato allo stile Regina Anna, ha subito un intervento di restauro (2008-2012) che ne ha assicurato l'adeguamento sismico isolando la struttura muraria (circa 350 isolatori elastomerici gomma-acciaio e 160 ammortizzatori) e ne ha ripristinato il terzo piano fuori terra, la copertura e parte degli interni che furono distrutti

durante la Seconda guerra mondiale⁷ (figg. 6-8).

Insieme con l'intervento alla stazione di Tokyo, con la sua portata senza precedenti e con l'esecuzione dei lavori effettuata mantenendone la piena funzionalità, i lavori di conservazione del Deposito ovest dei bozzoli del Setificio di Tomioka è sicuramente il progetto di valorizzazione che meglio esemplifica la direzione presa dalla conservazione del costruito in Giappone. Il Setificio si trova nella città di Tomioka, prefettura di Gunma, circa 100 km a nord-ovest di Tokyo. Si tratta di un complesso industriale costruito dal governo nel 1872, soltanto pochi anni dopo la riapertura del paese agli scambi internazionali. Questo periodo, chiamato periodo Meiji⁸, vide l'accelerazione del processo di modernizzazione del Giappone con l'introduzione dall'Occidente delle conoscenze più aggiornate in tutti i campi del sapere. Con l'obiettivo di diventare una nazione competitiva a livello internazionale, il governo Meiji mise gli occhi sulla produzione e l'esportazione della seta grezza e costruì a Tomioka una fabbrica per la trattura meccanizzata della seta gestita dallo Stato, abbinando la più recente tecnologia francese con quella tradizionale giapponese. Il Setificio di Tomioka venne costruito come una



16



17



18

13 Conservation works at the West cocoon warehouse. The re-roofing works (photo: © Tomioka City) / Lavori di restauro al Deposito ovest dei bozzoli. Il rifacimento della copertura.

14 The West cocoon warehouse after the conservation works (2015-2020). Ground floor: each floor joist is labelled before dismantling (photo: © Tomioka City) / Il Deposito ovest dei bozzoli prima dello smontaggio: ogni elemento è contrassegnato con un'etichetta lignea.

15 Conservation works at the West cocoon warehouse. The repair of the horizontal boards of the veranda (photo: © Tomioka City) / Lavori di restauro al Deposito ovest dei bozzoli. La riparazione degli elementi lignei del balcone esterno.

16 Conservation works at the West cocoon warehouse. The repaired horizontal boards of the veranda before reassembly (photo: © Tomioka City) / Lavori di restauro al Deposito ovest dei bozzoli. Gli elementi lignei del balcone esterno riparati.

17 The house-in-house inner glass structure at the ground floor of the West cocoon warehouse. The gallery (photo: © Tomioka City) / L'area espositiva all'interno della nuova struttura di vetro dopo l'intervento nel Deposito ovest dei bozzoli.

18 The house-in-house inner glass structure at the ground floor of the West cocoon warehouse. The multi-functional area (photo: © Tomioka City) / Lo spazio polifunzionale all'interno della nuova struttura di vetro al primo piano fuori terra dopo l'intervento nel Deposito ovest dei bozzoli.

fabbrica-modello che fu poi imitata in tutto il paese e la sua produzione serica influenzò fortemente il commercio internazionale. Venne privatizzato alla fine del XIX secolo e continuò la produzione fino al 1987. Dal 2005 è di proprietà del comune di Tomioka⁹. Il setificio è costituito da circa 100 edifici (fig. 9) (i depositi dei bozzoli, la fabbrica per la trattura, il serbatoio dell'acqua, le caldaie per il vapore, il magazzino delle matasse, gli edifici del personale), compresi i 9 rimasti fra quelli costruiti nel periodo Meiji, designati Beni culturali importanti e Tesori nazionali fra il 2006 e il 2014. Il sito è interamente protetto come Sito storico dal 2005 e la valorizzazione di tutti gli edifici al suo interno, designati e non designati, segue il piano di gestione presentato nel 2012¹⁰. Il concetto base di questo piano di gestione è la conservazione nel rispetto delle caratteristiche del complesso come patrimonio industriale, che consistono nell'essere il documento completo sia del sistema di filatura (comprese trattura e torcitura) che del servizio di previdenza sociale per i lavoratori e di gestione del personale adottati da una fabbrica per oltre 100 anni dal periodo Meiji in poi. I lavori di conservazione del Deposito ovest dei bozzoli (2015-2020) hanno comportato riparazione, ristrutturazione

sismica e adeguamento dell'edificio a nuove funzioni (figg. 10-12). Si tratta di una lunga costruzione in muratura con intelaiatura lignea (12,3 x 104,4 m, nord-sud)¹¹, due piani fuori terra, copertura con capriate lignee e coppi giapponesi e balcone ligneo esterno lungo l'intera facciata. La tecnica costruttiva dell'edificio abbina quella introdotta in Giappone dagli ingegneri francesi all'inizio del periodo Meiji con quella tradizionale giapponese. Di conseguenza, anche l'intervento ha optato per unire più metodi: conservazione *in situ* della muratura con intelaiatura lignea, conservazione degli elementi lignei (pavimento del primo piano fuori terra, della copertura e del balcone) con smontaggio e rimontaggio (*kaitai shūri*) (figg. 13-16). Dopo il rimontaggio degli elementi lignei riparati, si è passati al rinforzo strutturale che è stato progettato tenendo in considerazione il riuso previsto dell'edificio come spazio espositivo e sala multifunzionale. Era necessario garantire da un lato la ristrutturazione antisismica, obbligatoria per assicurare la conservazione dell'edificio e la sicurezza durante l'apertura al pubblico, dall'altro la conservazione della memoria visibile del luogo: l'incannicciatura e l'intonacatura del soffitto, i graffi causati dai carrelli sul

pavimento, l'intonaco interno con scritte e annotazioni relative alle mansioni da svolgere lasciate dai dipendenti. Al primo piano fuori terra, quindi, il metodo *house-in-house* e cioè la costruzione di una struttura interna in vetro ha assicurato la ristrutturazione antisismica e la libertà di composizione dello spazio interno diviso in sala espositiva, museo e spazio polifunzionale, permettendo nello stesso tempo a visitatori e fruitori di osservare direttamente su muri e soffitto la storia dei dipendenti che, attraverso il loro lavoro, hanno contribuito alla modernizzazione del Giappone e al commercio internazionale della seta (figg. 17-18). Questo intervento, in un complesso industriale che non sarebbe stato considerato un bene culturale anche soltanto pochi anni orsono, è riuscito a conservare una pagina significativa di storia, pur rispettando moderni criteri antisismici e cambiando la funzione dell'edificio, combinando contemporaneamente conservazione, rinforzo strutturale e riuso dell'edificio storico¹².

Verso un approccio globale per la gestione dei beni culturali

La metodologia utilizzata nell'intervento al Setificio di Tomioka è parte di un piano di gestione generale del sito che

include architetture storiche – designate e non – che illustrano la storia del luogo, e prevede la valorizzazione di questo patrimonio con la partecipazione delle comunità locali e del settore privato. Allo stesso modo, le iniziative recenti di gestione dei beni culturali cercano di adottare questo approccio globale, ma in una scala più ampia. L'invecchiamento della popolazione giapponese e il conseguente spopolamento delle campagne, continuano a pesare negativamente sulla conservazione degli edifici storici, poiché non c'è più chi può occuparsene. Inoltre, anche nel caso in cui si riesca a evitare la loro demolizione e assicurarne la conservazione, a lungo termine i sussidi per i proprietari non sono sufficienti a coprire i costi di manutenzione. Per migliorare tale situazione, si è cercato di stimolare investimenti sui beni culturali che abbiano un rendimento economico. Questo è il caso delle industrie artigianali locali e del riuso di edifici storici come alberghi, caffè e ristoranti che tentano di collegare i beni culturali alla rinascita dell'economia locale. Nonostante questi tentativi, tuttavia, le industrie artigianali tradizionali continuano a essere in declino a causa della produzione di massa e delle enormi trasformazioni

19 The Japan Heritage banner of the castle-town of Sakura (Chiba Prefecture), part of "The Towns that Supported the Bourgeoning Capital" Japan Heritage, since 2016 (photo: Mizuko Ugo) / Lo stendardo del Japan Heritage della città-castello di Sakura (prefettura di Chiba), parte del Japan Heritage "Le città che sostenevano lo sviluppo della capitale" dal 2016.

20 The post-town of Narai-juku (Nagano Prefecture), "Important Preservation District for Groups of Traditional Buildings" since 1978 and part of the "The Old Trade Route of Kisoji" Japan Heritage since 2016 (photo: Mizuko Ugo) / La città di sosta Narai-juku (prefettura di Nagano), "Area importante di protezione dell'edilizia tradizionale" dal 1978 e parte del Japan Heritage "Antica via del commercio di Kisoji".

21 The Japan Heritage banner in Fujii-dera Temple (Osaka Prefecture), part of "A 1,300-year-old Buddhist Pilgrimage" Japan Heritage (Saigoku Kan'non Pilgrimage, 2019) (photo: Mizuko Ugo) / Lo stendardo del Japan Heritage nel tempio di Fujii-dera (prefettura di Osaka), parte del Japan Heritage "Un pellegrinaggio buddista di 1300 anni".



19



20



21

dello stile di vita. Invece, fino al 2019, l'industria turistica è continuamente stata in crescita e il patrimonio culturale ha svolto un ruolo decisivo nell'attirare i turisti¹³. Infatti, l'Agenzia per gli affari culturali ha iniziato una cooperazione con altri organi ministeriali quali l'Agenzia giapponese per il turismo del Ministero del territorio, infrastrutture, trasporti e turismo e il Ministero dell'agricoltura, foreste e pesca per la conservazione e valorizzazione del paesaggio culturale, compresi gli edifici storici e il paesaggio trasformato dal lavoro dell'uomo. Queste iniziative hanno coinvolto anche i mass media e il settore privato e hanno iniziato a porre i beni culturali al centro della riqualificazione ambientale e della rinascita economica, pur assicurandone la conservazione.

Al progetto di promozione del patrimonio giapponese (Japan Heritage) avviato nel 2015¹⁴ (figg. 19-21) ha fatto seguito un nuovo emendamento della Legge di tutela dei beni culturali nel 2018. Con il progetto di promozione del Japan Heritage, le amministrazioni locali sono diventate responsabili della formulazione di piani di conservazione e riuso dei beni culturali che comprendano non soltanto edifici storici, ma anche altre tipologie di beni culturali materiali (i.e. siti archeologici, «luoghi di bellezza panoramica», beni mobili, etc.) e beni culturali immateriali. L'obiettivo del progetto era quello di legare tutti questi beni culturali in un'unica "storia" che potesse illustrare il valore e le caratteristiche storico-culturali del luogo. Sulla stessa linea, la revisione della Legge di tutela ha posto il patrimonio culturale, designato e non, al centro del piano di ripresa economica locale e regionale, incoraggiando inoltre la collaborazione non soltanto fra diverse municipalità ma coinvolgendo anche il settore privato,

i comitati per l'istruzione responsabili dei beni culturali, associazioni senza scopo di lucro, ricercatori universitari, rappresentanti delle zone commerciali e dell'industria locale e gli abitanti. La creazione di un piano di gestione per la conservazione e il riuso dei beni culturali è adesso diventato obbligatorio per le amministrazioni locali, che devono includervi diverse tipologie di beni culturali in modo da ricucire la separazione fra una categoria e l'altra e attuare un'azione congiunta per la loro valorizzazione.

È ancora troppo presto per valutare il risultato di queste iniziative recenti. Alcuni professionisti del campo sono preoccupati per la svolta decisa verso l'uso del patrimonio culturale per il turismo (sollecitata in particolar modo dai Giochi olimpici e paraolimpici previsti a Tokyo nell'estate 2021) e fanno appello per ottenere una maggiore garanzia non soltanto di equilibrio fra conservazione e valorizzazione e sviluppo economico, ma anche di utilizzo diversificato dei beni culturali che non sia rivolto soltanto al turismo, ma anche al campo educativo, rispettando le caratteristiche specifiche delle varie risorse culturali¹⁵. La pandemia dovuta al virus SARS-CoV-2 a partire dal 2019, ha arrestato improvvisamente il flusso fino a quel momento sempre crescente di turisti e non è tuttora possibile prevedere i prossimi sviluppi. Tuttavia, per quanto riguarda il patrimonio edilizio, la conservazione degli edifici storici nei contesti urbani ad alta densità e dall'alto valore fondiario rimane sicuramente una questione da affrontare. Allo stesso tempo, c'è molta aspettativa da parte degli abitanti, dei turisti, dei conservatori e degli architetti per una tutela dei beni culturali come parte integrante dello sviluppo economico urbano e regionale, in cui beni locali e non designati abbiano un ruolo da protagonista.

Note

- ¹ Bunkazaihogohō (La legge di tutela dei beni culturali), n. 214/1950, E-gov Hōrei kensaku, Ministry of Internal Affairs and Communications database; <https://elaws.e-gov.go.jp/document?lawid=325AC1000000214> (25.01.2021).
- ² Bunkazaihozon 70 nen no rekishi: asuheno bunkaisan (70 anni di storia della conservazione dei beni culturali: patrimonio culturale per il futuro), Bunkazai hozon zenkoku kyōgikai (Consiglio nazionale per la conservazione dei beni culturali) (a cura di), Shinsensha, Tokyo 2017.
- ³ La preparazione del dossier di candidatura iniziò nel 2010.
- ⁴ Esso include: riparazione di edifici tradizionali (建造物修理), tecniche di lavorazione tradizionale per strutture lignee (建造物木工), copertura con corteccia di cipresso giapponese e con scandole (檜皮葺・柿葺), copertura straminea (茅葺), raccolta della corteccia di cipresso giapponese *hinoki* (檜皮採取), produzione di tegole lignee (屋根板製作), raccolta di piante per copertura straminea (茅採取), decorazione per strutture tradizionali (建造物装飾), colorazione policroma per strutture tradizionali (建造物彩色), laccatura per strutture tradizionali (建造物漆塗), copertura con tegole *kawara*, *hon-gawarabuki* (屋根瓦葺 (本瓦葺)), intonacatura *sakan*, *nihon kabe* (左官 (日本壁)), produzione di stipetteria (建具製作), produzione di stuoie *tatami* (畳製作), tecniche di riparazione delle montature (装填修理技術), produzione e raffinazione di lacca giapponese *urushi* (日本産漆生産・精製), produzione di lamina d'oro *entsuke* (緑付金箔製造). Agency for Cultural Affairs (a cura di), *Nomination file n. 01618 for inscription in 2020 on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, in Examination of nominations for inscription in 2020 on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of the Humanity (item 8.b on the agenda)*, UNESCO Intangible Cultural Heritage official site, pp. 1-2; <https://ich.unesco.org/en/8b-representative-list-01146> (28.01.2021).
- ⁵ O. Gotō et al., *Toshi no kiokuwo ushinau maeni (Prima di perdere la memoria della città)*, Hakuyōsha, Tokyo 2008, pp. 130-134.
- ⁶ Per esempio, in Francia una *Liste générale des immeubles classés* fu creata ufficialmente a partire dal 1900 e fu poi inserita nella *Loi du 31 décembre 1913 sur les monuments historiques*. Cfr. «Journal officiel de la République française», Dimanche 4 janvier 1914, Lois et décrets n. 3 e *Légifrance – Le service public de la diffusion du droit*; <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000315319>. Nel caso del Regno Unito, la *Listing of buildings of special architectural or historic interest* fu introdotta con il *Town and Country Planning Act* del 1947. Cfr. *The National Archives, The Official Home of UK legislation database*; <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1947/51/enacted> (26.01.2021).
- ⁷ M. Nakai, *Preservation and Restoration of Tokyo Station Marunouchi Building*, in «Japan Railway and Transport Review», n. 61, marzo 2013, pp. 7-15. L'edificio è stato designato Bene culturale importante nel 2003.
- ⁸ Oltre al calendario gregoriano, in Giappone viene usato comunemente anche il calendario giapponese che, basato sul nome del periodo di regno (*gengō*), ha tuttora una grande importanza sociale. Il periodo Meiji, sotto l'imperatore Mutsuhito, iniziò nel 1868 per terminare nel 1912.
- ⁹ È stato incluso nella Lista UNESCO del Patrimonio dell'Umanità nel 2014 come parte del sito *Il Setificio di Tomioka e siti correlati*. Cfr. UNESCO World Heritage Centre, *The List, Tomioka Silk Mill and Related Sites*; <https://whc.unesco.org/en/list/1449/> (29.01.2021).
- ¹⁰ *Kyūtomiokaseishijō seibikatsuyō keikaku (Piano di gestione del Setificio di Tomioka)*, Sekai-isan machizukuri-bu tomiokaseishijō-ka (Direzione della pianificazione socio-urbana del patrimonio dell'umanità, ufficio del Setificio di Tomioka) (a cura di), Comune di Tomioka, ottobre 2012; <https://www.city.tomioka.lg.jp/www/contents/1000000000335/files/seibikatsuyoukeikaku.pdf>.
- ¹¹ *Hozonseibi ga susumu sekai-isans tomioka seishijō. Kokuhō nishiokimayusho no aratana kokoromi (Lo stato di avanzamento dei lavori di conservazione e manutenzione del Setificio di Tomioka, sito del patrimonio dell'umanità. Il nuovo approccio nel Deposito ovest dei bozzoli, tesoro nazionale)*, Comune di Tomioka (a cura di), in «Kenchikushi» (Journal of the Japan Federation of Architects and Building Engineers Associations), novembre 2017, pp. 48-50. H. Saiga, *Kokuhō kyūtomiokaseishijō nishiokimayusho no seibikatsuyō (Manutenzione e riuso del Deposito ovest dei bozzoli dell'Ex-setificio di Tomioka, tesoro nazionale)*, in «Bunkenkyō tsūshin (JACAM Report)», n. 139, gennaio 2020, pp. 1-9 e ss. *Kokuhō kyūtomiokaseishijō nishiokimayusho shūnikōji hōkokusho (kenzōbutsu hen) (Rapporto dei lavori di conservazione del Deposito ovest dei bozzoli, tesoro nazionale, dell'Ex-setificio di Tomioka (parte architettonica))*, Bunkazaikenzōbutsu hozongijutsu kyōkai (The Japanese Association for Conservation of Architectural Monuments (JACAM)) (a cura di), Comune di Tomioka, agosto 2020.
- ¹² Questo intervento di conservazione ha ricevuto il premio ICOMOS Japan il 10 febbraio 2021. Japan ICOMOS, comunicato stampa del 10 febbraio 2021; <https://icomosjapan.org/document/prize2020.1.pdf>.
- ¹³ E. Kakiuchi, *Cultural heritage protection system in Japan: current issues and prospects for the future*, in «GRIPS Discussion Paper 14-10», National Graduate Institute for Policy Studies (GRIPS), Tokyo luglio 2014, pp. 1-12.
- ¹⁴ *Japan Heritage*, Agency for Cultural Affairs (ACA) (a cura di), e *Japan Heritage Official Site*, Japan National Tourism Organization (JNTO) (a cura di); https://www.bunka.go.jp/english/policy/cultural_properties/japan_heritage/ e <https://www.japan.travel/japan-heritage/> (26.01.2021).
- ¹⁵ H. Sakai, *Bunkazai hogohō no kaisei to sono kadai (L'emendamento alla Legge di tutela dei beni culturali e le sue problematiche)*, in «Bunkaisan no sekai» (Il mondo del patrimonio culturale), Società The World of Cultural Heritage - organizzazione senza scopo di lucro, Tokyo 3 agosto 2018; <https://www.isan-no-sekai.jp/contribution/4804> (26.01.2021).



Matteo Belfiore

Meiji-Mura and the Imperial Hotel by Frank Lloyd Wright

A peculiar museum

The Meiji-Mura Museum is an architectural theme park in Japan. This open-air museum hosts some reconstructions of important Japanese historical buildings from the Meiji (1867-1912), Taishō (1912-1926) and early Shōwa (1926-1989) periods. The expression “theme park” reminds the clichéd urban Disneyland built worldwide, bland imitations of famous cities such as Venice or famous ancient Greek and Roman monuments. Instead, this museum founded in 1965 in Inuyama – one hour from Nagoya, on a hill facing Lake Iruka – is an inspiring and culturally sustainable initiative. It was designed by the architects Yoshiro Taniguchi and Moto-o Tsuchikawa, to revive buildings of particular architectural quality that were about to be or had already been destroyed, rebuilding them in their original appearance. Of the three periods chosen to select

the architectures, the Meiji one is the most important and gives the museum its name. The Meiji era represents the first half of Japan's Empire, in which there were radical changes in society, in the economy, and in the arts. One of this period's main achievements was to bring Japan out of its millennial isolation and connect it with the Western world. These transformations were also evident in architecture, which began to experiment with forms and materials of European inspiration. Wood, which has always been used for construction, was replaced with stone and bricks. However, these buildings did not have a long life. In many cases, they suffered extensive damage during the war or were sacrificed in the subsequent building reconstruction. The initiative of the Meiji-Mura Museum also started from this circumstance. With the Meiji era, the idea of protecting the national heritage in Japan was also born. «The topic of heritage protection must in fact

be considered within the enormous transformations that have occurred in Japanese society since 1868, when the military government of the Tokugawa gives way to the political system of the new modern state»¹.

The Western architectural culture does not accept the reconstruction of a building decontextualized in time and space (as it was, but not where it was). The over sixty reconstructions at Meiji-Mura – eleven of which designated as Important Cultural Assets – make up an extremely eclectic village in terms of style, with buildings from Japan's islands, from Hawaii, from Brazil and Seattle. A functioning post office, two railways with steam locomotives, trams, cafes and shops housed in historic buildings, even vintage costumes that can be rented on the spot: those features attenuate the museum function for the benefit of tourist use. This strategy could cause some perplexity, but the commercial exploitation of

cultural initiatives is quite frequent in the Japanese economy.

For Japanese architectural culture, the Meiji-Mura Museum is in line with the principles that govern the life of buildings, including their restoration. This approach is distant from the Italian theories of conservation by Cesare Brandi, who assigns fundamental importance to material integrity². The Japanese conception of conservation, on the other hand, considers form and matter very relatively, while allocating more value to their symbolization. The concepts on which the restoration is based are essentially two: the MA (間) and the awareness of change. The conception of a cyclical and impermanent existence that dominates Buddhist culture «leads man to continuously relate to a constantly evolving nature.

¹ The main entrance of the Imperial Hotel by Frank Lloyd Wright / L'ingresso principale dell'Imperial Hotel Frank Lloyd Wright.

The relationship between past, present and future, therefore, depends on this»³. Consequently, space in Japan is not intended as a physical entity, but it concerns the flowing of time. The ideogram MA (間) – which assumes different meanings of distance, pause or interruption based on the context – summarizes the concept of restoration and conservation. MA (間) is the pause between notes or speeches, the intermediate space between things or people, the void that becomes tangible matter. It represents the fourth dimension and, therefore, also the transience of matter. If all things are impermanent and everything is destined to perish, even the houses' material, the temples and the cities have a limited time, and their conservation is useless. Therefore, it is more appropriate to demolish and rebuild, concentrating efforts on the transmission of construction techniques, in refining them through the generations of artisans. This ideal is perfectly embodied in the famous Ise-Jingu Shinto shrine, which has been cyclically torn down and rebuilt for hundreds of years.



2



3



4

«Rather than preserving the material, in Japan prevails the desire to transmit the construction techniques and the craftsmanship ability. This aspect is interesting because it allows the Japanese to hand down methods and operational criteria. Westerners have lost it for the most part and try to recover it through analytical approaches to the existing»⁴. Based on these principles, in Japan, most buildings have a short life, often not exceeding thirty years. Buildings are frequently demolished to make space for new ones or to rebuild them “where they were and as they were”. Therefore, also in the light of these considerations, the Meiji-Mura is a

peculiar museum. We will now describe it through its most important buildings and features.

The visit to the museum

The route begins with the Kanazawa Prison main gate, with its robust brick structure and white stone slates, the door to this open-air museum. One of the first and most significant buildings you come across is the St. John's Church in Kyoto. Designed by the American architect James McDonald Gardiner in 1907, it has a substantial Romanesque volume surmounted by gables, turrets, crowns, and Gothic derivation windows. St. Francis Xavier's

Cathedral is another building with Gothic decorations, with its minimal and straightforward façade and the evocative interior spaces made by stained glass windows and statues. Another hybridization of different languages is found in the Higashi-Yamanashi District Office, an 1885 Giyōfū-style government office. Here, the Japanese composition coexists with Western figurative motifs. The projects are made by carpenters who use traditional craft techniques. An example of a middle-class residential house is the Tomatsu House in Nagoya, completed in 1901 after two reconstructions. It was built with the traditional *nuriyadzukuri* method, which

consists of burning a building's walls to prevent the possibility of future fires. One of the village's isolated structures is the Shinagawa Lighthouse, built in 1870 by the French engineer Léonce Verny. This lighthouse, built near Lake Iruka, is nine meters high on a stone base and features a cylindrical shape with a lantern on the top. White plaster and grey stone jambs characterize the external surface. Another building of historical interest is the Uji Yamada Post Office (1909), which was located in front of the Ise Shrine. The blocked and symmetrical composition centers on a circular atrium with two V-shaped wings extending to the sides. The

2-5 The main entrance of the Imperial Hotel by Frank Lloyd Wright / L'ingresso principale dell'Imperial Hotel Frank Lloyd Wright.
6-7 The lobby of the Imperial Hotel by Frank Lloyd Wright / La lobby dell'Imperial Hotel Frank Lloyd Wright.

external surfaces are marked by regular geometric patterns and narrow vertical windows. Some decorative details are inspired by the European baroque. The visit ends with the most essential and representative building of the entire open-air museum, the main entrance and the lobby of the Imperial Hotel by Frank Lloyd Wright (1923). This is undoubtedly the structure of the most significant historical and cultural appeal, due to Wright's name and its troubled history. However, only a small part of the original construction has been rebuilt here. The original building had a structure in concrete and sculpted Oya stone. Wright opted for shallow foundations – as if the hotel were to «float on the mud» – and lightened walls to obtain greater flexibility of the whole. These solutions certainly contributed to avoiding the collapse of the hotel in the destructive Kantō earthquake of 1923. It was, in fact, one of the few



buildings that survived and housed embassies from various countries. This helped to consolidate the fame of the American architect even further. During the Second World War, the south wing was destroyed by bombs. Confiscated by the occupation forces, only in 1952 did it return to its legitimate owners. Followed a reconstruction with other designers, which failed to revive the Imperial Hotel's commercial fortunes. Eventually, in 1967 it was demolished. The only surviving parts of the original building were the central atrium and the swimming pool. To preserve one of the most important and representative works of the Meiji period, it was decided

to dismantle and reconstruct the parts that had survived. The concrete structure, however, did not allow the anastylosis operation. Therefore, only the Oya stone finishes and some surviving furnishings were recovered and brought to Meiji-Mura in 1968. In 1970 the reconstruction of the lobby and of the swimming pool started, lasting six years. From 1983 to 1985 the interiors were completed. A critical judgment on the Meiji-Mura Museum must naturally consider the aims of its creators and the specific cultural and architectural contexts. It was a desire to preserve the memory of significant buildings – destined to

disappear, and therefore to oblivion – through the re-proposal of their “copies”. Western culture rejects this possibility or has reserved it for totally exceptional occasions: the on-site reconstruction (1986) of the German Pavilion by Mies

van der Rohe at the 1929 Barcelona Exposition, for example, and very few other cases. Similarly, this fragment of Wright's Imperial Hotel might be enough to look at the Meiji-Mura Museum with great interest.

Notes

- ¹ M. Ugo, *L'istituzione della tutela del patrimonio nazionale*, in *Il restauro in Giappone: architetture, città, paesaggi*, G. Gianighian, M. D. Paolucci (eds.), Alinea Editrice, 2011, p. 15.
- ² A first edition of the book *Teoria del restauro* appeared in 1963: C. Brandi, *Teoria del restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani. Con bibliografia generale dell'autore*, Edizioni di Storia e Letteratura, Rome 1963. In 1977 the essay was published integrally and with the sole addition of the 1972 Restoration Charter: C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Turin 1977.
- ³ O. Niglio, K. Kuwakino, *Giappone: Tutela e conservazione di antiche tradizioni*, Edizioni Plus, Pisa 2010, p. 15.
- ⁴ O. Niglio, review of the book *Il restauro in Giappone: architetture, città, paesaggi*, Hevelius' webzine; <http://www.hevelius.it/webzine/leggi.php?codice=254>.

Il museo Meiji-Mura e l'Imperial Hotel di Frank Lloyd Wright

Un museo particolare

Il Meiji-Mura Museum è una sorta di “parco a tema architettonico” che ospita alcune ricostruzioni di importanti edifici storici giapponesi dei periodi Meiji (1867-1912), Taishō (1912-1926) e primo Shōwa (1926-1989). L'espressione “parco a tema” rimanda subito alle fantasiose quanto banali Disneyland urbane realizzate in ogni angolo del mondo, imitando dettagli di città celebri come Venezia o replicando monumenti famosi dell'antica Grecia e di Roma. Il museo che è nato nel 1965 a Inuyama, a un'ora da Nagoya, su una collina di fronte al lago Iruka, è invece un'iniziativa storicamente e culturalmente più seria e utile. Fu ideato dall'architetto Yoshiro Taniguchi, cui in seguito si associò Moto-o Tsuchikawa, con lo scopo di ridare vita a edifici di particolare qualità architettonica che stavano per essere distrutti o lo erano stati, ricostruendoli nel loro aspetto originario.

Dei tre periodi scelti per selezionare le architetture, quello Meiji è decisamente il più importante e dà il nome al museo. L'era Meiji rappresenta la prima metà dell'Impero del Giappone nel quale ci furono radicali cambiamenti nella società, nella vita del Paese, nell'economia, nelle arti. Una delle conquiste fondamentali di questo periodo fu quella di condurre il Giappone fuori dal suo millenario isolamento e porlo in sintonia con il mondo occidentale. Tali trasformazioni furono evidenti anche nell'architettura che cominciò a sperimentare forme e materiali di derivazione europea. Il legno, da sempre utilizzato per le costruzioni, fu sostituito con la pietra e i mattoni. Tali opere però non ebbero vita lunga. In molti casi subirono ingenti danni nel periodo bellico o furono sacrificate nella successiva ricostruzione edilizia. Anche da questa circostanza è partita l'iniziativa del Meiji-Mura Museum. Con l'epoca Meiji, nasce anche il concetto di tutela del patrimonio nazionale in Giappone. «L'istituzione della tutela va infatti considerata all'interno delle enormi trasformazioni verificatesi nella società giapponese a partire dal 1868, quando il governo militare dei Tokugawa cede il posto al sistema politico del nuovo stato moderno»¹. Per la cultura architettonica occidentale,



8



9



10

appare inconcepibile la riproposizione di un edificio “com'era ma non dov'era”, decontestualizzata nel tempo e nello spazio. Lo diviene ancor di più considerando che le oltre sessanta ricostruzioni – ma di queste solo undici sono state designate come Importante Bene Culturale – compongono un villaggio estremamente eclettico sul piano stilistico, con opere provenienti da quasi tutte le isole del Giappone, dalle

Hawaii, dal Brasile e da Seattle. Un ufficio postale funzionante, due ferrovie con locomotive a vapore, tram, caffè e negozi ospitati in edifici storici, persino costumi dell'epoca che si possono fittare sul posto, attenuano non di poco la funzione museale a beneficio d'un uso più decisamente turistico dello spazio e delle architetture. Questa appendice scenografica del museo potrebbe essere accolta con perplessità,

ma lo sfruttamento commerciale di pur importanti iniziative culturali è piuttosto frequente nell'economia del Paese. Per la cultura architettonica giapponese, il Meiji-Mura Museum è correttamente in linea con i principi che regolano la vita degli edifici, restauro compreso. Siamo molto distanti dalle teorie italiane del restauro e in particolare da quella di Cesare Brandi che, tra l'altro, assegna fondamentale importanza



8-10 The lobby of the Imperial Hotel by Frank Lloyd Wright / La lobby dell'Imperial Hotel Frank Lloyd Wright.
 11 View of Lake Iruka from Meiji-Mura / Vista del lago Iruka da Meiji-Mura.
 12 Shimbashi Factory of the Japan Railway Bureau / Fabbrica di Shimbashi del Japan Railway Bureau.
 13 Mie Prefectural Office / Ufficio della Prefettura di Mie.

concentrando gli sforzi nella trasmissione delle tecniche costruttive, nell'affinarle attraverso le generazioni di artigiani che si susseguono nei secoli. Questo ideale è incarnato perfettamente nel celebre santuario scintoista Ise-Jingu, che viene abbattuto e ricostruito ciclicamente da centinaia di anni. «Più che conservare la materia prevale la volontà di trasmettere la tecnica costruttiva e l'abilità nel realizzarla. Quest'ultimo è un aspetto molto interessante perché consente di tramandare metodi e criteri operativi che invece noi occidentali per la maggior parte abbiamo perduto e tentiamo poi di recuperare attraverso approcci analitici sull'esistente»⁴. Sulla base di questi principi, in Giappone la maggior parte degli edifici ha una vita breve, spesso non superiore ai trent'anni. Le costruzioni sono di frequente abbattute per fare spazio a nuovi edifici o per ricostruirli "dov'erano e com'erano". Perciò, anche alla luce di queste considerazioni, il Meiji-Mura è un museo particolare che ora descriveremo nei suoi edifici e aspetti più importanti.

La visita

Il percorso inizia con l'ingresso principale della Kanazawa Prison, dalla poderosa struttura in mattoni con liste di pietra bianca, una vera e propria porta della cittadella museale.

11



12



13

all'integrità materica². La concezione giapponese della conservazione, invece, considera molto relativamente la forma e la materia, mentre assegna altissimo valore alla loro simbolizzazione, a ciò che significano. I concetti su cui si basa il restauro sono essenzialmente due: il MA (間) e la consapevolezza del cambiamento. La concezione di un'esistenza ciclica e impermanente che domina la cultura buddista «conduce

l'uomo a relazionarsi continuamente con una natura in perenne evoluzione. Da ciò dipende pertanto il rapporto tra passato, presente e futuro»³. Dunque, lo spazio in Giappone non è inteso come entità fisica, ma in relazione allo scorrere del tempo. Nell'ideogramma MA (間) – che assume differenti significati di distanza, pausa o interruzione, in base al contesto – è sintetizzato il concetto di restauro e conservazione. MA (間)

è la pausa tra le note o nei discorsi, lo spazio intermedio tra le cose o le persone, il vuoto che diventa materia tangibile. Esso rappresenta la quarta dimensione e perciò anche la caducità della materia. Se tutte le cose sono impermanenti e tutto è destinato a perire, anche la materia di cui sono fatte le case, i templi e le città ha un tempo limitato ed è inutile ostinarsi a conservarla. Più opportuno allora abbattere e ricostruire,

Uno dei primi e più significativi edifici che si incontra è la St. John's Church di Kyoto. Progettata dall'architetto americano James McDonald Gardiner nel 1907, presenta una solida volumetria romanica sormontata da timpani, torrioni, coronamenti e finestre di derivazione gotica. Ancora di forme e partiti decorativi gotici è la St. Francis Xavier's Cathedral di Kyoto, con gli esterni di assoluta semplicità e gli spazi interni

resi suggestivi dalle vetrature colorate e dalla statuaria. Un'altra fusione di linguaggi diversi si riscontra nello Higashi-Yamanashi District Office, un ufficio governativo del 1885 in stile Giyōfū. Modelli compositivi giapponesi convivono con motivi figurativi e di arredo occidentali. I progetti sono realizzati da falegnami che usano tecniche artigianali tradizionali. Un esempio di casa residenziale borghese è costituito dalla Tomatsu House a Nagoya, ultimata nel 1901, dopo due ricostruzioni. È stata realizzata con il tradizionale metodo del *nuriadzukuri*, che consiste nel bruciare i muri di un edificio per prevenire la possibilità di futuri incendi. Una delle emergenze isolate del villaggio è costituita dalla Shinagawa Lighthouse costruita nel 1870 dall'ingegnere francese Léonce Verry. Il faro realizzato in prossimità del lago Iruka è di forma cilindrica con lanterna sommitale, alto nove metri su un basamento in pietra. Intonaco bianco e stipiti in pietra grigia caratterizzano la superficie esterna. Un altro edificio qualificato di interesse storico è l'Uji Yamada Post Office (1909) che si trovava di fronte al Santuario di Ise.

La composizione bloccata e simmetrica è incentrata su un atrio circolare con due ali a "V" che si estendono sui lati. Le superfici esterne sono scandite da regolari motivi geometrici, le aperture sono risolte con strette finestre verticali. Qualche dettaglio decorativo è nella linea del barocco europeo.

La visita si conclude con il documento più importante e rappresentativo di tutto il parco-museo, l'entrata principale e la lobby dell'Imperial Hotel di Tokyo di Frank Lloyd Wright (1923). Si tratta certamente dell'edificio di maggior richiamo storico e culturale – per il nome di Wright e per la sua travagliata vicenda – del quale qui è stata ricostruita una minima parte. La versione originaria aveva una struttura in calcestruzzo e pietra di Oya scolpita, con fondazioni superficiali volute da Wright quasi per «galleggiare sul fango» e paramenti murari alleggeriti per ottenere maggiore flessibilità dell'insieme. Queste soluzioni contribuirono certamente a evitare il crollo dell'hotel nel distruttivo terremoto di Kantō del 1923. Fu infatti tra i pochi edifici che si salvarono e ospitò ambasciate di vari paesi. Ciò contribuì a consolidare ancor di più la fama e la stima dei giapponesi nei confronti del maestro americano. Durante la Seconda Guerra Mondiale, l'ala sud fu distrutta dalle bombe. Requisito dalle forze di occupazione, solo nel 1952 ritornò ai legittimi proprietari che iniziarono una



14

ricostruzione con altri progettisti, la quale tuttavia non riuscì a risollevare le sorti commerciali dell'Imperial Hotel. Nel 1967 si decise per la definitiva demolizione. Le uniche parti originarie sopravvissute erano l'atrio centrale e la piscina. Per evitare che una delle opere più importanti e rappresentative del periodo Meiji fosse del tutto cancellata, si pensò di smontare e ricostruire le parti che erano sopravvissute. La struttura in cemento però non consentiva l'operazione di anastilosi e perciò furono recuperati e portati a Meiji-Mura nel 1968 solo la pietra Oya, le finiture e gli arredi superstiti. Nel 1970 iniziarono i lavori di ricostruzione della lobby e della piscina che durarono sei anni. Dal 1983 al 1985 furono completati gli interni.

Un giudizio critico sull'intera operazione del Meiji-Mura Museum deve naturalmente tener conto delle finalità che si proponevano i suoi ideatori e del contesto culturale e architettonico nel quale si inseriva con caratteri di originalità. Si trattava, in ogni caso, della meritoria volontà di conservare la memoria di importanti edifici storici destinati alla sparizione, e quindi all'oblio, attraverso la riproposizione di "copie" dell'originale. La cultura occidentale rifiuta questa possibilità, riservandola a occasioni del tutto eccezionali, come la ricostruzione in loco (1986) del Padiglione della Germania di Mies van



15

der Rohe all'Esposizione di Barcellona del 1929 e pochissimi altri casi. Con la stessa logica, il solo frammento dell'Imperial Hotel di Wright potrebbe essere sufficiente per guardare con interesse il Meiji-Mura Museum.

14 Tomatsu House.
15 St. John's Church / Chiesa di San Giovanni.

Note

- ¹ M. Ugo, *L'istituzione della tutela del patrimonio nazionale*, in *Il restauro in Giappone: architetture, città, paesaggi*, G. Gianighian, M. D. Paolucci (a cura di), Alinea Editrice, 2011, p. 15.
- ² Una prima versione della *Teoria del restauro* apparve nel 1963: C. Brandi, *Teoria del restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani. Con bibliografia generale dell'autore*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1963. Nel 1977 il saggio è stato pubblicato senza modifiche e con la sola aggiunta della Carta del Restauro del 1972: C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1977.
- ³ O. Niglio, K. Kuwakino, *Giappone: Tutela e conservazione di antiche tradizioni*, Edizioni Plus, Pisa 2010, p. 15.
- ⁴ O. Niglio, recensione del libro *Il restauro in Giappone: architetture, città, paesaggi*, Hevelius' webzine; <http://www.hevelius.it/webzine/leggi.php?codice=254>.

Pamela Dziwulska, SPAB, ICOMOS NZ
Candida Rolla, University of Auckland



Cultural heritage conservation in New Zealand

In New Zealand, cultural heritage forms the focal point of a diverse range of academic and professional fields – history, architecture, archaeology, visual and performance arts, landscape, natural environment protection, sustainable development and climate change sciences – which is why it is crucial that it is protected by the Government and supported by Local Authorities.

All these areas, and more, form the basis of national identity, and there is a richness in the variety of ways that we can actively engage to protect our tangible and intangible heritage, whose interactions represent a specific testimony for New Zealand.

At the international level, architectural conservation plays a central role in the defense of heritage and is a key subject within a network of experts operating within the United Nations. ICOMOS (International Council on Monuments and Sites) is a well-

known association of professionals who, on a voluntary basis, share the goal of expanding knowledge and improving the management of tangible and intangible heritage resources, aiming – at a global level – towards the sustainable development results needed. The organization acts as the advisory body for the UNESCO World Heritage Convention, and the committee structure includes international headquarters and affiliated national commissions.

ICOMOS New Zealand, established in 1987, has contributed enormously to the discipline of heritage conservation with the *ICOMOS New Zealand Charter for the Conservation of Places of Cultural Heritage Value* of 1993.

The Charter, published in Te Reo Māori (Māori language) in 1995¹ and updated in 2010, reviews and integrates the principles of conservation of cultural heritage set out in the Venice Charter of 1964, challenging conventional



1 Koru (new unfurling silver fern), national symbol and archetype of Māori decoration patterns (photo: Candida Rolla) / Koru (nuova felce argentata che si dispiega), simbolo nazionale e archetipo dei motivi decorativi Māori.
2 Detail of traditional Māori carving (photo: Candida Rolla) / Particolare dell'intaglio tradizionale Māori.

thinking on fundamental philosophical issues and promoting the adoption of a more relativistic view on heritage conservation issues², specifically for the context of New Zealand.

Education is a paramount factor to ICOMOS NZ, which is now directly linked to the International Council, with Dr Stacy Vallis, Emerging Professional and the first New Zealander to be voted to the Board during the 2020 General Assembly. ICOMOS NZ is actively committed to growing a network of Emerging Professionals who are generating a range of innovative ideas and perspectives to the horizons of conservation. The University of Auckland and Victoria University of Wellington's doctoral students have been invited by the Advocacy and Communications Committee to publish their abstracts in the latest ICOMOS NZ Quarterly News. A few of the topics included were:

- *Cultural heritage and planning for a* ➤

multicultural society: a case study of Auckland, New Zealand;
 - *Thoroughly Modern Heritage: Preserving the mid-century architectural heritage of New Zealand. How an understanding of modernist materiality, form and planning engages with established conservation philosophy and practice;*
 - *Unreinforced masonry precincts in New Zealand: history, heritage and seismic retrofit;*
 - *Where the natural and cultural unite: New Zealand's centrality to the international development of cultural landscape identification and preservation;*
 - *Heritage law and planning, heritage ontologies and cultural heritage landscapes in Aotearoa, New Zealand*³.

The potential for the ongoing care of Aotearoa's cultural heritage through the findings and work of the up-and-coming professionals cannot be underestimated, and the organization looks forward to seeing the future impact of their work in addition to the resolutions supported in the 2020 General Assembly:

- Resolution 20GA/15 - Cultural Heritage and the Climate Emergency, to support the notion that the protection of Cultural Heritage is linked to the discourse of climate change around the world, from an overload of building waste to rising sea levels affecting cultural seascapes;
- Resolution 20GA/19 - People-Centered Approaches to Cultural Heritage, to support the notion that definitions and connections to cultural sites and development must involve all of those affected from the past and how it will affect the future through a dialogue of understanding and respect;
- Resolution 20GA/22 - ICOMOS Emerging Professionals, to support the notion that an ongoing cycle of professionals must be in place if we are to continue supporting and advocating the retention of cultural heritage around the world by passing on valuable information to following generations;
- Resolution 20GA/18 – Protecting Our Built, Landscape and Cultural Heritage from Fires, to support the «cooperation with government, emergency services and civil defense in relation to the inclusion of cultural heritage in emergency plans at local, regional, state and national levels» and the establishment of «a network of professionals that can respond responsibly to emergencies as they arise»⁴.



3



4



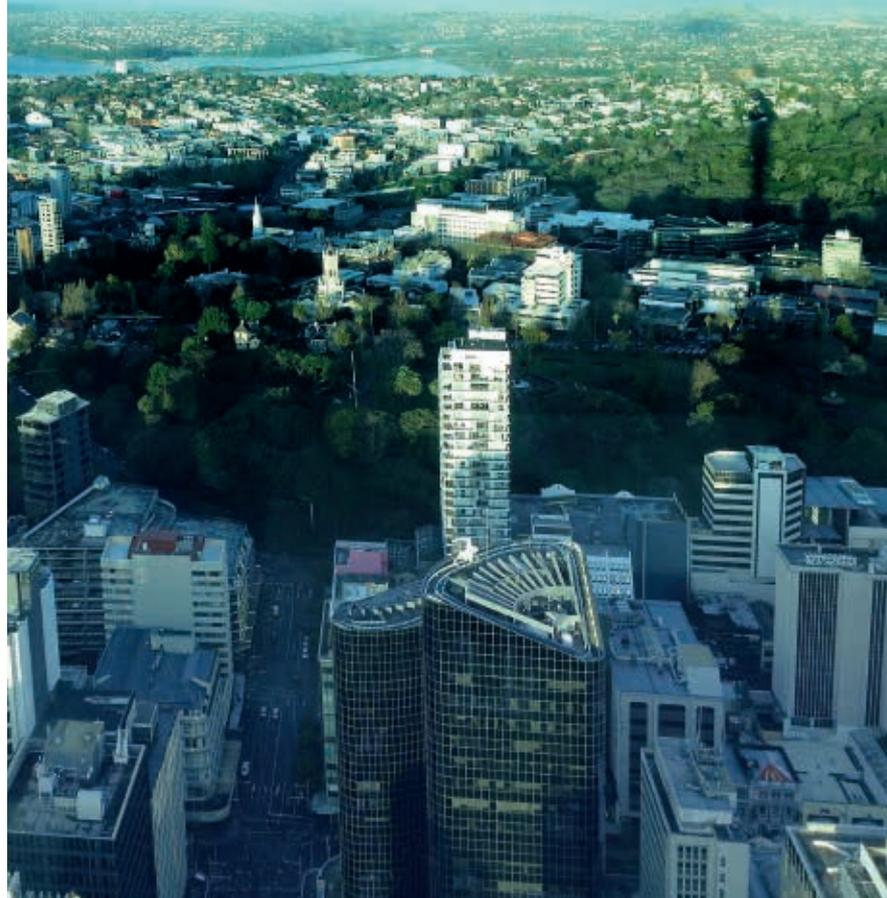
5

In line with international standards' best practice, our national committee engages with Government, making submissions on proposed policies or proposed changes to existing policies to ensure positive cultural heritage outcomes. The current review of the 1991 Resource Management Act (RMA) is one such policy of interest, which in its time was seen as a world-leading action for the management of land resources. Unfortunately, it has failed to provide the outcomes it was meant to support. A subsidiary action to this policy, known as Special Housing Areas (SHA), was set up to develop large land sections for residential use due to desperately needed housing, particularly in the Auckland and Wellington regions. An example of such a program is the heavily contested use of land at Ihumātao, South Auckland, as noted by ICOMOS NZ within the December 2020 newsletter, jointly written by the Māori and Heritage at Risk Committees of the organization: «A group of local residents called Save Our Unique Landscape (SOUL) began a protest against the Oruarangi SHA⁵ in early 2015. In March 2019, SOUL presented a near 18.000-strong petition to the New Zealand government, urging it to intervene to protect the land for future generations. Works were about to commence at the site in July 2019 when hundreds of protesters arrived. The situation remains unresolved. In

late July 2019, the Prime Minister stated that no development would occur until a solution to the dispute was found»⁶. This event is heavily intertwined with the current review of the RMA. From the newsletter mentioned above: «The Government is also reviewing the entire resource management system. This is an opportunity to change attitudes from seeing heritage regulation as a barrier to development to be avoided at all costs. [...] To avoid situations like Ihumātao [...] cultural values need to be addressed upfront to avoid expensive and disruptive delays. This is the practice that is advocated by the ICOMOS New Zealand Charter for the Conservation of Places of Cultural Heritage Value»⁷.

Whilst policy is an essential part of heritage conservation, so are the practical aspects such as material compatibility for retaining built heritage. Material understanding helps protecting heritage buildings, so they remain part of the urban environment whilst participating in sustainability and minimizing climate change effects by reducing wholesale building demolition or inappropriate repairs due to the misunderstanding of historic construction practices. Such an ethos must be applied not only to notably colonial-style or pre-1900 buildings, but also to modern architecture. An example provided in the recent ICOMOS NZ newsletter is the project of the Jellicoe Towers of Wellington, during which the sustainable approach of specific conservation intervention and upgrade through in-depth investigation provided an ideal balance that benefitted both the building and the client: «Refurbishment projects, both completed and planned at Jellicoe Towers, demonstrate that, with prudent financial planning and good advice from architects and structural engineers, modernist housing can continue to serve its inhabitants well. [...] The projects have re-vitalized the inhabitants' interest in the history of the building»⁸.

The focus on people and social values is well represented in New Zealand, in line with the World Heritage Convention framework, where the country strongly advocates for the value of community. A successful example of such joint efforts between the community and the heritage expertise can be seen in the project of restoration of St. Paul's in Auckland, outlined in the following pages of this issue.



6



7



8

Notes

¹ICOMOS New Zealand Charter for the Conservation of Places of Cultural Heritage Value, 1993.

² J. H. Stubbs, *Time Honored: A Global View of Architectural Conservation*, John Wiley & Sons, Hoboken 2009, p. 263.

³ «ICOMOS New Zealand NEWS», December 2020, pp. 16-25; <https://icomos.org.nz/2020/12/08/newsletter-december-2020/>.

⁴ «ICOMOS New Zealand NEWS», cit., p. 2.

⁵ Oruarangi Road Special Housing Area programme in Ihumātao.

⁶ ICOMOS New Zealand Maori Heritage and Heritage at Risk Committees, *Special Housing Areas and Historic Heritage*, in «ICOMOS New Zealand NEWS», cit., p. 10.

⁷ «ICOMOS New Zealand NEWS», cit., p. 11.

⁸ D. Cranko, *Jellicoe Towers - Built Heritage Significance*, in «ICOMOS New Zealand NEWS», cit., p. 15.

³ «Te Korowai ō Maikuku (waka house) [...], (for) a ceremonial war canoe named Ngātōkimatewhaorua, the world's largest of its type. Waka have always played a vital role in Māori culture, essential for travel and uniquely constructed and carved as symbolic representations of each iwi's (tribe's) identity and spirituality»; <https://www.waitangi.org.nz/discover-waitangi/ceremonial-war-canoe/>. The structure is a feature of the Waitangi Treaty Grounds, which is an iconic national cultural heritage site, inscribed on the UNESCO World Heritage Tentative List (photo: Candida Rolla) / «Te Korowai ō Maikuku [...], (per) una canoa da guerra cerimoniale chiamata Ngātōkimatewhaorua, la più grande del mondo nel suo genere. Le waka hanno sempre svolto un ruolo vitale nella cultura Māori, essenziali per i viaggi, costruite e scolpite in modo unico come rappresentazioni simboliche dell'identità e della spiritualità di ogni iwi (tribù)». La struttura che accoglie la canoa si trova all'interno dei Waitangi Treaty Grounds, sito iconico del patrimonio culturale nazionale, iscritto nella Lista Propositiva del Patrimonio Mondiale UNESCO.

⁴ Sacred peak of Mt. Ruapehu within the Tongariro National Park, first UNESCO World Heritage Associative Cultural Landscape, 1993 (photo: Candida Rolla) / Picco sacro del Monte Ruapehu all'interno del Parco Nazionale di Tongariro, primo paesaggio culturale associativo sulla Lista del Patrimonio Mondiale UNESCO.

⁵ Mt. Eden and Auckland City's skyline. One of the approximately 50 cones of the Auckland Volcanic Field, serial site enlisted within the World Heritage Tentative List for its mixed cultural and natural heritage value (photo: Candida Rolla) / Il Monte Eden e lo skyline di Auckland City. Uno dei circa 50 coni del Campo Vulcanico di Auckland, sito seriale inserito nella Lista Propositiva del Patrimonio Mondiale UNESCO per il suo valore di patrimonio culturale e naturale.

⁶ Auckland CBD (Central Business District) and harbor from the top of the iconic Skytower (photo: Candida Rolla) / Auckland CBD e porto dalla cima dell'iconica Skytower.

⁷ Auckland War Memorial Museum Tāmaki Paenga Hira, Auckland Domain (photo: Candida Rolla).

⁸ Waitangi Flagstaff, symbol of the formation of the modern nation, which «marks the place where the Treaty of Waitangi (agreement between the English Crown and the Māori iwi) was signed on February 6, 1840»; <https://www.waitangi.org.nz/discover-waitangi/flagstaff/> (photo: Candida Rolla) / Waitangi Flagstaff, simbolo della formazione della nazione moderna, che «segna il luogo in cui il 6 febbraio 1840 fu firmato il Trattato di Waitangi (accordo tra la Corona Inglese e le iwi Māori)».

Conservazione del patrimonio culturale in Nuova Zelanda

In Nuova Zelanda, il patrimonio culturale costituisce il punto focale di una vasta gamma di campi di indagine e azione sia accademici che professionali – storia, architettura, archeologia, arti visive e dello spettacolo, gestione del paesaggio, salvaguardia dell'ambiente naturale, sviluppo sostenibile e scienze del cambiamento climatico – motivo per cui si rivelano cruciali la protezione governativa e il supporto attivo delle autorità locali.

Ognuno di questi ambiti contribuisce a rafforzare la sfera dell'identità nazionale, nella consapevolezza che esiste una gamma davvero vastissima di modi attraverso i quali è possibile impegnarsi culturalmente e attivamente per tutelare il patrimonio tangibile e intangibile, le cui profonde interrelazioni sono un'evidenza specifica della Nuova Zelanda.

A livello internazionale, la conservazione architettonica ha un ruolo centrale nella difesa del patrimonio ed è oggetto di dibattito di una rete di esperti che opera nell'ambito delle Nazioni Unite. L'ICOMOS (*International Council on Monuments and Sites*) – come è noto – è un Consiglio cui aderiscono studiosi e professionisti di settore, su base volontaria, nell'obiettivo di incrementare la conoscenza e migliorare la gestione delle risorse del patrimonio tangibile e immateriale, puntando – a livello globale – verso opportuni obiettivi di sviluppo sostenibile. L'Organizzazione detiene il ruolo di organo di consiglio per la Convenzione del Patrimonio Mondiale UNESCO e la struttura del comitato prevede una sede internazionale e commissioni nazionali affiliate.

In questo quadro, ICOMOS New Zealand, costituita nel 1987, ha contribuito in modo fondamentale allo sviluppo dei protocolli condivisi sulla conservazione del patrimonio con la Carta ICOMOS New Zealand per la Conservazione dei Luoghi con Valore di Patrimonio Culturale (*ICOMOS New Zealand Charter for the Conservation of Places of Cultural Heritage Value*) del 1993.

Pubblicata in Te Reo Māori (lingua Maori) nel 1995¹ e aggiornata nel 2010, essa rivede e integra i principi di conservazione dei beni culturali enunciati nella Carta di Venezia del 1964, primo documento ufficializzato dal

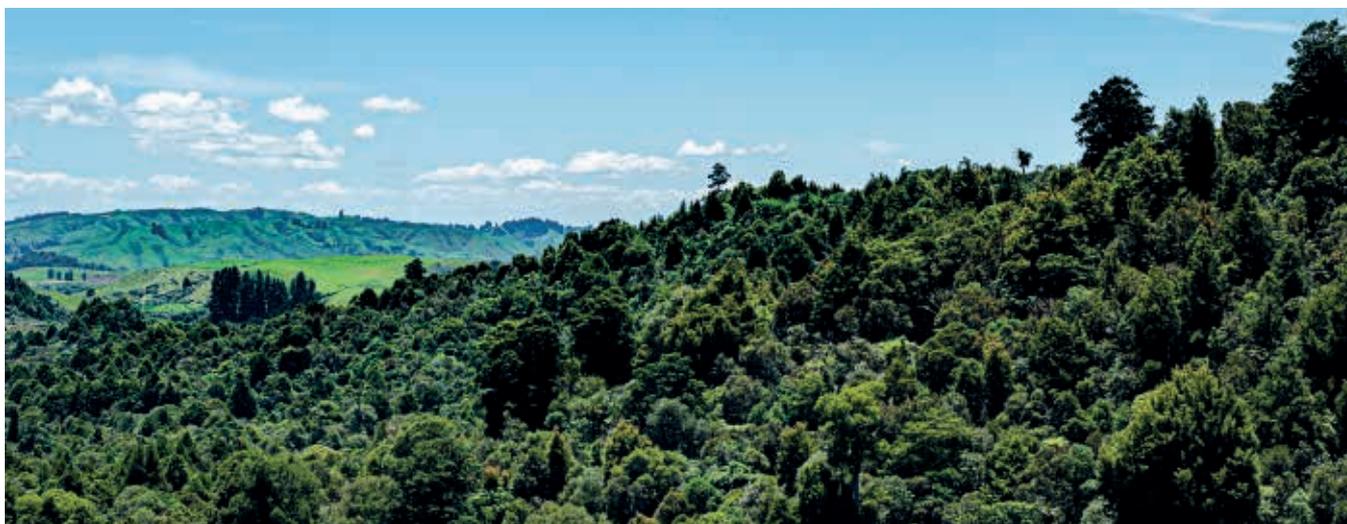


Consiglio. Questa versione Oceanica riprende le questioni teoretiche convenzionali per la sfera occidentale, promuovendo l'adozione di una posizione più relativistica sulle pratiche della conservazione del patrimonio², specifica per il contesto neozelandese. L'istruzione e l'educazione al patrimonio è un altro fattore fondamentale per ICOMOS NZ, che ora ha un collegamento diretto con il Consiglio Internazionale, con la dott.ssa Stacy Vallis, professionista emergente e primo consigliere neozelandese votato durante l'Assemblea generale del 2020. ICOMOS NZ si sta impegnando attivamente per sviluppare una rete di Emergent Professionals (EP) che apportino una serie di idee e prospettive innovative agli orizzonti della conservazione. I dottorandi dell'Università di Auckland e della Victoria University di Wellington, sono stati invitati dal Comitato Advocacy and Communications a pubblicare gli argomenti delle loro ricerche di dottorato nell'ultima edizione trimestrale ICOMOS NZ News. Si sintetizzano alcuni degli argomenti inclusi:

- *Patrimonio culturale e pianificazione per una società multiculturale: un caso di studio a Auckland, Nuova Zelanda;*
- *Patrimonio completamente moderno: preservare il patrimonio architettonico del secondo Novecento in Nuova Zelanda. Come la comprensione della materialità, della forma e della pianificazione modernista si impegna nella filosofia e nella consolidata pratica conservativa;*
- *Distretti in muratura non-armata in Nuova Zelanda: storia, patrimonio e adeguamento sismico;*
- *Dove il naturale e il culturale si uniscono: centralità della Nuova Zelanda nello sviluppo internazionale dell'identificazione e della conservazione del paesaggio culturale;*
- *Diritto e pianificazione del patrimonio, ontologie del patrimonio e paesaggi del patrimonio culturale di Aotearoa, Nuova Zelanda³.*

La potenziale cura in divenire del patrimonio dell'isola di Aotearoa attraverso i risultati e le azioni dei giovani ricercatori e dei professionisti di settore non può essere sottovalutata e l'Organizzazione aspira a riscontrare il futuro impatto del loro lavoro e delle risoluzioni supportate durante l'Assemblea Generale del 2020:

- *Risoluzione 20GA / 15 - Patrimonio culturale ed emergenza climatica, per sostenere l'idea che la protezione del*



professionisti deve essere attivo se si vuole continuare a sostenere e promuovere la conservazione del patrimonio culturale in tutto il mondo trasmettendo informazioni preziose alle generazioni successive;

- Risoluzione 20GA / 18 - Proteggere il nostro patrimonio architettonico, paesaggistico e culturale dagli incendi, per sostenere la «cooperazione con il governo, i servizi di emergenza e la protezione civile in relazione all'inclusione del patrimonio culturale nei piani di emergenza a livello locale, regionale e nazionale» e l'istituzione di «una rete di professionisti in grado di rispondere in modo responsabile alle emergenze quando si presentano»⁴.

In linea con le buone pratiche suggerite dagli standard internazionali, i comitati nazionali interagiscono con il governo, presentando proposte di normative o di revisione dell'apparato normativo cogente, con l'intento di garantire risultati sostenibili per il patrimonio esistente.

In Nuova Zelanda, l'attuale revisione del Resource Management Act (RMA) del 1991 rappresenta uno di questi processi attuativi: questo documento, a suo tempo visto come azione leader a livello mondiale per la gestione delle risorse territoriali, tuttavia non è purtroppo riuscito a centrare organicamente i risultati che intendeva sostenere. Un'azione sussidiaria a questa normativa infatti, nota come Aree Abitative Speciali, o Special Housing Areas (SHA), fu istituita per sviluppare ampie porzioni di suolo destinato a uso residenziale a causa della consistente e accorata domanda di alloggi necessari, in particolare nelle regioni di Auckland e Wellington. Un esempio di tale programma è l'utilizzo del suolo a Ihumātao, South Auckland, >

patrimonio culturale possa connettersi al discorso sui cambiamenti climatici in tutto il mondo, riducendo favorevolmente il sovraccarico di rifiuti edili e l'innalzamento del livello del mare che colpisce i paesaggi culturali marini;

- Risoluzione 20GA / 19 - Approcci al patrimonio culturale centrati sulle persone, per sostenere l'idea che le definizioni dei siti e lo sviluppo culturale debbano coinvolgere tutti coloro che sono interessati dal passato e come questo influenzerà le generazioni future, attraverso un dialogo di comprensione e rispetto;

- Risoluzione 20GA / 22 - ICOMOS Emerging Professionals, per sostenere l'idea che un continuo ciclo di

9 Devonport historic village, waterfront on Auckland Harbour (photo: Candida Rolla) / Villaggio storico di Devonport, lungomare sul porto di Auckland.

10 Entrance of the University of Auckland Clock Tower East Wing after a recent conservation project (photo: Candida Rolla) / L'ingresso dell'ala est della Torre dell'orologio dell'Università di Auckland dopo il recente progetto di conservazione.

11 Napier Art Deco district (World Heritage Tentative List), annual Art Deco Festival and bicycle parade (photo: Candida Rolla) / Napier Art Deco District (World Heritage Tentative List), festival annuale dell'Art Déco e parata di biciclette.

12 Whanganui, a city center constituted by mostly traditional masonry buildings whose façades host the annual mural art festival Whanganui Walls (photo: Candida Rolla) / Whanganui, un centro cittadino costituito da edifici in muratura tradizionale, le cui facciate ospitano l'annuale festival di arte murale Whanganui Walls.

13 Tongariro National Park, King Country region, World Heritage site (photo: Candida Rolla) / Parco Nazionale di Tongariro, regione King Country, sito Patrimonio dell'Umanità.

14 New Zealand rural landscape, Auckland Region (photo: Candida Rolla) / Paesaggio rurale della Nuova Zelanda, regione di Auckland.

ora fortemente contestato e così indicato da ICOMOS NZ all'interno della newsletter di dicembre, scritta congiuntamente dal comitato Māori e del Patrimonio a Rischio (Heritage at Risk) dell'organizzazione: «All'inizio del 2015, un gruppo di residenti locali denominato Save Our Unique Landscape (SOUL) iniziava una protesta contro il progetto SHA Oruarangi⁵. A marzo 2019, SOUL presentava una petizione di quasi 18.000 firme al governo neozelandese, esortandolo a intervenire nella salvaguardia della terra per le generazioni future. A luglio 2019, i lavori stavano per avviarsi in cantiere quando sul sito si ritrovarono centinaia di manifestanti. La situazione rimane irrisolta. Alla fine di luglio 2019, il Primo Ministro dichiarava che nessuno sviluppo residenziale si sarebbe verificato fino a quando non fosse stata trovata una soluzione alla controversia»⁶.

Questa vicenda è fortemente intrecciata all'attuale revisione dell'RMA. Dal contributo della suddetta newsletter: «Il governo sta anche rivedendo l'intero sistema di gestione delle risorse. Questa è un'opportunità per cambiare la percezione della regolamentazione del patrimonio come ostacolo allo sviluppo da evitare a tutti i costi. [...] Per scongiurare situazioni come Ihumātao [...] i valori culturali devono essere affrontati in anticipo per aggirare costosi e disastrosi ritardi. Tale è la pratica sostenuta dalla Carta ICOMOS New Zealand per la conservazione dei luoghi dal valore di patrimonio culturale (*ICOMOS New Zealand Charter for the Conservation of Places of Cultural Heritage Value*)»⁷.

Negli studi e nel dibattito neozelandese attuale sul patrimonio, sebbene la normativa rappresenti uno strumento importante nell'obiettivo della conservazione, si assiste allo sviluppo di altri principi che si riflettono nella prassi, come la ricerca di compatibilità dei materiali nelle pratiche di restauro del patrimonio costruito. La comprensione dei materiali in opera aiuta a salvaguardare l'architettura storica in modo che persista come manufatto nell'ambiente urbano, secondo un approccio sostenibile che tenta di limitare al minimo gli effetti sul cambiamento climatico attraverso la riduzione delle pratiche di demolizione degli edifici o evitando interventi inappropriati causati dalla selezione e non comprensione dei sistemi costruttivi storici.

Questo approccio anche etico dev'essere applicato non solo agli edifici in stile coloniale o antecedenti al XX secolo, ma anche all'architettura moderna. Un esempio fornito dall'ultimo resoconto di ICOMOS NZ è il progetto delle Jellicoe Towers di Wellington, durante il quale il metodo sostenibile dell'intervento conservativo e un aggiornamento specifico, condotto attraverso un'indagine approfondita, hanno favorito un equilibrio consapevole sia nell'ottica della salvaguardia dell'edificio sia in quella del risparmio dei costi per la committenza: «I progetti di adeguamento, sia completati che pianificati, delle Jellicoe Towers, dimostrano che con una pianificazione finanziaria prudente e la consulenza competente di architetti e ingegneri strutturali, le abitazioni moderniste possono continuare a ospitare al meglio gli abitanti. [...] I progetti hanno rinnovato l'interesse degli abitanti stessi per la storia dell'edificio»⁸.

L'attenzione alla persona e ai valori sociali è ben rappresentata in Nuova Zelanda, in linea con il quadro della Convenzione del Patrimonio Mondiale, all'interno del quale il Paese sostiene fortemente il valore e il potenziale della comunità.

Un esempio virtuoso di sforzo congiunto tra la comunità e gli esperti del patrimonio verso obiettivi condivisi si manifesta, a nostro avviso, nel progetto di restauro della chiesa di St. Paul ad Auckland, delineato nelle pagine successive di questo numero.

*Tradotto da Candida Rolla
Consulente internazionale:
Monica Naretto*

Note

¹ ICOMOS New Zealand Charter for the Conservation of Places of Cultural Heritage Value, 1993.

² J. H. Stubbs, *Time Honored: A Global View of Architectural Conservation*, John Wiley & Sons, Hoboken 2009, p. 263.

³ «ICOMOS New Zealand NEWS», dicembre 2020, pp. 16-25; <https://icomos.org.nz/2020/12/08/newsletter-december-2020/>.

⁴ «ICOMOS New Zealand NEWS», cit., p. 2.

⁵ Programma Oruarangi Road Special Housing Area a Ihumātao.

⁶ ICOMOS New Zealand Maori Heritage and Heritage at Risk Committees, *Special Housing Areas and Historic Heritage*, in «ICOMOS New Zealand NEWS», cit., p. 10.

⁷ «ICOMOS New Zealand NEWS», cit., p. 11.

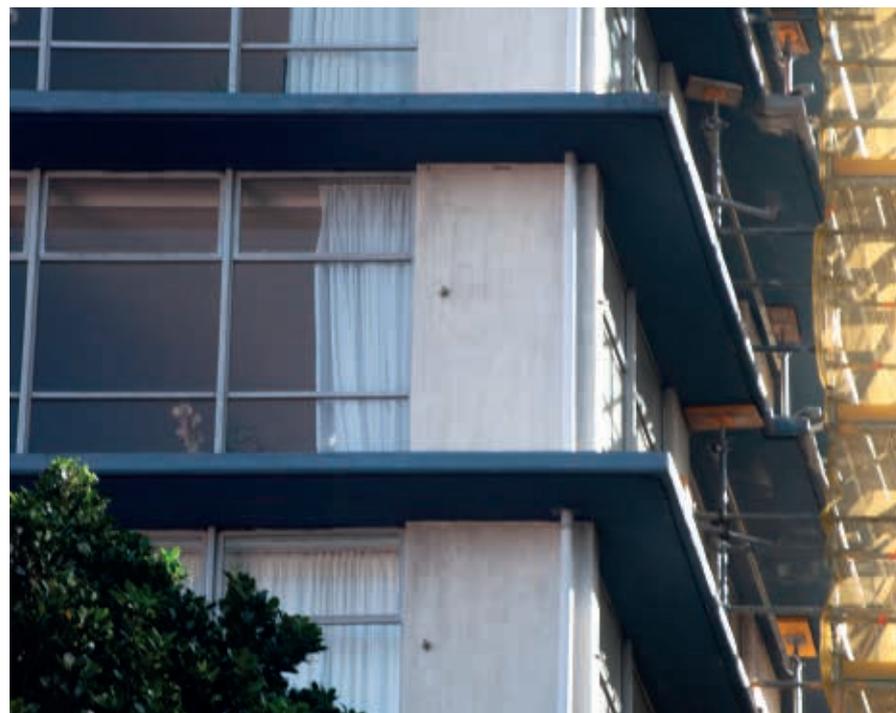
⁸ D. Cranko, *Jellicoe Towers - Built Heritage Significance*, in «ICOMOS New Zealand NEWS», cit., p. 15.

15 Jellicoe Towers, Wellington (photo: Candida Rolla, 2014).

16 Jellicoe Towers detail (photo: Candida Rolla, 2014) / Particolare delle Jellicoe Towers.



15



16

Tracey Hartley, Candida Rolla, Mari McKee
Salmond Reed Architects

Renewing St Paul's Anglican Church, Auckland

1 St. Paul's church, 1898 (photo courtesy of ©Auckland Libraries Heritage Collections 4-3531).
2 Renewing St Paul's. Scaffold and scrim removed in September 2020 (photo: Tracey Hartley, SRA; scrim design by James Bowman, produced by Adgrafix) / Impalcatura e tela rimossa a settembre 2020.



«St Paul's Anglican Church was built in 1895 and is situated on Symonds Street in Central Auckland. It was designed by W. H. Skinner to replace the original St Paul's, which was the first church to be built in Auckland»¹.

The iconic building in Rangitoto basalt² with Oamaru and Mt. Somers white limestone³ dressings hosts the city's longest established ecclesiastic community.

In the 1930s, the temporary timber chancel and vestry were replaced with a multi-story reinforced concrete structure



on the steeply sloped site. The top of the tower and the stone spire was never realized, along with the internal gallery, due to lack of funds. Very little in the way of transformation has happened since the 1930s, except for the re-roofing in decramastic tiling in the 1960s.

The architectural practice Salmond Reed Architects (SRA), Auckland, was brought into the project in 1998 to write the Conservation Plan for the building⁴, and again in 2006 to produce a report on the fabric's condition.

In 2017, SRA was approached again as >

the church was planning to undertake repairs and to seismically upgrade the building.

They suggested a strategic masterplan to be completed in stages, to repair and conserve the building, and modernize it for current and future users. St. Paul's is a lively community that organizes cultural initiatives like concerts, theatrical shows, lectures, and other gathering types.

Tracey Hartley, an international Chartered Building Surveyor (RICS) and Associate of Salmond Reed Architects, has spent the last three years working closely with the client, overseeing the formation of the long-term Masterplan, which will enable the building to be seismic strengthened, appropriately repaired, consolidated and restored, and finally modernized.

Phase 1 was an urgent stormwater drainage repair to prevent flooding in the crypt. Phase 2 includes major re-roofing and repairs, which are being undertaken in stages as funds become available.

SRA is now enthusiastic to have returned the main façade to the city after removing the scaffoldings and the graphic scrim covering them (a European-inspired suggestion for showcasing the history of the building's development as a means of promoting the church and fostering community support).

Now St. Paul's Church celebrates the completion of the stages "Urgent re-roofing, masonry repair and seismic strengthening of the tower, vestry and entrance porches". Technical challenges of these stages have included: the construction of a new diaphragm roof to the tower in order to make it watertight and allow the walls to dry out; repairs to the belfry roof and reinstallation of the bell, with traditional copper and lead linings and flashings; repairs and seismic reinforcement to the Oamaru stone finials, pinnacles and crosses plus repair of window and door surrounds.

The philosophy of repairs has been "minimum intervention": all decisions about consolidation and compatibility of materials have been based on research, analysis, and on-site testing.

The staged works have been carefully planned in detail with a diligent investigation into the choice of materials. For example, in the case of the repointing it has been strongly avoided the use of modern types of cement, as this would not only look incorrect, but would also have a detrimental effect on the soft Oamaru stone.



³ This is why a lime-based mortar has been chosen, carefully selecting the correct sand and aggregate for its source, color, grain size and proportions. The fresh lime "shelter coat" is also a compatible, protective, and a sacrificial consolidation layer to the friable Oamaru stone. In conjunction with proceeding to the next stage of the masterplan, a new external lighting scheme design is being developed.

This project will slowly but surely revitalize a prized heritage asset to Auckland's city through the balance between conservation and innovation.



⁴ Tower roof in poor repair before the works (photo: Tracey Hartley, SRA) / Copertura della torre in avanzato stato di degrado, prima dei lavori.

⁵ Tower roof repaired and bell reinstated (photo: Tracey Hartley, SRA) / Copertura riparata della torre e campana ripristinata.

⁶ Mortar development: testing and sieving sands in the workshop (photo: Candida Rolla, SRA) / Confezionamento della malta: test e setacciatura delle sabbie.

⁷ New lime "shelter coat" as a compatible protective sacrificial consolidation layer to the Oamaru stone window surround (photo: Candida Rolla, SRA) / Consolidamento con malta di calce diluita, strato sacrificale e protettivo compatibile con la pietra di Oamaru della cornice della finestra.



Notes

¹ Salmond Reed Architects, *St. Paul's Auckland: A Plan for its Preservation*, Salmond Reed Architects, Auckland 1998, p. 1.

² Volcanic island located in the center of the city gulf.

³ White limestone from the South Island, widely used for decorative and sculptural elements throughout the country.

⁴ The Conservation Plan is a crucial document within the New Zealand conservation industry. The origins of this instrument are found in the 1982 work of the National Trust of Australia, extending in New Zealand and subsequently in the UK. See J. Semple Kerr, *The Conservation Plan: The Seventh Edition*, Australia ICOMOS, NSW, 2013. This is a detailed report that identifies and defines the history of the construction and the modifications of a heritage building. It also establishes a system for heritage values' assessment, which is a necessary requisite for the inclusion of structures into the national List, which identifies New Zealand's significant and valued historical and cultural heritage places. Salmond Reed Architects have been authors of many Conservation Plans across the country over the last 30 years.



7 Rinnovando la chiesa anglicana di St. Paul ad Auckland

«La chiesa anglicana di St. Paul fu costruita nel 1895 e si situa su Symonds Street, nel centro della città di Auckland. L'edificio fu progettato da W. H. Skinner in sostituzione della preesistente chiesa di St. Paul (che sorgeva poco lontano), il primo complesso religioso eretto ad Auckland»¹.

Iconico edificio in muratura lapidea in basalto di Rangitoto² con decorazioni in Oamaru e pietra di Mount Somers³, St. Paul ospita la comunità religiosa più longeva della città.

Negli anni Trenta la sacrestia e il presbiterio in legno, originariamente introdotti come strutture dal carattere temporaneo, furono sostituiti con un imponente volume in calcestruzzo armato a più piani, occupando il sito in pendenza. Il piano superiore della torre, la guglia e la galleria interna non furono mai realizzati per mancanza di fondi. Dagli anni Trenta ad oggi sono avvenute poche trasformazioni, fatta eccezione per il rifacimento della copertura con tegole di metallo pressato negli anni Sessanta.

Lo studio di Auckland Salmond Reed Architects (SRA) fu chiamato una prima volta a occuparsi del complesso nel 1998, quando produsse il Conservation Plan dell'edificio⁴, e di nuovo nel 2006, per elaborare un resoconto delle sue condizioni di conservazione.

Nel 2017 SRA ha ricevuto un nuovo incarico sulla chiesa di St. Paul, per il miglioramento sismico e una complessiva valorizzazione. L'approccio suggerito è risultato strategico, attraverso la creazione di un masterplan da completare in fasi, per riparare e conservare l'edificio, ma anche per innovarlo a beneficio di fruitori attuali e futuri. La comunità di St. Paul è infatti molto vivace nel promuovere iniziative di ampio portata culturale, tra cui concerti, spettacoli teatrali, letture e incontri comunitari.

Tracey Hartley – Chartered Surveyor con riconoscimento internazionale (RICS) e Associate di Salmond Reed Architects – ha trascorso gli ultimi tre anni lavorando a stretto contatto con la committenza, coordinando la stesura del masterplan a lungo termine in

modo da definire e rendere eseguibile il miglioramento sismico, il restauro delle superfici e l'adeguamento impiantistico e tecnologico.

La prima fase di intervento ha previsto un'urgente riparazione del sistema di drenaggio delle acque meteoriche, per evitare l'allagamento della cripta. La seconda fase, comprendente estesi restauri al manto di copertura e alle murature, è invece pianificata in stadi successivi man mano che i fondi finanziari vengono reperiti e si consolidano. Salmond Reed è oggi entusiasta di aver riconsegnato alla città la facciata principale, tornata a mostrarsi dopo lo smontaggio delle strutture provvisorie, che per la durata del cantiere erano state rivestite da un telo grafico e descrittivo di ispirazione europea per promuovere il progetto e il coinvolgimento della comunità. Si celebra infatti il completamento delle fasi denominate "Riparazioni urgenti e miglioramento sismico della copertura della sacrestia, della torre campanaria e della facciata ovest". Le sfide tecniche hanno contemplato la realizzazione di un nuovo diaframma di copertura per la torre, in modo da garantire una durevole tenuta agli agenti atmosferici e il conseguente risanamento delle murature dall'umidità di infiltrazione, il restauro della cella campanaria con reinstallazione della campana e dei tradizionali rivestimenti in rame e piombo e i consolidamenti dei pinnacoli dei contrafforti, delle croci e delle cornici in pietra di Oamaru.

Il criterio guida del progetto è stato quello del minimo intervento e ogni decisione è stata fondata su ricerche, analisi e prove *in situ*, ricondotte a un piano critico e programmatico generale. Nel caso delle malte di risarcimento, ad esempio, è stato volutamente evitato l'impiego di cementi moderni, che non solo risulterebbero antiestetici, ma innescherebbero anche fenomeni di degrado deleteri sulla tenera e lavorabile pietra di Oamaru. Questo ha portato alla scelta di malte a base di calce con sabbie e aggregati meticolosamente selezionati per provenienza, colore, granulometria e proporzioni. Lo strato protettivo selezionato per la pietra di Oamaru è un consolidante a base di calce, compatibile con il materiale lapideo, che funziona da strato di sacrificio destinato a degradarsi al posto della superficie lapidea. In concomitanza con il passaggio alle fasi successive dei lavori, è in corso la redazione di un nuovo progetto di illuminotecnica per gli esterni.



Gli interventi aspirano dunque a riconsegnare alla comunità questo bene tangibile, parte del patrimonio costruito di Auckland, secondo un ricercato equilibrio tra salvaguardia e innovazione.

*Tradotto da Candida Rolla
Consulente internazionale:
Monica Naretto*

Note

¹ Salmond Reed Architects, *St. Paul's Auckland: A Plan for its Preservation*, Salmond Reed Architects, Auckland 1998, p. 1 (trad. it. Candida Rolla).

² Isola vulcanica situata al centro del golfo cittadino.

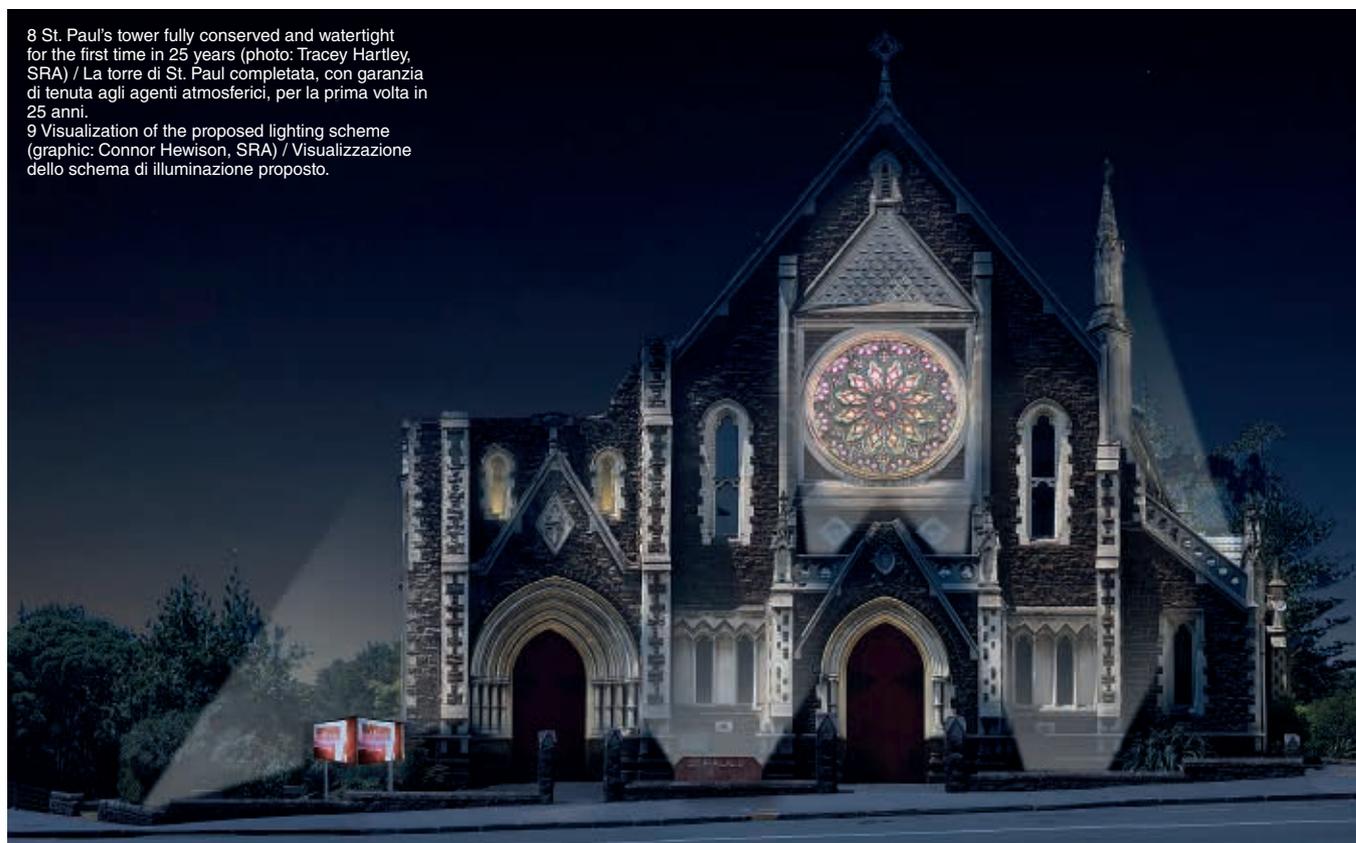
³ Pietra bianca calcarea proveniente dall'Isola del Sud, largamente utilizzata per elementi decorativi e scultorei su tutto il territorio nazionale.

⁴ Il Conservation Plan è un documento cruciale per la pratica conservativa neozelandese. Le origini di questo strumento si ritrovano nel lavoro del National Trust of Australia del 1982, poi esteso dapprima in Nuova Zelanda e in seguito nel Regno Unito. Cfr. J. Semple Kerr, *The Conservation Plan: The Seventh Edition*, Australia ICOMOS, NSW 2013. Si tratta di un dettagliato report che localizza il bene architettonico, ne identifica e definisce i caratteri e la storia, dall'impianto alle stratificazioni, e che instaura un sistema di valutazione dei suoi caratteri patrimoniali, ritenuto inderogabile per l'iscrizione del manufatto nella lista del Trust nazionale Heritage New Zealand. Lo studio Salmond Reed Architects è stato autore di molti Conservation Plans sul territorio nazionale negli ultimi 30 anni.

8

8 St. Paul's tower fully conserved and watertight for the first time in 25 years (photo: Tracey Hartley, SRA) / La torre di St. Paul completata, con garanzia di tenuta agli agenti atmosferici, per la prima volta in 25 anni.

9 Visualization of the proposed lighting scheme (graphic: Connor Hewison, SRA) / Visualizzazione dello schema di illuminazione proposto.



9



OFFICIAL SPONSORS



THE DESIGN SHOW

The 6th Architecture, Interior & Product
Design Show

3-5 JUNE

CAIRO INTERNATIONAL
CONVENTION CENTRE, NASR CITY -
CAIRO, EGYPT

| 2021

MAIN SPONSORS



Vanna Cestarello

Powerhouse Company

Work

The Loop of Wisdom

Client

Uni-Hiku

Location

Chengdu, China

Project Year

2019-2020

Architecture and Design

Powerhouse Company

Architect

Stijn Kemper, Nanne de Ru

Project Team

Lead: Niels Baljet

Team: Rui Wang, Albert Takashi

Richters, Maarten Diederix,

Meagan Kerr, Remko van der Vorm,

Daan Masmeyer, Michiel Bosch,

Niek Koning, Gert Ververs, Giovanni

Coni, Stavros Voskaris, Filip Galić,

Severino Iritano, Davide del Sante,

Reto Egli, Penny Uni, Dries Brøns,

Caroline Desplan, Eli Keijser,

Rafael Zarza Garcíá, Yanni Huang,

Kimi Fei

Engineering

Structural and façade engineer:

Chengdu JZfZ Architectural Design

Landscape

AECOM + Wisto

Additional Functions

Co-architect: Chengdu JZfZ

Architectural Design

Interior architect: CCD, Xenario

Urban planner: Woods Bagot

MEP consultant: Chengdu JZfZ

Architectural Design

Lighting consultant: Shenzhen Minkave

Technology

Main Contractor: CSCEC, Suzhou

Kelida Decoration

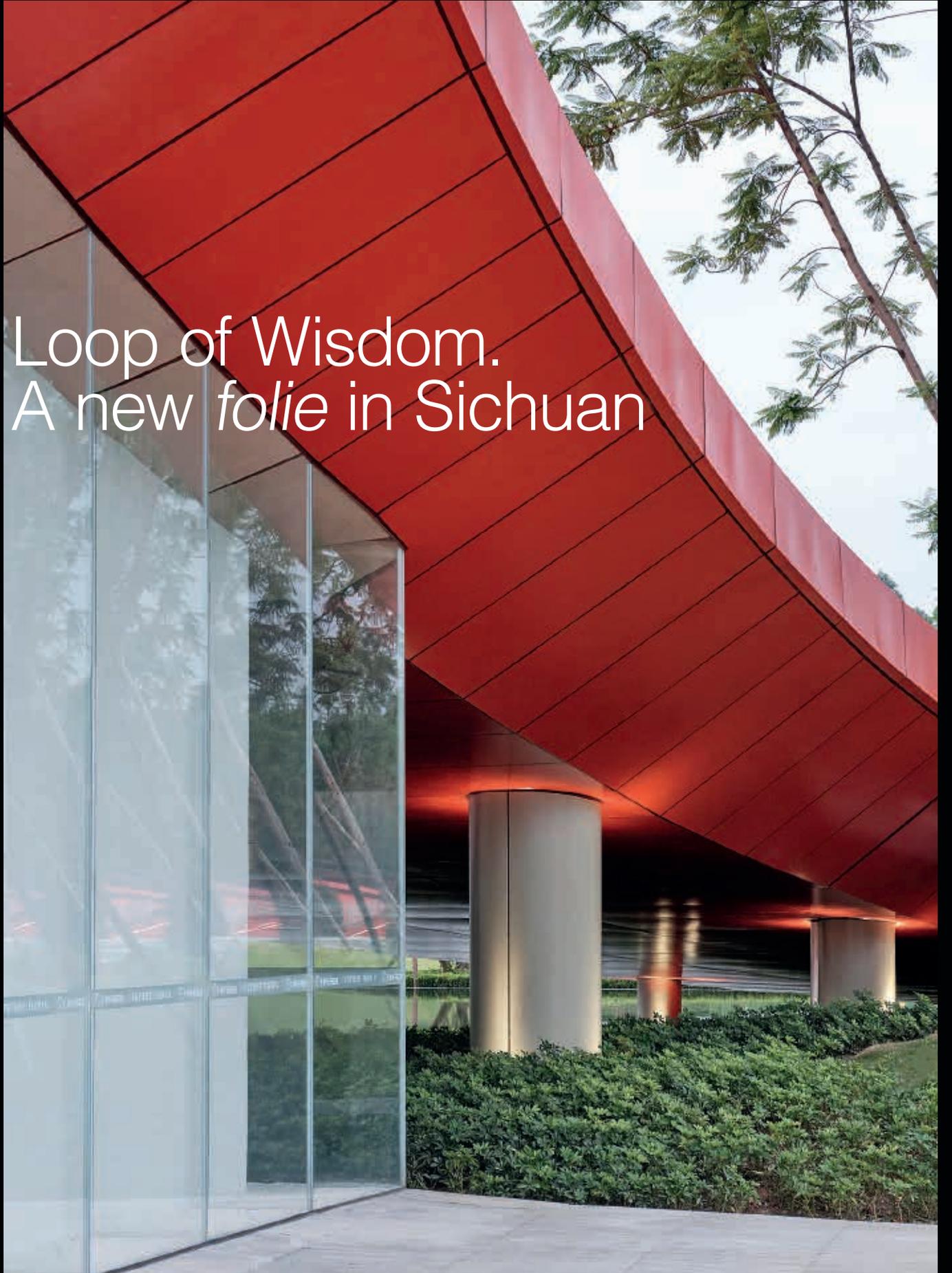
Size and total area

Buildings: 5.000 m²

Roof: 9.250 m²

Image credits

Jonathan Leijonhufvud Architectural
Photography



Loop of Wisdom. A new *folie* in Sichuan

Pilot project of the development program for the new Tianfu district of Chengdu, in southwestern China's province of Sichuan, on the border of Tibet, the Loop of Wisdom, a new museum of technology with a visitor centre designed by the architectural firm Powerhouse Company, is characterized as a new, extremely expressive landmark within the complex natural and artificial geography of the area. It is not a monument, although the complex articulation of the form in the peri-urban space of the city would suggest it, but a real spatial device of aggregation, involvement and interaction for inhabitants and tourists.

The Loop of Wisdom shapes the existing and partially equipped with infrastructure landscape of the new Tianfu area, established in 2011 with the aim of modernizing the industrial sector of Chengdu towards advanced manufacturing in the sectors of technology, IT and digital services, in line with the ten-year challenge that attributes to Sichuan a central role in the economic revitalization of the area: a renewed and contemporary Silk Road that traces a new scenario for the development of the quality of living in natural and artificial places.

Along the Tianfu Avenue, there are already various development and programming experiences for residential, commercial and manufacturing use, as programmed by the Uni-Hiku Group, an important manufacturer of microchips and high-tech components, and also the main client of the Loop of Wisdom museum and visitor centre.

The conditions of the site chosen for the museum, destined to emerge in this new district of Chengdu and to turn on the lights on the powerful development planned for the territory, are absolutely peculiar: the ground is marked by a specific and natural undulation, defining a sort of light and soft hill.

This topographical feature becomes the starting point of the project, which tries, in a succession of buildings and covered open spaces anchored to the sloping ground, to model a single large circular path, which creates a compact microcosm in the pre-existing urban environment. Different entities – closed or covered open spaces serving the museum – are surmounted by a single roof that inscribes a new large public garden and becomes a new public space (a continuous and fluid terrace) to a higher and unexplored





level. Like a surprising appendix to the neighbourhood, the city extends along this circular route, setting up an unusual boulevard, which then becomes part of the daily routine of its inhabitants: a space for crossing, resting, jogging, for today's and future citizens of the new houses. Furthermore, it works also as a landmark: an exceptional space for those visiting the museum and its park for the first time, offering a new vision of the urban and natural landscape. The building seems able to live many lives: the first one is a large temporary installation to evoke the necessity for the re-appropriation of a free space, the other ones will progressively unfold with the advent of new buildings – the library, the nearby sports centre – leading architecture to be part of a wider

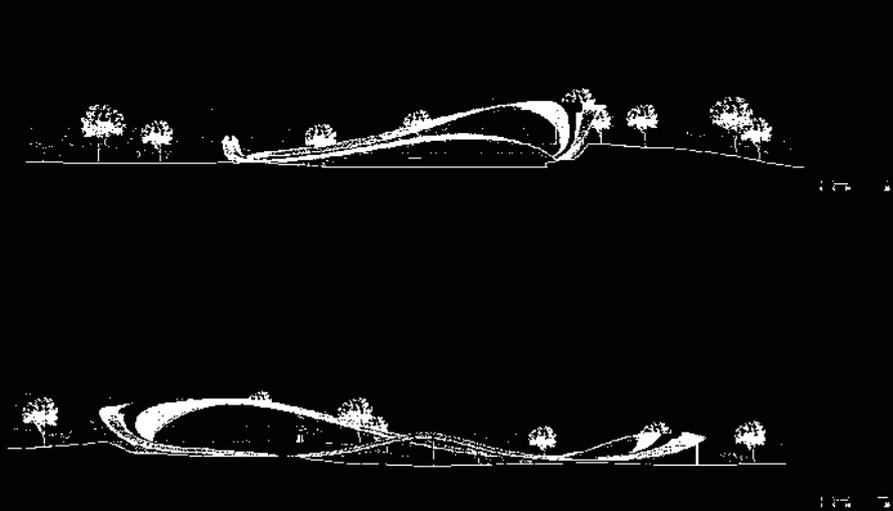
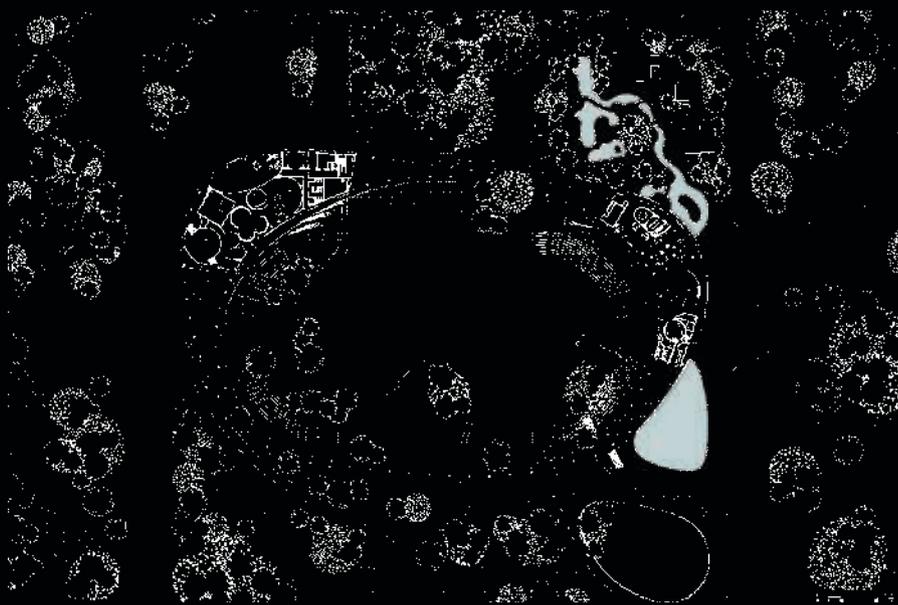
network, made of increasingly dense focal points of attention, development and regeneration, serving a wider territory in a growing demand for housing. This idea of longevity, of the assumed transformability of a building capable of reconciling the progressive and exponential growth of its landscape, adapting to new expected uses and desires, demonstrates a contemporary notion of sustainability that makes it an «informal icon», as it was defined by its own designers.

The architecture latently retains the characteristics of a carousel. In fact the initial requests of the client regarded a temporary pavilion to attract the attention of the wider community and to underline the presence of the technological training centre and

of the visitor centre, as intrinsically connected to the development of the new settlement. The site is about 5.000 m², the new walkway is 700 m long and 25 m high from the ground level at its highest point. This walkway allows those who cross the new road to look at the lively surrounding vegetation and the mountains in the distance. The red colour of the roof is matched to the colours of the ground – the prevailing green and the existing mineral parts – and so the project, like a huge *folie*, stands out from the surrounding landscape; a special asphalt, with a rubberized finish (similar to that used for athletics tracks), a coded sequence of aluminium tiles following the curves of the path, LED lights chasing the fluid lines of the course, and the

closed spaces of the exhibition and laboratory below the large wooden roof, dematerialized by large glass windows, generate a further condition of in-betweenness of inside and outside, nature and construction, empty space and the need for densification.

A powerful, site specific architecture, but at the same time iconic and connected to many archetypal models, which have built, using large public arcades, the shape of consolidated cities. Finally, it is not difficult to recognize the reference to the Great Wall, as a marvellous concretion of nature/artifice, and a profound sign of the man who builds his landscape on Earth.



Loop of Wisdom. Una nuova folie nel Sichuan

Progetto pilota del programma di sviluppo del nuovo distretto Tianfu di Chengdu, nella provincia del Sichuan, nella Cina sud-occidentale che confina con il Tibet, il Loop of Wisdom, nuovo museo dedicato alla tecnologia e centro visitatori disegnato dallo studio d'architettura Powerhouse Company, si caratterizza come un nuovo punto di riferimento – estremamente espressivo – nella complessa geografia, naturale e artificiale del luogo. Non un monumento, sebbene l'articolazione della forma così caratterizzante nello spazio periurbano lo suggerirebbe, ma un vero e proprio dispositivo spaziale di aggregazione, coinvolgimento e interazione per abitanti e turisti.

Il Loop of Wisdom modella il paesaggio già in parte dotato di infrastrutture della nuova area del Tianfu, istituita nel 2011 con l'obiettivo di modernizzare il settore industriale di Chengdu, portandolo verso una manifattura di tipo avanzato nei settori della tecnologia, dell'informatica e dei servizi digitali, coerentemente con la sfida decennale che attribuisce al Sichuan un ruolo centrale nel rilancio economico del Paese: una rinnovata e contemporanea Via della Seta che traccia uno scenario di sviluppo della qualità dell'abitare i luoghi e gli spazi artificiali, oltre che dell'economia cinese.

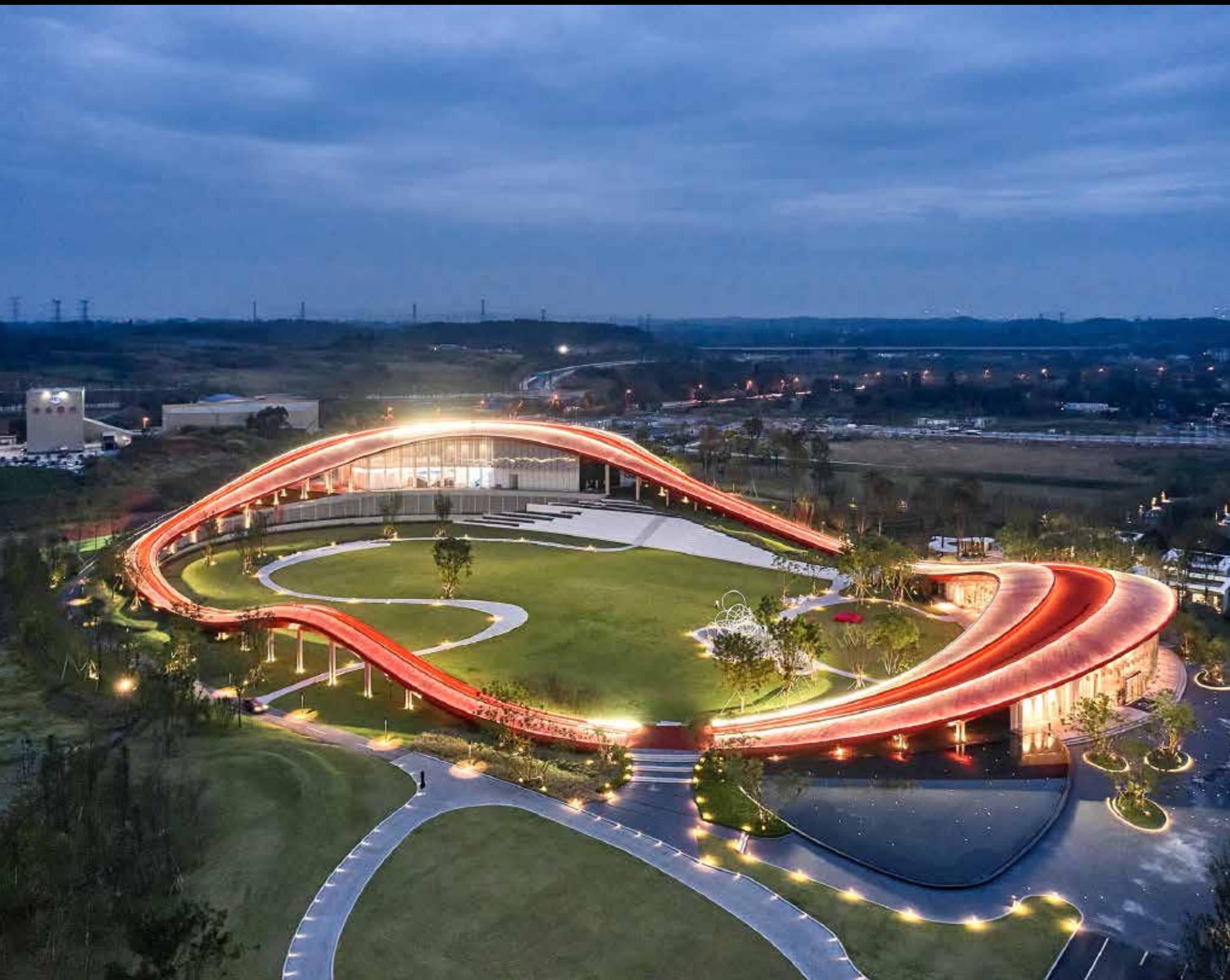
Lungo la grande arteria di collegamento – Tianfu Avenue – sono già in corso diverse esperienze di sviluppo e programmazione residenziale, commerciale e manifatturiera volute da Uni-Hiku Group, importante casa produttrice di chip e componenti high-tech, tra l'altro committente del museo Loop of Wisdom e del centro visitatori. Le condizioni del sito prescelto per il primo edificio, destinato a emergere in questo nuovo quartiere di Chengdu e accendere le luci sul potente sviluppo del territorio, sono assolutamente peculiari: il terreno offre una sua specifica e naturale ondulazione, evidenziando una sorta di collina molto lieve e morbida. Questa caratteristica topografica diventa il punto di partenza del progetto, che prova, nell'alternanza di edifici e spazi aperti coperti che si ancorano al suolo in pendenza, a modellare un unico grande percorso circolare che crea un microcosmo





compatto nell'ambiente urbano preesistente. Entità diverse – spazi climatizzati e spazi coperti a servizio del museo – vengono sormontate da un unico tetto che iscrive un nuovo grande giardino pubblico e diventa esso stesso un nuovo spazio pubblico a una quota (un terrazzo continuo e fluido) fino a quel momento inesplorata. Come una sorprendente appendice del quartiere, la città si prolunga sul percorso ad anello, mettendo in opera un boulevard inusitato, che diventa parte della normale routine degli abitanti del quartiere: spazio di attraversamento, sosta, jogging, per gli attuali e futuri cittadini delle nuove residenze, ma anche *landmark* e spazio eccezionale per chi visita il museo e il suo parco per la prima volta, ritrovando uno sguardo nuovo sul paesaggio della città. L'edificio si presta ad avere molte vite: la prima, quella che manifesta l'idea di una grande installazione temporanea per dimostrare la necessità di riappropriazione dello spazio libero, e le altre, quelle che progressivamente si dispiegheranno con l'avvento dei nuovi edifici – la biblioteca, il centro sportivo nelle vicinanze, di lì a venire – che condurranno l'architettura a essere parte di un network più ampio di punti focali, di attenzione, sviluppo e rigenerazione via via più densi, a servizio di un territorio più grande e una domanda di abitare in crescita. Questa idea di longevità, di presupposta trasformabilità dell'edificio capace di rincorrere la crescita progressiva ed esponenziale del paesaggio che lo ospita, adattandosi a nuovi usi e desideri attesi, dimostra una contemporanea nozione di sostenibilità che lo rende un'«icona informale», come è stato definito dai suoi stessi progettisti.

L'architettura conserva latentemente i caratteri di una macchina da festa: questa natura è confermata dalle iniziali richieste di un padiglione temporaneo capace di attirare l'attenzione della comunità più ampia e sottolineare la presenza del centro di formazione tecnologica e del centro visitatori come intrinsecamente collegati allo sviluppo del nuovo insediamento. Su un sito di circa 5.000 m², viene tracciata una passerella lunga 700 m e alta 25 m dal livello del suolo nel suo punto più alto. Questo traguardo permette – per chi percorre la nuova strada – di specchiarsi nella viva vegetazione circostante e nelle montagne in lontananza. Ai colori della >



terra, del verde prevalente, delle parti minerali esistenti e di progetto, è fatto corrispondere il colore rosso del tetto, che, come una gigantesca *folie*, si staglia rispetto al paesaggio circostante; un asfalto speciale, dalla finitura gommata (simile a quella utilizzata per le piste di atletica), una sequenza codificata di tegole in alluminio, che

assecondano in maniera originale l'andamento delle curvature, le luci a LED, che rincorrono le linee fluide del percorso, e gli spazi chiusi espositivi e di laboratorio sottostanti il grande tetto in legno, che si smaterializzano perché definiti da ampie vetrate, generano una ulteriore condizione di *in-betweenness* tra dentro e fuori, tra

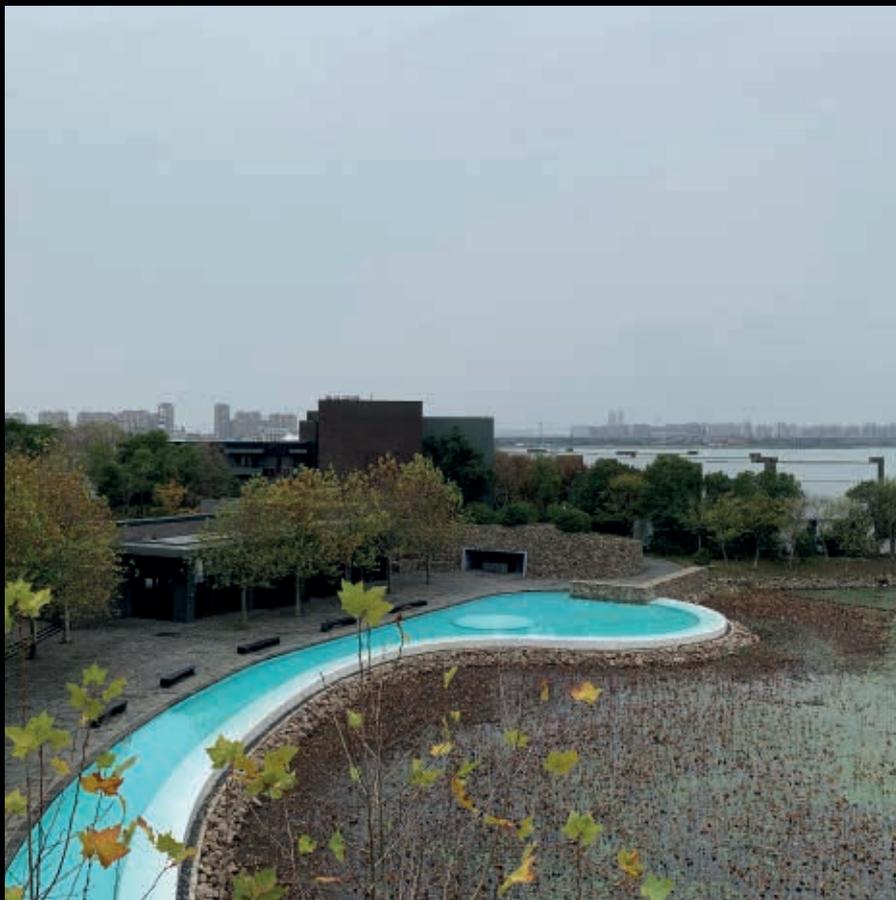
natura e costruzione, tra spazio vuoto e necessità di densificazione. Un'architettura potente, *site specific*, ma al tempo stesso iconica e riferibile a tanti modelli archetipici che hanno costruito, con grandi loggiati pubblici, la forma delle città consolidate. Non è difficile, e nemmeno azzardato, riconoscere infine il riferimento alla

grande muraglia, come meravigliosa concrezione natura/artificio e segno profondo dell'uomo che costruisce il suo paesaggio sulla Terra.



Gisela Loehlein, Davide Lombardi

Neri & Hu Suzhou Chapel complex



**Neri & Hu Design
and Research Office**

Work

Suzhou Chapel

Location

199 Yangchenghuan Road, Suzhou, Jiangsu, China

Project Year

2016

Architecture and Design

Neri & Hu Design and Research Office

Project Team

Founding Partners, Principal in Charge: Lyndon Neri & Rossana Hu

Senior Associate: Nellie Yang

Senior Architectural Designer & Project Manager: Jerry Guo

Senior Architectural Designer: Begona Sebastian

Senior associate, Product design:

Brian Lo

Design team: Shirley Hsu, Dana Wu, Maia Peck, Simin Qiu

Size and total area

700 m²

Image credits

Chapel: Pedro Pegenaute

Complex: Gisela Loehlein

Neri & Hu contributed to the design of a spectacular compound in the north of Suzhou, along the Yangcheng Lake. Set in a very well thought scenery, with impressive views across the lake, the complex sets up a dialogue between natural landscaping, the lake, and the architecture (figs. 1-2). The masterplan is comprised of a central hotel and a restaurant area, along a residential apartment and villa complex, a gallery, a café, a community hall, conference facilities and a chapel, a spa, a gym and a medical treatment complex (figs. 3-6). Neri & Hu designed the chapel, the spa complex as well as the western oriented residential expansion. The design of the complex is quintessential modern Chinese, made of local recycled bricks that form the architecture, unifying the principles of modern architecture with those of eastern Asian design philosophies, thus creating a successful symbiosis

that allows one to come to rest and think. The interior design is made of natural local materials and craftsmanship, and it creates a contemporary meditative oasis. Each part of the project has been designed and carefully placed as part of the overall composition. It is rare to see such a great understanding of and focus on detail from the masterplan to the architecture, the interior design and the detail solutions, through the careful selection of sustainable local materials as well as the choice and placement of the artworks. The core of the design has been the wellness of the body and soul through architecture, and the relationship between nature and oneself (fig. 7). The complex has been internationally noticed due to its chapel, that has been published in numerous architectural journals and magazines, and is described by the architects as follows: >



4



5



6 «The white volume also receives special treatment, here, it is composed of two layers. The inner layer is a simple box punctuated on all sides with scattered windows, while the outer layer is a folded and perforated metal skin, a “veil” which alternatively hides and reveals. In the daytime, the white box emerges shimmering gently in the sunlight, subtly exposing its contents. In the night, the white box becomes a jewel-like beacon in the project, its various windows emitting a soft glow in all directions. Inside the building, visitors continue their guided journey through the pre-function area and then into the main chapel space, which features a light-filled 12 m-high space. There is a seamless integration with the surrounding nature, as picture windows frame various man-made and natural landscapes.

A mezzanine level hovers overhead to accommodate extra guests, and includes a catwalk encircling the space, allowing 360° of viewing angles. The mezzanine is integrated into a wood louvered cage element which wraps around the whole upper part of the room. A grid of glowing bulb lights and delicate bronze details give a touch of opulence to the otherwise quietly monastic spaces.

Custom wood furniture and crafted wood details compliment the simple material palette of gray brick, terrazzo, and concrete.

Another feature of the chapel building is a separate staircase alongside the main space, which allows visitors to gain access to the rooftop for unrivalled views across the scenic lake. Various openings along this stair ascent give unexpected views both internally and externally» (figs. 8-11).

The most fascinating part of the complex is one of the largest spas and wellness landscapes in China, that unifies eastern and western philosophies and is fully holistic in the treatment of body and soul. It fuses state-of-the-art facilities and know-how with nature and a view onto the lake lagoon and the outdoor pool scape. The arts and crafts aspects included in the project have either been specifically designed or selected for the complex, such as the bark wall that has been flattened out, the backwall of the spa reception, the umbrella weave lamps in the common area, or the tree roots and tree fragments strategically and sculpturally positioned throughout the complex (fig. 12).



Il complesso della Cappella di Suzhou di Neri & Hu

Il lago Yangcheng, situato a nord della città di Suzhou, è lo scenario che ospita il complesso progettato nel 2016 dallo studio di architettura Neri & Hu, incastonando i diversi corpi di fabbrica all'interno di un sistema a cavallo tra ambiente naturale e ambiente costruito (figg. 1-2).

L'impianto comprende numerosi edifici nei quali sono distribuite funzioni pubbliche e private, a partire dall'hotel, posto in posizione centrale con annesso ristorante, la galleria d'arte, il bar, lo spazio per conferenze e la rinomata cappella, fino ad arrivare agli spazi privati dedicati a residenze, trattamenti medici e spa (figg. 3-6).

Il complesso propone uno dei più alti livelli di ibridazione tra i principi dell'architettura moderna e le filosofie orientali della progettazione, tenendo conto anche di aspetti come il riuso dei materiali locali attraverso il riciclo di mattoni neri, recuperati da costruzioni precedentemente demolite. Lo spazio così progettato diventa luogo di meditazione e raccoglimento, creando una sorta di oasi spirituale appena fuori dalla grande metropoli cinese. Gli interni, realizzati con materiali naturali e tecniche artigianali, rivelano un'attenzione quasi assoluta alla qualità e al posizionamento di ogni singolo oggetto d'arredo.

L'intero progetto mostra dalla grande scala del masterplan fino alla scala di dettaglio e dell'*interior design* una inaspettata e pressoché rara cura nella scelta e realizzazione dei dettagli e della loro importanza nell'esperienza del visitatore. Una cura che in fondo rappresenta il vero spirito che ha animato l'ideazione di questo progetto, e cioè la volontà di prendersi cura del corpo e dell'anima di visitatori temporanei e non (fig. 7).

Il complesso ha acquisito notorietà internazionale specialmente per via della sua cappella laica, pubblicata in molte riviste internazionali e descritta dagli stessi progettisti come segue: «Il volume bianco è formato da due livelli, quello interno, composto da una semplice scatola tagliata su tutti i lati da finestre distribuite in maniera casuale. Quello esterno, >





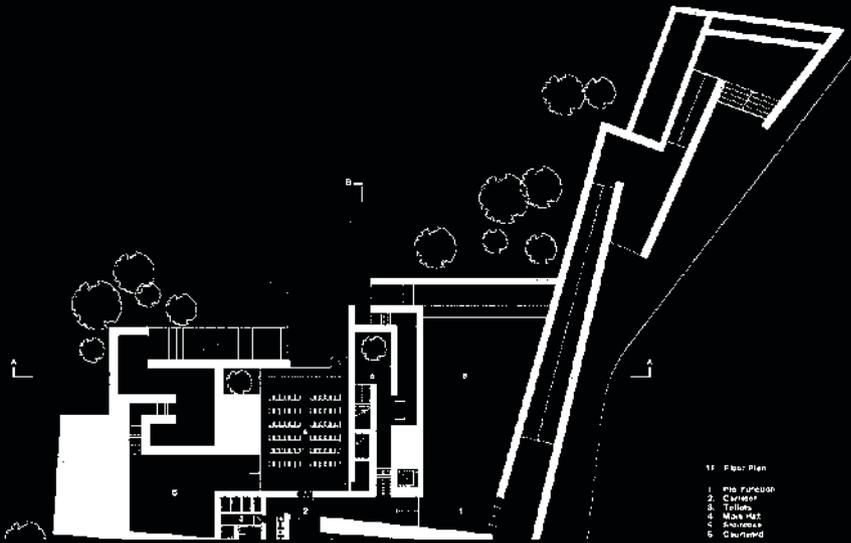
9



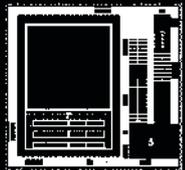
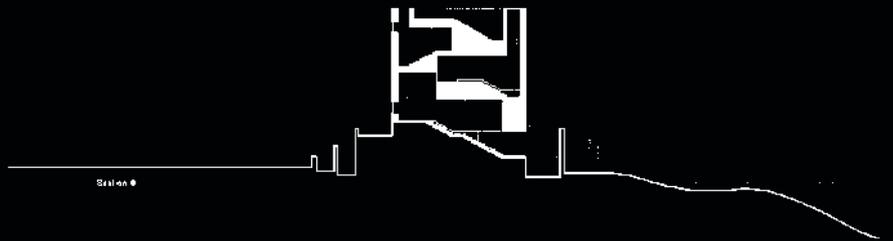
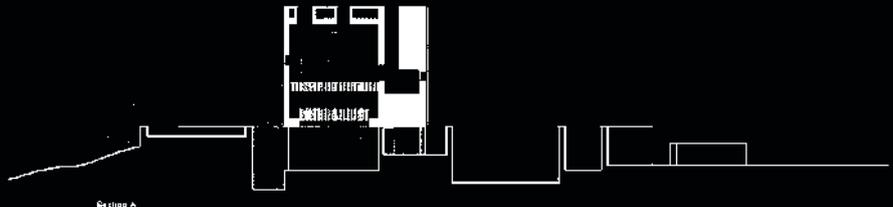
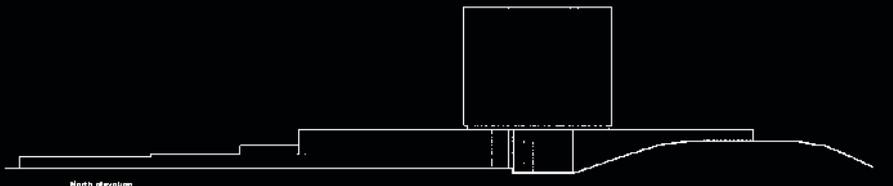
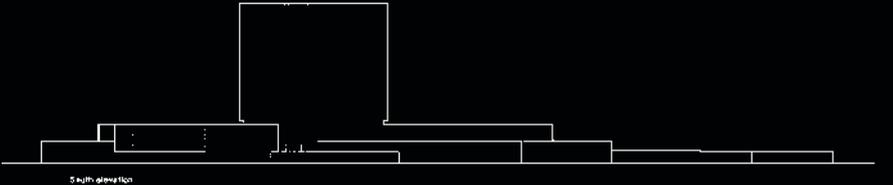
10



11



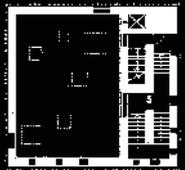
- 11 Floor Plan
1. The Function
 2. Curator
 3. Terrace
 4. Main Hall
 5. Entrance
 6. Courtyard



2F Floor Plan



3F Floor Plan



4F Floor Plan



12 invece, presenta una pelle metallica perforata e piegata, una sorta di velo che a tratti copre e a tratti mostra. Di giorno la scatola bianca luccica alla luce del sole mostrando sobriamente il suo contenuto. Di notte, la scatola si trasforma in un gioiello luminoso che funge da riferimento per l'intero complesso, con le finestre che emettono una delicata luce diffusa in tutte le direzioni.

Dall'esterno i visitatori proseguono il loro percorso attraverso l'anti-ingresso e quindi nello spazio principale, composto da un volume alto 12 m, vuoto e riempito di luce, dal quale possono ammirare una serie ininterrotta di spazi naturali e artificiali. Un mezzanino circonda l'intero spazio per accogliere ulteriori ospiti e consente di osservare e percorrere la cappella dall'alto a 360°. Il mezzanino è integrato all'interno di una gabbia, separata da una serie di listelli verticali in legno teak che si stagliano nella parte alta della stanza.

Una griglia di luci e dettagli in bronzo conferisce ricchezza a uno spazio che altrimenti risulterebbe sobrio e monastico. Arredi in legno realizzati su misura e dettagli artigianali completano il pantone di colori che varia da mattoni grigi, al marmo e al cemento.

Un'ulteriore caratteristica della cappella è la scala che corre attorno allo spazio principale, che consente ai visitatori di accedere alla terrazza dalla quale si svela la vista verso il lago. Una serie di finestre distribuite lungo la scalinata consente di godere di un susseguirsi di viste verso l'interno e verso l'esterno» (figg. 8-11).

La parte più affascinante del resto del complesso è la spa, tra le più grandi in Cina, che combina gli approcci occidentali e orientali al benessere, in un rapporto olistico e senza soluzione di continuità tra il corpo e la mente, fondendo conoscenze e tecnologie all'avanguardia all'interno di uno spazio che offre viste verso il lago e l'area antistante le piscine.

Attraverso l'intero complesso si dipana un susseguirsi di complementi d'arredo artigianali che sono stati ideati e selezionati esclusivamente per questo progetto: esempi evidenti sono il muro in corteccia utilizzato come parete di fondo della reception della spa, oppure la serie di ombrelli in carta di riso che coprono alcune aree comuni, o ancora i pezzi scultorei di radici e alberi posizionati strategicamente lungo i percorsi principali (fig. 12).



Valentina Allegra Russo

Architecture and landscape for a new culture of living: the Valley Retreat project in Jiyuan City



Wang Weijen Architecture

Work

Valley Retreat

Client

Jiyuan Cultural Tourism Investment Group Co., Ltd

Location

Xiaoyou River,
Wangwu Mountain,
Jiyuan City,
Henan Province, China

Project Year

2016-2020

Architecture and Design

Wang Weijen Architecture

Architect

Wang Weijen

Project Team

Su Chang,
Qian Jianshi,
Feng Li,
Wang Ying

Engineering

Jiyuan Architecture and Planning Design Institute Co., Ltd

Landscape

Wang Weijen Architecture Limited

Size and total area

3.000 m²

Image credits

Wang Weijen Architecture

China is the world's most populous country, with about 1.4 billion people, that is about 18% of the entire world population. Guangzhou, Shanghai, Beijing, and all the largest Chinese cities pulse with everyday life, made of noise and colors, traffic and lights, and characterized by a strong and radiant modernity mingling with the aura of an ancient tradition.

It is hard to imagine China far from all this, especially in a place like Henan, which is one of the most populous provinces of the country, with a population of about 100 million people: but it is here, along the Yellow River, whose basin was the birthplace of the ancient Chinese civilization, that the first Chinese dynasties reigned, and it is also here that uncontaminated and unaffected territories can be found, with their slow and secretive pace of life. Thus it is here – in this landlocked province, in the north-central part of the country, in a peaceful river valley at the foothills of Wangwu Mountain, which seems to be suspended in time – that the Wang Weijen Architecture firm was called in 2016 to rethink the role that tourist facilities play in the world's most populous country. The answer to such a contemporary question about the fate of this kind of forgotten areas, which also reveals a strong need for a connection with the past, has been offered to us by the Valley Retreat project in Jiyuan City. Being an integral part of the surrounding landscape, the design of the retreat integrates itself with the natural topography – the gentle slopes of the hills and the flatness of the narrow body of water – and conveys to the visitors its purpose of preserving such a bucolic nature, inherited from a past made of agriculture, farming and paddy fields.

Starting from four vacant farm houses, within which the rammed earth construction technique was still legible, the designers have wandered how to convert the existing abandoned farmland into an ecological and cultural retreat: the target has been reached enhancing the close relationship between the existing elements – the four vacant buildings and the paddy field pattern – and the added ones, bringing to life a new system, open to a renewed culture of living.

This system is made of 30 rooms and several courtyards and alleyways, platforms, steps and ponds and has been conceived by the Shanghai-based studio as a whole with its

>





surrounding environment, thus creating a special relationship of exchange: it is no accident that the new inward-oriented courtyards are, at the same time, opened in a dialogue with the landscape, giving rise to a linear sequence of spaces along the river stream.

It is right in the solid-and-void relationship, in this kind of continuous perspective's variation, that this new concept of retreat dwells: it has something to do with getting in and getting out, coming up and getting off, going under the light rays passing through the wooden roofing profile and then stopping where all is still, in the natural environment, and the spatial

continuity is mediated only by time shielding systems.

Past and present are connected to each other everywhere inside the project: they dialogue within the concept, the shape and even in the choice of materials and building techniques. This special connection is pointed out in order to describe the mission of the entire work, that architects say is «to promote local cultural tourism». That explains the particular attention paid to the articulation of roof tiles, especially within the existing buildings' renovation, or even timber structures; it also explains the coordination between the old and new rammed earth textures, that translates the vernacular building

types into the architectural addition of the project. The past-and-present relationship can be deduced from the tectonic logics between the steel trusses and the timber purlins and rafters, as well as from the techniques of the masonry construction of the courtyard walls.

Within the Valley Retreat there is no need for any escape routes, because everything is close at hand: the spatial continuity between interior and exterior and between different interior areas marks a slow but steady rhythm, that has the power to provide a sense of well-being thanks to the colors of nature, also brought within the interior spaces by the designers.

The use of gravel and stone for the courtyards invites to enter common areas as the use of rammed earth in the natural-enlightened halls seems to help taking the visitor right inside the private rooms, where everything seems to be perfectly in place, away from the passing of time and far from urban chaos. The concept of a new kind of slow and vernacular tourism is fulfilled in this idea of retreat: the architectural shape reveals its true cathartic nature, becoming a way to enjoy the silence coming from the earth, clearly echoing in the spaces made by man.



PLAN OF THE
COURTYARD



L'architettura e il paesaggio per una nuova cultura dello stare: il Valley Retreat a Jiyuan City

La Cina è il Paese più popoloso del mondo: 1.393 miliardi di persone, circa il 18% dell'intera popolazione mondiale. Guangzhou, Shanghai, Pechino e tutte le più grandi città cinesi sono quotidianamente scenario di una vita in fermento, fatta di rumori e colori, di traffico e luci, di una modernità chiassosa e sfolgorante, capace di mescolarsi e quasi confondersi con una tradizione millenaria, la cui aura aleggia ancora intorno alle cose del nuovo millennio.

È difficile immaginare una Cina lontana da tutto questo, soprattutto in una provincia come quella di Henan che, con i suoi 100 milioni di abitanti, rappresenta una delle regioni più popolate del Paese: eppure è proprio qui che, lungo il corso del Fiume Giallo, culla della civiltà cinese, hanno regnato e si sono succedute le prime grandi dinastie. Ed è qui che è possibile, oggi, fare esperienza di territori incontaminati, quasi inalterati dalla vita contemporanea, che conservano un ritmo e un'esistenza fatti di lentezza e di riserbo.

In questa provincia, nell'area centro-settentrionale della Cina, all'ombra del monte Wangwu, in una vallata che sembra rimasta silenziosamente sospesa nel passato, lo studio Wang Weijun Architecture è stato chiamato nel 2016 a concepire un nuovo modo di intendere il turismo nel Paese più abitato del mondo. La risposta a un interrogativo squisitamente contemporaneo, che al contempo dimostra una forte esigenza di legame con il passato e che riguarda il destino di certe aree dimenticate, ben lontane dai rumori delle grandi città, dimora all'interno del progetto del Valley Retreat presso la città-contea di Jiyuan. Divenendo parte integrante del paesaggio circostante, l'architettura pensata per questa struttura ricettiva si articola assecondando la morfologia del territorio, il dolce pendio delle alture e la viva piattezza dello specchio d'acqua, e rende chiaro al visitatore il proprio fine di preservare i caratteri, quasi bucolici, >







del passato, di una vita di agricoltori e bestiame, di risaie e di natura. Cominciando ad agire su quattro edifici esistenti, all'interno dei quali era ancora leggibile l'antica tecnica costruttiva delle architetture in terra battuta, i progettisti si sono chiesti, fin dall'inizio, come trasformare un vecchio terreno agricolo abbandonato in un rifugio per turisti dal carattere culturale ed ecologico: ci sono riusciti ponendo l'accento sul dialogo fra gli elementi esistenti – le quattro scatole vuote e il *pattern* delle risaie – e quelli aggiunti, dal cui legame è nato un sistema, dichiaratamente aperto a una nuova cultura dello "stare". Composto da 30 stanze e da un numero non ben definito di cortili, vicoli, scale, spazi aperti e intersezioni, il sistema concepito dallo studio di architettura di Shanghai si accorda con il paesaggio che lo avvolge, definendo con esso un edificante rapporto di scambio: non è un caso, ad esempio, che le nuove corti di progetto, se da un lato si sviluppano

verso l'interno delle architetture, dall'altro sono introiettate dal paesaggio stesso, quasi a costruire una ritmica sequenza spaziale lungo la riva del fiume. È proprio nel rapporto tra pieni e vuoti, in questo continuo modificarsi del piano percettivo, che trova compimento questa nuova concezione dello "stare", del ritirarsi: vuol dire entrare, uscire, salire, scendere, significa attraversare i fasci di luce che fendono lo spazio dalle coperture dei patii e poi sostare là dove nulla si muove, nello spazio naturale infinito, godendo di una continuità spaziale che si interrompe solo grazie all'attivazione di speciali sistemi schermanti a tempo. Il presente e il passato dialogano ovunque all'interno del progetto: nell'idea, nella morfologia, nei caratteri, perfino nella scelta dei materiali e delle tecniche costruttive. Si tratta di un legame che viene volutamente evidenziato, quasi a sostanziare la

missione del lavoro, ovvero quella che gli architetti dichiarano essere la «promozione di un turismo locale di stampo culturale». Ed ecco che si spiega, dunque, l'attenzione rivolta al sistema delle coperture, soprattutto nell'adeguamento degli edifici preesistenti, e alle strutture in legno; o ancora, e forse soprattutto, la cura dedicata al disegno delle *texture* della terra battuta utilizzata per tutte le costruzioni, dagli edifici agricoli abbandonati alle aggiunte di progetto, che hanno assorbito i caratteri delle architetture tradizionali, differenziandosi per trattamento. Nella relazione tra modernità e tradizione risiede anche la scelta di introdurre degli innovativi sistemi in acciaio per le capriate accanto a elementi in legno – le travi e gli arcarecci – e alle opere in muratura proprie dei cortili. La sensazione all'interno del Valley Retreat è quella di non aver bisogno di uscire fuori, poiché tutto ciò che serve

è a portata di mano: la continuità degli spazi, non solo di quelli esterni con quelli interni, ma anche quella degli spazi interni differenziati tra loro per funzione, scandisce un ritmo lento ma preciso, che regala benessere grazie ai colori naturali del paesaggio, sapientemente declinati anche nel progetto. La ghiaia e la pietra dei cortili invitano all'ingresso negli spazi comuni e la calda terra battuta dei corridoi, con la luce naturale che filtra dalle lamelle in legno delle coperture, accoglie all'interno delle stanze, dove tutto è perfettamente al proprio posto, avvolto dal calore, lontano dal tempo e dal caos. È nella sosta, nel ritiro che si compie il progetto di una forma di turismo lento, quasi vernacolare: la forma rivela il suo carattere catartico proponendosi quale strumento per il godimento di un silenzio che proviene dalla terra e che riecheggia, impavido, in ogni spazio disegnato dall'uomo.



Marianna Ascolese

Dragon Mountain Pavilion. The construction of an artificial landscape

Aurelien Chen

Work

Dragon Mountain Pavilion

Client

Rizhao Fada Jituan

Location

Rizhao, China

Project Year

2019

Architect

Aurelien Chen

Additional Functions

Design support: Zhijian Workshop,

Zhou Zhipeng

Urban planner: CSCEC

Size and total area

350 m²

Image credits

Aurelien Chen

In 2019 in Rizhao, the most oriental region of the People's Republic of China in the coastal province of Shandong, Aurelien Chen designed the Dragon Mountain Pavilion. In this work, the architect and engineer, born in France but with a long work experience in China, synthesizes the sense of the natural landscape typical of this region, keeping an open dialogue with the local external space. The varied nature – peculiar of this territory – describes a geography defined by a wide plain between the Yellow River, that flows into the homonymous sea, and the mountains (the Taishan, Lushan and Mengshan mountains), in the inner area of the region.



The combination of these elements generates an extremely suggestive natural landscape, characterized by a rocky coast where the mountain peaks alternate with beaches and inlets. The geographical aspect and the conformation of the landscape become the starting points for the composition of the pavilion: an architecture able to synthesize the main elements of the nature with lightness and simplicity and to describe the principal features of the landscape translating them into the typical material of the architectural discipline. Moreover, the pavilion establishes and reinforces the relationship with the local context, on the one hand underlining the limit of the inhabited block and, on the other, expressing the continuity with the barren landscape typical of these places. The new architecture represents a clear and effective sign that describes two explicit actions: reproducing a new form of landscape that evokes the broader sense of the entire region in the rectangular fragment of the land, and reporting an unexpected presence in the landscape underlined by the new element located on the opposite side of the road with a white, light and reticular structure that clearly defines a new urban landmark.

The pavilion occupies an area of 350 m² and is identified by a system consisting of about 200 punctual elements that define an alternating and regular planimetric grid. The different inox poles of the grid are distinguished by micro-holes directed at the sky that let the light pass through them. At a closer look, the apparent regularity of the vertical system reveals a variation in the height and in the diameter of the poles. Crossing the site, this condition underlines a gradual transformation of the spaces and a different structural nature of the elements: in fact, the poles with a larger diameter support some roof parts. These are characterized by a horizontal structure consisting of a system of triangular elements, covered with mirrored surfaces that create special conditions of lights and reflections. The amorphous coverings – which recall the sky of the Chinese landscape – define, at the same time, some sheltered places and some spaces for staying in contact with nature, emphasized by the passage of light and water through the openings, maintaining a full relationship with the landscape. Thus, the vertical system acquires a greater variety enriched >



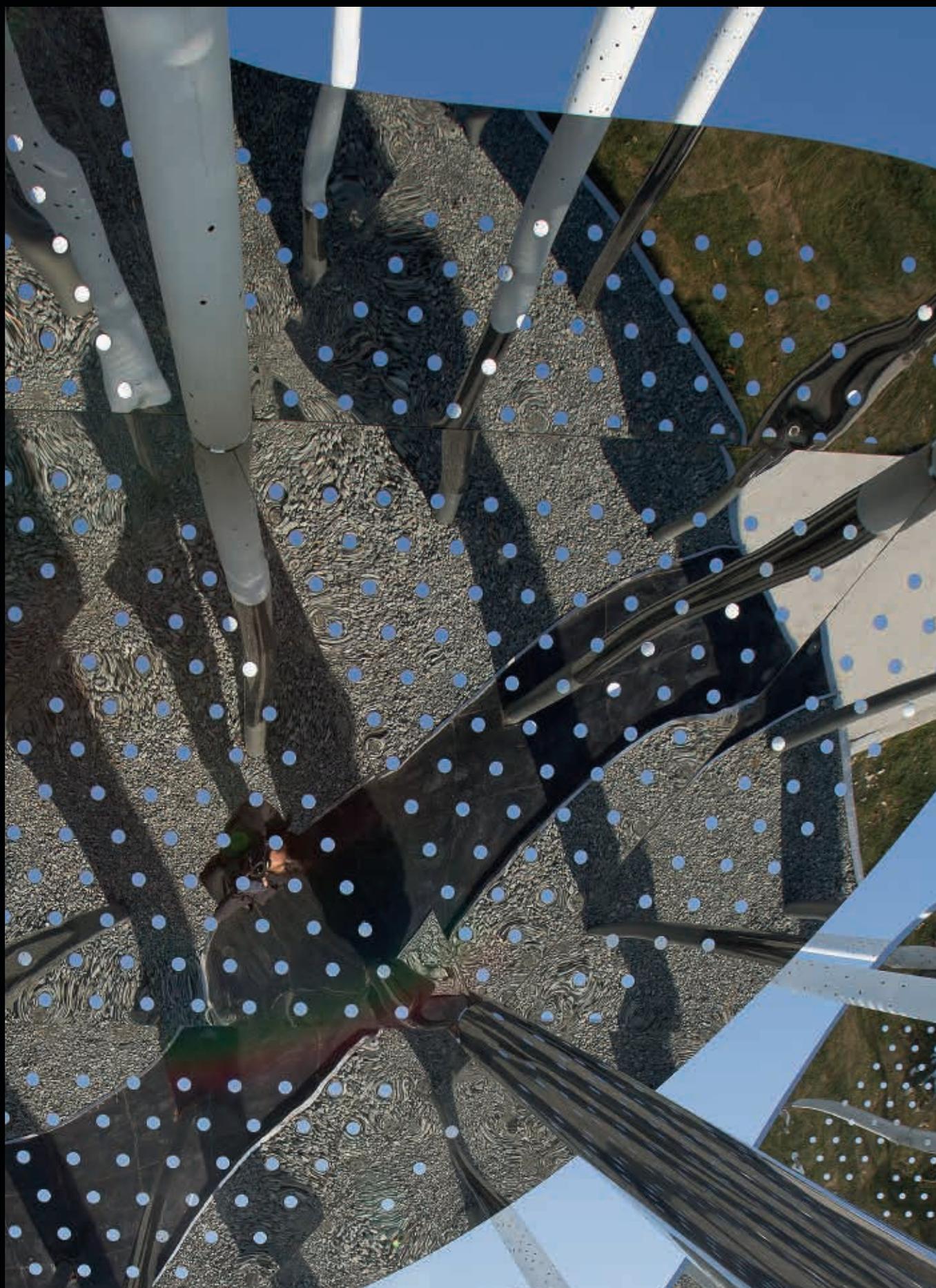


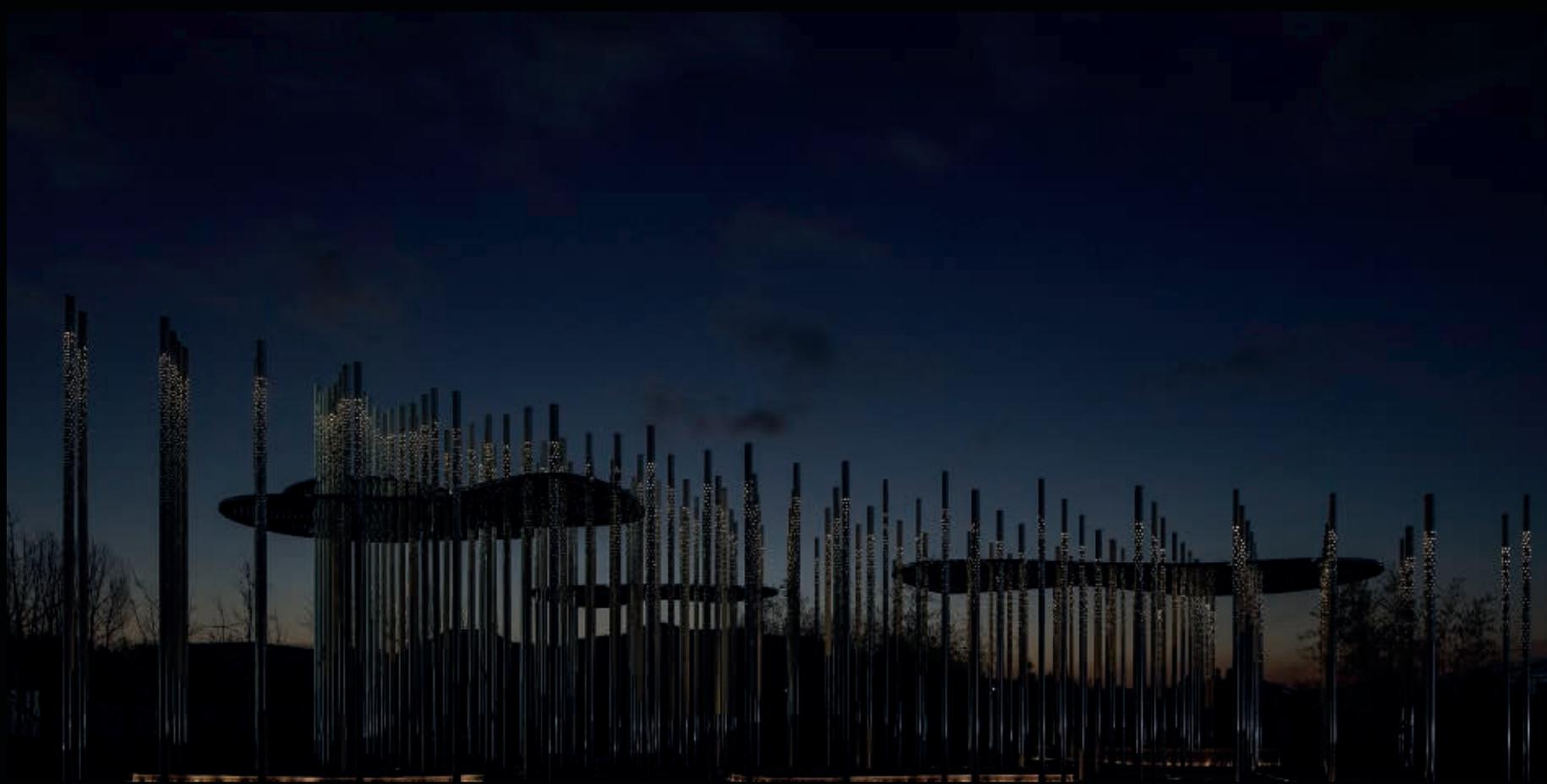
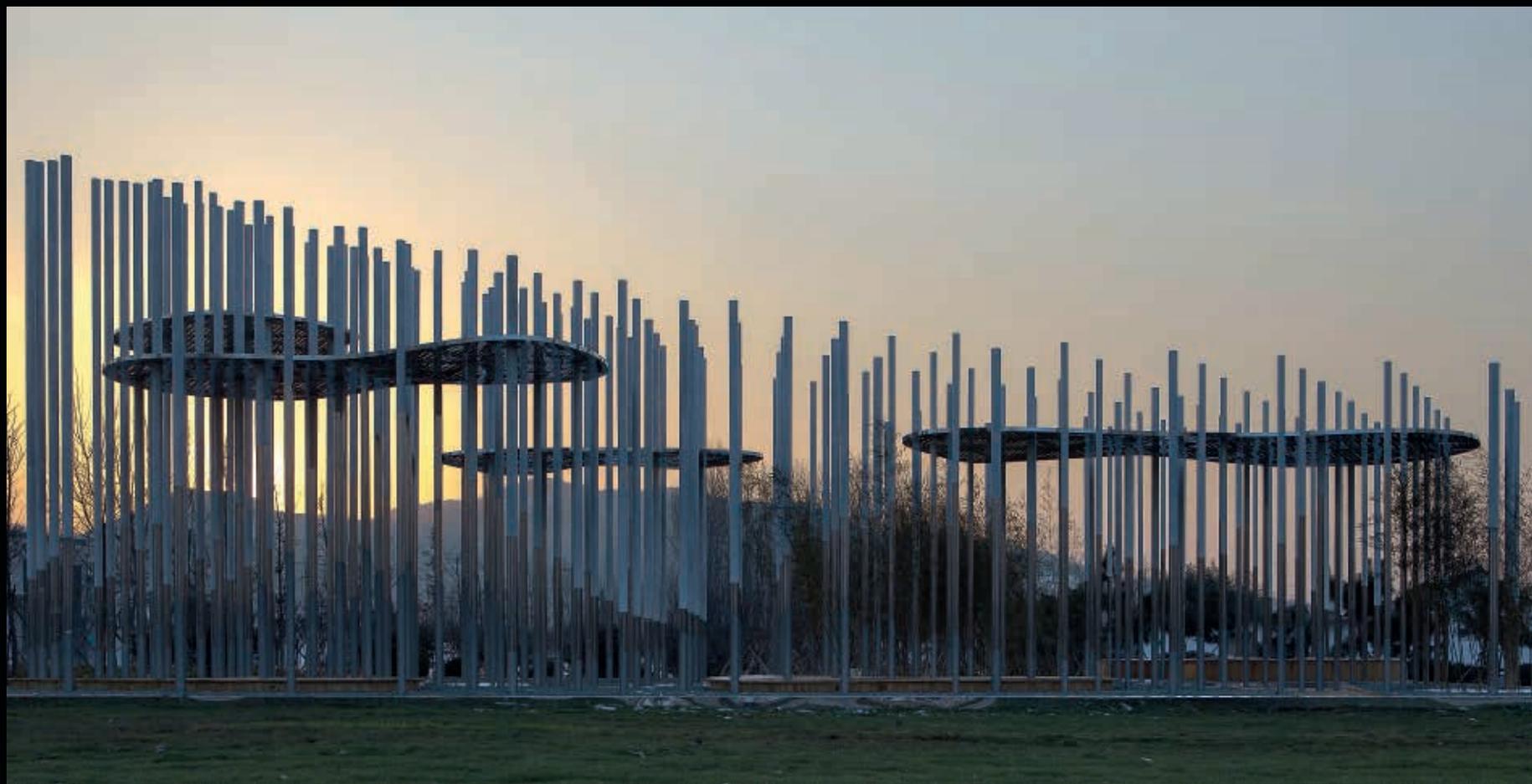
by both the roofs and the aspect of the poles: while the roofs interrupt the vertical pattern, the surface treatment of the poles – satin, polished and white metal – and their lighting system (characterized by micro-holes) create sinuous and changing lines perceptible by the street and able to evoke the surrounding mountain system. The horizontal surface represents another peculiar element of the pavilion: the gravel hosts the poles, which become real trees rising from the ground, while an external concrete path flows into a sinuous black marble one, which recalls shapes and colors of the Shan shui rivers. It interrupts the rigidity of the planimetric grid and continues the surrounding landscape, consisting of natural elements with different densities and heights. This horizontal surface is also articulated by a system of wooden seats that refers to the shapes of the roofs, defining a horizontal geography with different layers, giving shape to several interpretations of the space. Between the earth and the sky, the Dragon Mountain Pavilion becomes a gateway and a reference point for travelers walking towards the natural site: an urban landmark which can be read at different speeds and perceptions. From the road – passing by car – the vertical elements dematerialize into a luminous trail; when the visitor moves closer to the pavilion, the steel poles simulate a mountain that vibrates and is reflected in the mirrored elements, which merge with the context; once inside, the visitor walks throughout an uninterrupted sequence of elements that are reflected in the different materials of the paths and the roofs: the space takes on an ever-changing luminosity and consistency, declined into a form of contemporary landscape that recalls the most ancient and persistent forms of the nature. Between night and day, the light changes the shapes and the consistency of the pavilion. During the day, the bright materials of the poles take on the thickness of a compact element that stands out between the blue sky and the white ground. So, the poles are reflected in the mirrored metal and in the marble surfaces, multiplying and propagating into the space. By night, the artificial light draws the space as a collection of suspended stars: the vertical elements dematerialize in the dark and turn into beams of light that illuminate, point out and evoke the elements of the nature.

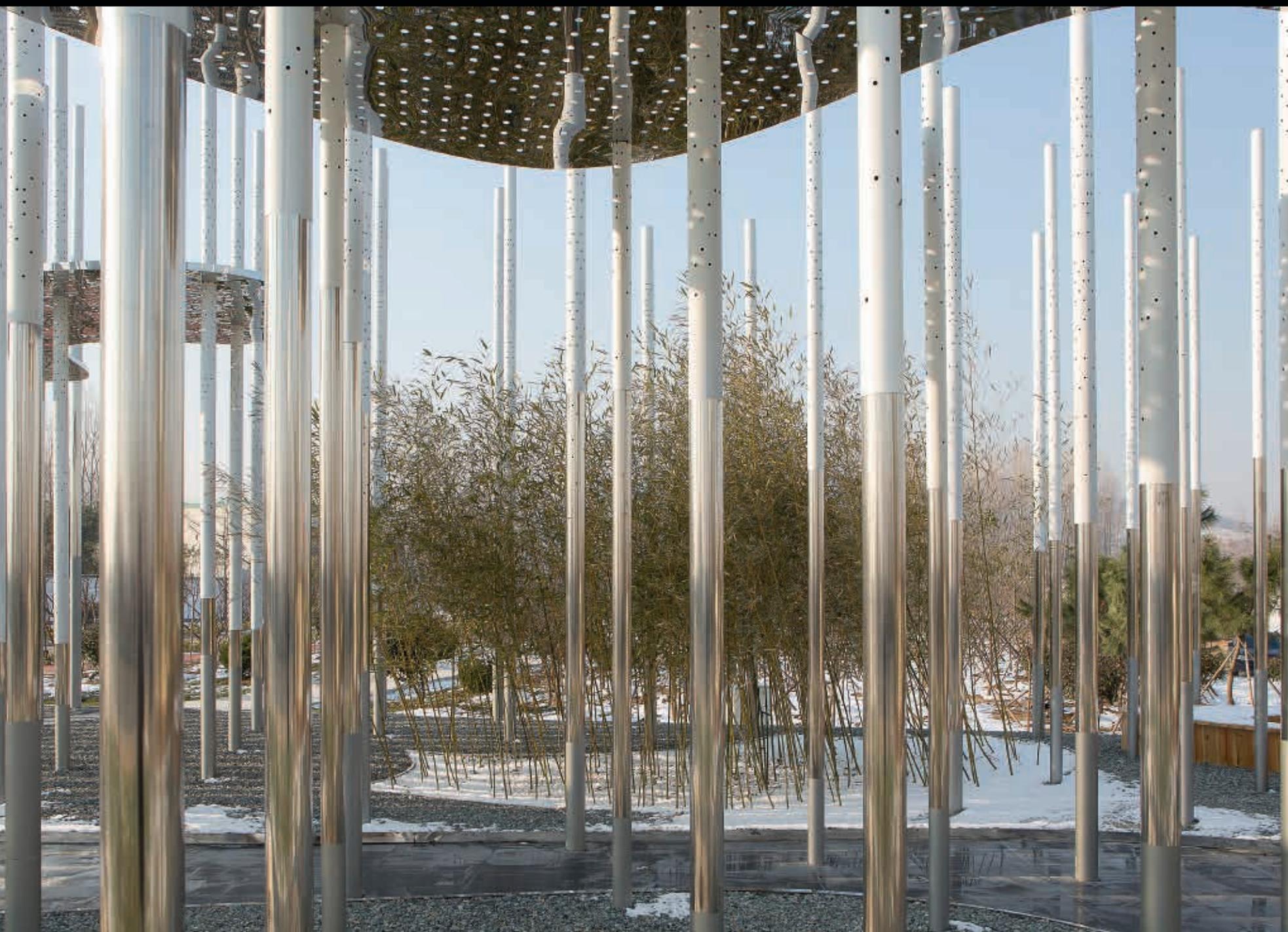


Il Padiglione della Montagna del Drago. La costruzione di un paesaggio artificiale

A Rizhao, nella regione più orientale della Repubblica Popolare Cinese, nella provincia costiera dello Shandong, Aurelien Chen realizza nel 2019 il Padiglione della Montagna del Drago. L'architetto e ingegnere, nato in Francia ma con una lunga esperienza lavorativa in Cina, sintetizza in questa installazione in aperto dialogo con lo spazio esterno il senso del paesaggio naturale tipico della regione. La natura predominante e varia, propria del territorio, descrive una geografia caratterizzata da un'ampia pianura tra il fiume Giallo, che sfocia nel mare omonimo, e l'area montuosa (con i monti Taishan, Lushan e Mengshan) localizzata nella parte più interna della regione. Un paesaggio naturale estremamente suggestivo e caratterizzato da una costa rocciosa dove le vette si alternano a spiagge e insenature. L'aspetto geografico e la conformazione del paesaggio divengono sostanziali per la definizione e la composizione di questa architettura: un'installazione in grado di sintetizzare i principali elementi della natura del luogo con leggerezza e semplicità, descrivendo le maggiori caratteristiche del paesaggio con i materiali propri dell'architettura. Inoltre, il padiglione stabilisce e rafforza il rapporto con il contesto più locale sottolineando, da un lato, il limite dell'isolato abitato e, dall'altro, la continuità con il paesaggio più brullo che caratterizza questi luoghi. Un nuovo segno, chiaro ed efficace, che descrive due azioni evidenti: riprodurre una nuova forma di paesaggio, che rievoca il senso più ampio dell'intera regione, nel frammento di terra chiaramente definito dall'impianto rettangolare e segnalare un'inattesa presenza nel paesaggio grazie all'elemento situato nella parte opposta della strada, una struttura reticolare, bianca e leggera, che definisce con chiarezza un nuovo *landmark* urbano. Il padiglione occupa un'area di 350 m² ed è caratterizzato da un impianto costituito da circa 200 elementi >





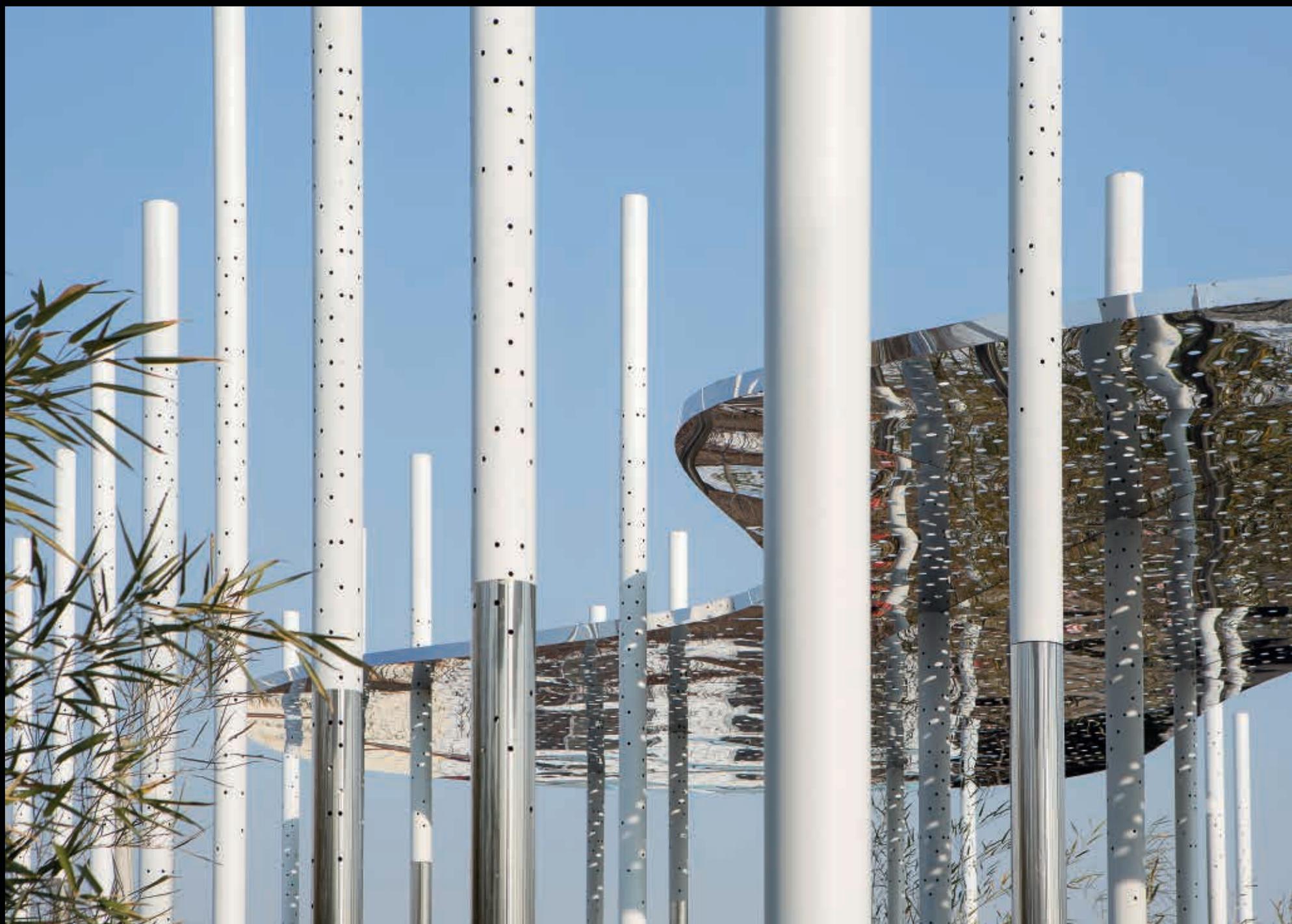


puntuali che definiscono una griglia planimetrica alternata e regolare. I diversi pali che definiscono la griglia sono elementi in acciaio inox caratterizzati da micro-fori che lasciano passare la luce nell'estremità che svetta verso il cielo. Il sistema degli elementi verticali apparentemente regolare rivela invece, a uno sguardo più accurato, oltre a una variazione di altezza, anche una variazione di diametro che sottolinea, nell'attraversamento esperienziale, una graduale modificazione degli

spazi e una differente natura strutturale degli elementi: i pali con un diametro maggiore infatti sostengono alcune delle coperture. Queste sono caratterizzate da una struttura orizzontale costituita da un sistema di elementi triangolari rivestiti da superfici a specchio che creano particolari condizioni di luce e di riflessi. Le coperture amorphe – che richiamano il cielo del paesaggio cinese – definiscono dei luoghi riparati ma al contempo degli spazi dello stare, sempre in contatto diretto con

la natura, sottolineato dalle bucatore che lasciano passare la luce e l'acqua conservando una completa immersione nel paesaggio. Il sistema verticale acquista così una maggiore varietà arricchita sia dalle coperture che interrompono la verticalità dei pali che dall'aspetto di questi ultimi, il cui trattamento della superficie – metallo satinato, lucido e bianco – e il cui sistema di illuminazione (caratterizzato da micro-fori) creano degli andamenti sinuosi e cangianti percepibili a una certa distanza, che rievocano il sistema

montuoso circostante. Il piano orizzontale rappresenta un altro elemento caratterizzante dell'installazione: la ghiaia accoglie i pali come dei veri e propri alberi che nascono dalla terra, mentre un battuto di cemento esterno si riversa in un sinuoso percorso in marmo nero – richiamando le forme e i colori dei fiumi propri dello Shan shui – che interrompe la rigidità della griglia planimetrica e continua il paesaggio circostante che si alterna a elementi naturali di differenti densità e altezze.



Questo piano orizzontale si articola anche in un sistema di sedute in legno che riprende le forme delle coperture specchiate, definendo così una geografia orizzontale a differenti livelli e dando forma a molteplici letture e interpretazioni dello spazio dell'installazione così definito. Tra la terra e il cielo, il padiglione della Montagna del Drago diviene una porta di accesso e un riferimento per i viaggiatori che percorrono la strada verso il sito naturale che porta il suo stesso nome: un *landmark* urbano che

può essere letto a diverse velocità e con differenti percezioni. Dalla strada percorsa all'interno della propria automobile, gli elementi verticali si smaterializzano lasciando una scia luminosa; avvicinandosi, i pali in acciaio simulano una montagna che vibra e si riflette negli elementi specchiati che si fondono con il contesto; una volta raggiunto l'interno, il visitatore percorre lo spazio definito da una sequenza ininterrotta di elementi che si riflettono nei diversi materiali dei percorsi e delle coperture: lo spazio assume luminosità

e consistenza sempre diverse che si declinano in una forma di paesaggio contemporaneo che richiama le più antiche e persistenti forme della natura. L'installazione, tra il giorno e la notte, si declina in svariati spazi e forme in cui la luce è la vera protagonista, sfaccettandosi in consistenze mutevoli. Di giorno, i materiali lucenti dei pali assumono lo spessore di un elemento compatto che si staglia tra l'azzurro del cielo e il bianco della terra fatta di ghiaia, riverberando nelle superfici specchiate e riflettenti del metallo

e del marmo che si moltiplicano e si propagano nello spazio. Di notte, l'illuminazione artificiale disegna lo spazio come una raccolta di stelle sospese, gli elementi verticali si smaterializzano nel buio e si trasformano in fasci di luce che illuminano, segnalano e rievocano gli elementi della natura.

Andrea Pane

Pompeii towards the future among care, conservation and discoveries

An interview with Massimo Osanna

In a few days, on March 31st, 2021, the helm of the direction of the Archaeological Park of Pompeii will pass from the firm hands of Massimo Osanna to those of Gabriel Zuchtriegel, former director of the Archaeological Park of Paestum and Velia, who will inherit a role of great prestige, interpreted by his predecessor with a commitment and dedication that have no equal. In the seven years of his presence in Pompeii, from March 4th, 2014 to the present day – first as Superintendent, then

1 Pompeii, Massimo Osanna in the new excavations of the *Regio V* (photo: Patrick Zachmann, by kind courtesy of the Archaeological Park of Pompeii) / Massimo Osanna nei nuovi scavi della *Regio V*.

2 Pompeii, the Forum (photo: by kind courtesy of the Archaeological Park of Pompeii) / Il Foro.

3 Pompeii, the Forum (photo: Pier Paolo Metelli, by kind courtesy of the Archaeological Park of Pompeii) / Il Foro.

people with disabilities to visit Pompeii for the first time. And again: to the planned conservation, to the new discoveries in *Regio V*, to the exponential increase in visitors, to the innovative exhibitions held both on the site and around the world with the support of refined settings, to the performances in the Large Theater and in the Amphitheater, including a memorable concert by David Gilmour as a tribute to the legendary *Pink Floyd. Live at Pompeii*, shot there in 1971. And finally to the

extraordinary media coverage, which Osanna himself contributed a great deal to foster and extend at the international level, also by describing firsthand the new discoveries, with the enthusiasm of the researcher and the ability to synthesize of the great communicator, followed by an increasingly large audience.

All this was possible thanks to a unique alchemy that saw, merged into a single person, expertise, passion and extraordinary managerial skills. Of course, in addition to this, a large European funding of 105 million euros was available for the first time in Pompeii, launched in 2012 and supported by the 2013 *Valore Cultura* decree (art. 8 of Legislative Decree August 8th, 2013, later converted into Law no. 112 of October 7th, 2013). But it is certain – and the facts up to March 2014 prove it – that without someone like Osanna it would have been very difficult to manage such a large amount of money in a short time and with extraordinary efficiency, rigorously reporting to the European Union every euro spent. It is true that in carrying this great burden, Osanna had an equally strong companion – to whom, indeed, he himself acknowledges the greatest merits with an excess of modesty – that is the general of the Carabinieri



since 2016 as Director of the newly established Archaeological Park – Osanna has reversed the course of the recent history of Pompeii, marked by collapses, neglect and degradation, and made the ancient city take an unprecedented leap forward, achieving extraordinary results on all fronts of the difficult challenge for the conservation and enhancement of such a large and complex archaeological site. It is impossible to summarize in a few lines the extent of the rebirth of Pompeii, and in doing so it may seem that instead of seven years, at least twice as many have passed, for the number of interventions carried out: from the urgent safety measures, to the numerous conservation projects, to the reopening of houses that had been closed for decades, to the creation of a system of accessible itineraries that allowed

Giovanni Nistri, placed at the head of the Great Pompeii Project as general manager, joined by Osanna in the capacity of «special superintendent». An extraordinary tandem was thus created for a few years, truly constituting the engine of every action carried out in the ancient city in the sign of an awaited international redemption. How can one manage to leave such an intense experience? For more than two and a half centuries Pompeii has been a place of the soul, where any antiquarian, architect, archaeologist who has directed it since 1748, however briefly, has left a piece of his heart. It is therefore not easy to leave a site that has very few comparisons in the world. However, Osanna has been engaged in more prestigious assignments for over a year now. Having been appointed General Director of the Museums of the Ministry



of Cultural Heritage and Activities since July 2020 by Minister Dario Franceschini, he is in fact already carrying out a widespread activity for the enhancement of the enormous Italian museum heritage, without however forgetting Pompeii, where at least twice a week he has always been going to direct excavations, as well as conservation and enhancement projects.

Starting from April 1st, however, a new course will open for Pompeii, without the direction of Osanna but with that of a person close to him, Gabriel Zuchriegel, who will certainly be able to live up to the legacy of his predecessor, counting on the support of a General Director who is sensitive like no other to the needs of this extraordinary site. While the pivotal handover is being prepared, I asked Massimo, who honors me with his friendship, an assessment of these seven years, certain that with my questions I will arouse in him some feeling of nostalgia, but also of pride for everything he was able to accomplish in such a short time.

AP: Exactly seven years, plus a few days, at the head of Pompeii. Is it possible to summarize in a few words the meaning of this experience for you?

MO: I can say that it was an alternation of strong emotions deriving from the responsibility of having to recover the most important archaeological site in the world from a degradation, especially symbolic, that had deeply marked it in the aftermath of the collapse of the *Schola Armaturarum* and therefore a great commitment in the management of projects, and in spending European funds in the right way and on time. Moreover, the challenge of coordinating the professional resources existing in Pompeii, creating the right enthusiasm and harmony to carry out the activities. But also the unparalleled privilege, for an archaeologist, of having conducted extraordinary discoveries, such as those of the latest excavations in Pompeii, the result of interventions of protection and maintenance, which have provided extraordinary material for research and for the expansion of our knowledge of the site.

AP: You rightfully mention the episode of the collapse of the *Schola Armaturarum*, which occurred on November 6th, 2010. In your book *Pompeii. Il tempo ritrovato* (Rizzoli 2019), where you retrace your experience on the field, you also emphasize the symbolic value of this date, starting from which a new course has opened for the ancient city. Can you tell us why?

MO: The collapse of the *Schola Armaturarum* was an unfortunate and dramatic episode for Pompeii and for all of Italy. It made Pompeii the metaphor of a country incapable of defending its extraordinary cultural heritage, as well as enhancing it, and uncovered a series of inefficiencies that until then had gone unnoticed. In the midst of misfortune, however, this dramatic event awakened the attention of the Italian government and of the entire European community, leading to the financing of the Great Pompeii Project; an “extraordinary” intervention, which had the aim of containing situations of degradation that had long threatened the site, addressing the critical issues of the archaeological site in a pervasive and extensive manner. No



more single disorganized interventions, but a coherent and global project, the result of a concerted action, aimed at securing the entire archaeological area.

AP: Do you remember what you thought while reading about the collapse of the *Schola Armaturarum* in 2010, accompanied by the inevitable national and international controversies? Would you have ever imagined that you would be the one to lead the “rebirth” of Pompeii?

MO: I remember the sense of discouragement and disbelief in the face of a situation that had allowed the occurrence of a collapse in such a symbolic place, part of the greatest cultural heritage of humanity and recognized as a UNESCO site since 1997. And I certainly never would have imagined that I would be the one to guide its recovery and face this great challenge.

AP: What do you remember about your first days in Pompeii in 2014? What did you think were the greatest difficulties and how did you try to face them?

MO: The absence of ordinary maintenance, perpetrated for some time and repeated as a “mantra” by archaeologists and external observers, even if in fact it was only one striking aspect among those concerning Pompeii. There were still great works never tackled or never finished; it was necessary to ensure the safety of the entire excavated area and the elimination of ubiquitous props and temporary supports (which blocked road axes, precluding them from being visited since the 1980 earthquake); the stabilization of the excavation fronts and of the plateau on which Pompeii stands. Aspects that, after years of collapses and denunciation, emerged undeniably and on which we had to intervene. At the end of the Great Pompeii Project, it can be said that large-scale interventions and activities have been undertaken, fundamental for the conservation and safeguard of Pompeii, solving many of the problems never faced in the past, restoring and reopening entire areas, buildings and streets denied to the public for too long. And all this was the result of intense teamwork, from the functionaries to all the internal staff of the Archaeological Park, to the various external experts. But above all, a planned maintenance project was launched, which was absent before, and which can now continue in a regime that has no longer the extraordinary nature of the Great Pompeii Project, but is part of the ordinary activities of the Archaeological Park of Pompeii.

AP: During your time in Pompeii you have given great space to architecture, not only in conservation works, but also promoting innovative projects for new protective roofs and, above all, calling big names to design exhibitions, both on and off the site. Among all, I remember the extraordinary wooden pyramid built in the Amphitheater for the exhibition *Pompeii e l'Europa* in 2015 – designed by a great architect such as Francesco Venezia – inside which the casts of the victims of the eruption of 79 AD were exhibited. How was that collaboration born?

MO: I would say that in general the contemporary has had space in Pompeii, in

various forms. From architecture, to art to green areas. These were interventions born from conservation needs that then constituted an opportunity for experimentation, as in the case of the roofs realized to protect the decorative elements of the House of Championnet, where innovative materials, such as Corian, were used, but always in harmony and compatibly with the archaeological context. But I also think about the historical reconstruction of the gardens of the Pompeian *domus*, where the ancient species of essences were reused, up to the great contemporary exhibitions. The choice of great architects, as in the case of Francesco Venezia, was inserted into a logic of this kind, i.e. the contamination between archeology and contemporary art. For example, the great Pyramid of the Amphitheater was an expression of the link between the ancient, the memory of the Egyptian tombs – aimed in this case at guarding the victims of the Vesuvian tragedy – and the contemporary, with a modern reference to the concert by Pink Floyd, who performed in the Amphitheater in 1971. A vision of impact that has often split opinions yet leaving an innovative mark.

AP: As you repeatedly said, one of the greatest emotions of your work in Pompeii was the new excavations in Regio V, motivated not by the desire for new discoveries, but by the need to secure the ancient excavation fronts. The extent of the discoveries is such that it certainly cannot be summarized in two lines. However, I remember two episodes you are particularly fond of: the fresco of Leda and the swan – whose discovery also justified the continuation of the excavation – and the mosaic of Orion. Can you tell us more about all this?



MO: All the recent excavations conducted in Pompeii were born not from a mere desire of new discoveries, but from maintenance and protection needs, as in the case of *Regio V*, or also to safeguard the archaeological heritage, as for the excavations conducted in Civita Giuliana in collaboration with the Torre Annunziata Attorney's Office. Here, the aim was to stop the illegal activity of clandestine excavators, detected by the police, and the looting of archaeological treasures in a large suburban villa outside the walls of the ancient city.

The excavations inside Pompeii, started in 2017, were part of a much broader and fundamental intervention to make the excavation fronts safe – i.e. the entire perimeter of about 3 km that runs along the 22 hectares of unexcavated urban area – in order to eliminate the threat of hydrogeological risk that weighed on the archaeological structures. The investigations made it possible to highlight a strip of a residential area, with two houses refined by decorative elements, the *Vicolo dei Balconi*, a *thermopolium* (the snack bar of the time), a precious *Iararium* (a domestic votive altar), some electoral inscriptions, skeletons of the victims of the eruption, objects of everyday life. Among these discoveries, the Orion mosaic deserves particular attention for its exceptional workmanship and absolutely new iconography

in Pompeii. It represents the myth of the transformation of Orion into a constellation: the young hunter of the Greek mythology who, endowed with extraordinary stature and great strength and beauty, is taken into heaven, together with the scorpion that caused his death, induced by Gaia, the Earth goddess, or Artemis, angry with the hero for his declared purpose of killing all the beasts of the Earth. Probably the work came from Alexandria, together with a second mosaic from another room of the house, referring to the same myth – as evident from the references in the scenes, for example the presence of the cobra – and testifying to the relationship of the owner with Egypt. The fresco of Leda and the swan, which gave its name to the house largely investigated during the interventions on the excavation fronts, is also of poignant beauty. This is a very common image in Pompeii, but here is depicted with features of great sensuality. It represents the conjunction between Jupiter, transformed into a swan, and Leda, wife of Tyndareus king of Sparta.

AP: Among the many conservation and enhancement works realized, there is also the possibility of an expanded use of the site, which is finally accessible for a good part to people with disabilities. This idea was also born from a partnership with a research group of the University of Naples Federico II, of which I had the honor of being part. What do you think of the difficult relationship between protection, conservation and accessibility in an archaeological park like Pompeii?

MO: The issue of accessibility is a multi-faceted topic for a complex site like Pompeii. It implies the maximum inclusion of all citizens and, at the same time, interacts with the site's protection measures, to guarantee its safeguard. If on the one hand it is



necessary to ensure the access of a large number of citizens – and in pre-Covid times I recall that the site reached 4 million visitors a year – on the other, specific measures are required to avoid damages from anthropogenic pressure in some buildings, roads and spaces of the Park. But it's not just a question of numbers. This is an opportunity to find new and alternative ways and strategies for using the site. To be an advanced contemporary society, all museums, from the largest to the smallest, must in fact guarantee the inclusion of every citizen, from people with disabilities to those in marginalized or disadvantaged conditions. This is a theme and a sensitivity that has been going on for some time in many museums. Pompeii was, in this sense, among the first archaeological sites to allow people with mobility difficulties, through the "Pompeii for all" itinerary, to finally be able to cross and visit the entire ancient city. This experience must trace an indelible path for the future of the enhancement of cultural heritage, also with adequate pricing policies, within the broader concept of cultural welfare. It is about pursuing a well-being that must concern the whole community, where art, culture, artistic and creative practices in general can represent a real balm for the soul and contribute to improving the quality of life; a well-being, therefore, that must be guaranteed to all.

AP: One of the latest achievements that you completed shortly before concluding your mandate was the reopening of the Antiquarium, conceived by Giuseppe Fiorelli in the late 19th century and then expanded by Amedeo Maiuri, which we also present in this issue of the magazine with an article that explores both the museum program and the architectural choices. In recent years, the Antiquarium, which had been closed to the public for a long time, reopened as a visitor center. What guided you in choosing to return to the essentiality of Fiorelli's original setting, with the large rooms lit from above, and to the chronological exposure criterion adopted by Maiuri?

MO: First of all, it was essential to give back to the public a place that was historic itself, inaugurated by Giuseppe Fiorelli in 1873-74 and enlarged by Amedeo Maiuri from 1926, also giving it the right dignity in its layout and function, distorted over time. The building had undergone dramatic events that led to its closure on several occasions, from the bombing of 1943, which caused the destruction of an entire room and the loss of more than a thousand artifacts, to the 1980 earthquake which led to its closure for 36 years. In 2016, it was possible to reopen it but with rooms only dedicated to temporary exhibitions. At the beginning of 2021 we inaugurated a completely renovated building, which finally constitutes an adequate introduction path to the visit of the site, passing through the most relevant finds in the history of Pompeii from the Samnite age (4th century BC) to the eruption of 79 AD. A linear and luminous setting, curated by the architect Roberto Cremascoli with COR architectos & Flavia Chiavaroli, which brings back to the atmosphere and to the first museum concept of Amedeo Maiuri, thanks to the spatial reuse of the original galleries, the restoration of the display cases of the 1950s and their reinterpretation.

AP: What are the challenges that the new director of the Archaeological Park of Pompeii will face in the near future to maintain the level of quality achieved in the seven years of your management?

MO: Today and for the future, starting from a consolidated and safe site, the objective is to carry on the planned maintenance and to continue research and knowledge activities, which are the basis of protection. In this perspective, it is necessary to continue with new excavations in Pompeii and in the other Vesuvian sites, to invest in its enhancement and promotion, to improve its use and visit offer. And finally, it is necessary to work hard on the territory, in order to strengthen the bonds, the sense of belonging and identity with our history and to encourage the active participation of citizens. All this also through concrete interventions on the buffer zone.

AP: What will you miss most of Pompeii?

MO: The everyday life on the field, walking its streets and breathing its atmosphere. Doing research, following the excavations in person, dealing with archaeological material, which is more alive than ever and is capable of always supplying new elements to knowledge and history.

Translated by Jenine Principe and Daria Verde

4 Pompeii, the Suburban Baths and Marina Gate (photo: Pier Paolo Metelli, by kind courtesy of the Archaeological Park of Pompeii) / Le Terme Suburbane e Porta Marina.

5 Pompeii, the House of the Ephebe, triclinium (photo: by kind courtesy of the Archaeological Park of Pompeii) / La Casa dell'Efeso, triclinio.

6 Pompeii, the Villa of the Mysteries (photo: by kind courtesy of the Archaeological Park of Pompeii) / La Villa dei Misteri.



Pompei verso il futuro tra cure, restauri e scoperte

Un'intervista con Massimo Osanna

Tra pochi giorni, il 31 marzo 2021, il timone della direzione del Parco Archeologico di Pompei passerà dalle salde mani di Massimo Osanna a quelle di Gabriel Zuchtriegel, già direttore del Parco Archeologico di Paestum e Velia, che si troverà a ereditare un ruolo di grandissimo prestigio, interpretato dal suo predecessore con un impegno e una dedizione senza pari. Nei sette anni della sua presenza a Pompei, dal 4 marzo 2014 a oggi – prima come Soprintendente, poi dal 2016 come Direttore del neocostituito Parco Archeologico – Osanna ha invertito il corso della storia recente del sito, segnato da crolli, incuria e degrado, e ha fatto compiere alla città antica un balzo in avanti senza precedenti, conseguendo straordinari risultati su tutti i fronti della difficile sfida per la conservazione e la valorizzazione di un sito archeologico così esteso e complesso. È impossibile riassumere in poche righe l'entità di questa vera e propria rinascita di Pompei, e nel farlo può sembrare che invece di sette anni ne siano trascorsi almeno il doppio, per il numero degli interventi realizzati: dalle improcrastinabili operazioni di messa in sicurezza, ai numerosissimi restauri, alla riapertura di case rimaste chiuse per decenni, alla realizzazione di un sistema di percorsi accessibili che ha consentito per la prima volta alle persone con disabilità di visitare Pompei. E ancora: alla manutenzione programmata, alle nuove scoperte della *Regio V*, all'incremento esponenziale di visitatori, alle innovative mostre realizzate sia nel sito che in giro per il mondo con il supporto di raffinati allestimenti, agli spettacoli nel Teatro Grande

e nell'Anfiteatro, tra i quali un memorabile concerto di David Gilmour per celebrare il tributo al mitico *Pink Floyd. Live at Pompei*, girato proprio lì nel 1971. E infine alla straordinaria fortuna mediatica, che lo stesso Osanna ha contribuito non poco ad alimentare ed estendere a livello internazionale, anche raccontando in prima persona le nuove scoperte, con l'entusiasmo del ricercatore e la capacità di sintesi del grande comunicatore, seguito da un pubblico sempre più vasto.

Tutto questo è stato possibile grazie a un'alchimia unica che ha visto, fuse in una sola persona, competenza, passione e straordinaria capacità manageriale. Certo, oltre questo, a Pompei è stato per la prima volta disponibile un grande finanziamento europeo, di ben 105 milioni di euro, avviato nel 2012 e sostenuto dal decreto *Valore Cultura* del 2013 (art. 8 del D.L. 8 agosto 2013 poi convertito in L. 7 ottobre 2013 n. 112). Ma è certo – e lo dimostrano i fatti fino al marzo 2014 – che senza una figura come quella di Osanna sarebbe stato molto difficile gestire in breve tempo e con straordinaria efficienza una disponibilità di denaro così consistente, rendicontando rigorosamente in sede europea ogni euro speso. È pur vero che nel sostenere questo grande onere Osanna ha avuto un compagno di strada altrettanto forte – cui, anzi, egli stesso con eccesso di modestia riconosce i maggiori meriti – ovvero il generale dei Carabinieri Giovanni Nistri, posto a capo del Grande Progetto Pompei come Direttore Generale, al quale Osanna è stato affiancato come «soprintendente speciale». Si è così creato per alcuni anni un tandem straordinario, che ha davvero costituito il motore di ogni azione compiuta nella città antica nel segno di un atteso riscatto internazionale.

Come riuscire a separarsi da un'esperienza così intensa? Pompei è da più di due secoli e mezzo un luogo dell'anima, dove qualunque antiquario, architetto, archeologo che fin dal 1748 si è trovato a dirigerlo, anche se brevemente, ha lasciato una parte

7



del proprio cuore. Non è dunque facile lasciare un sito che ha davvero pochi paragoni nel mondo. Più prestigiosi incarichi impegnano tuttavia Osanna già da oltre un anno. Nominato Direttore Generale dei Musei del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali dal luglio 2020 dal ministro Dario Franceschini, egli sta infatti già svolgendo un'azione capillare per la valorizzazione dell'enorme patrimonio museale italiano, senza tuttavia dimenticare Pompei, dove almeno due volte alla settimana si è finora sempre recato per dirigere scavi, restauri, progetti di valorizzazione.

A partire dal 1° aprile, tuttavia, un nuovo corso si aprirà per Pompei, senza la direzione di Osanna ma con quella di una figura a lui vicina, Gabriel Zuchtriegel, che ne saprà certamente raccogliere e portare avanti l'eredità, potendo in più contare sul supporto di un Direttore Generale sensibile come nessun altro alle esigenze di questo straordinario sito. Mentre si prepara dunque il faticoso passaggio di consegne, provo a chiedere a Massimo, che mi onora della sua amicizia, un bilancio di questi sette anni, certo che nel porgergli queste domande susciterò in lui qualche sentimento di nostalgia, ma anche di orgoglio per tutto ciò che è stato in grado di realizzare in così breve tempo.

AP: Sette anni esatti, più qualche giorno, alla guida di Pompei. È possibile sintetizzare in poche parole il senso di questa esperienza per te?

MO: Posso dire che è stata un alternarsi di grandi emozioni derivanti dalla responsabilità nel dover recuperare il sito archeologico più importante al mondo da un degrado, soprattutto simbolico, che lo aveva profondamente segnato all'indomani del crollo della *Schola Armaturarum* e dunque un grande impegno nella gestione dei progetti, nello spendere nella giusta maniera e nei tempi imposti i finanziamenti europei. E inoltre la sfida di coordinare le risorse professionali esistenti a Pompei,



creando il giusto entusiasmo e armonia per portare avanti le attività. Ma anche l'ineguagliabile privilegio, per un archeologo, di aver condotto scoperte straordinarie, quali quelle degli ultimi scavi a Pompei, frutto di interventi di tutela e manutenzione, che hanno fornito materiale straordinario per la ricerca e l'ampliamento della conoscenza del sito.

AP: Citi giustamente l'episodio del crollo della *Schola Armaturarum*, avvenuto il 6 novembre 2010. Anche nel tuo libro *Pompei. Il tempo ritrovato* (Rizzoli 2019), dove ripercorri la tua esperienza sul campo, hai sottolineato il valore simbolico di questa data, a partire dalla quale si è aperto un nuovo corso per la città antica. Puoi dirci perché?

MO: Il crollo della *Schola Armaturarum* fu un episodio increscioso e drammatico per Pompei e per l'Italia intera. Fece di Pompei la metafora di un Paese incapace di difendere il proprio straordinario patrimonio culturale, nonché di valorizzarlo, e scoperchiò una serie di inefficienze che fino ad allora erano passate inosservate. Nella sventura, tuttavia, questa vicenda drammatica risvegliò l'attenzione del governo italiano e di tutta la comunità europea portando al finanziamento del Grande Progetto Pompei; un intervento "straordinario", che aveva l'obiettivo di arginare situazioni di degrado che da lungo tempo minacciavano il sito, affrontando in maniera pervasiva ed estensiva le criticità del sito archeologico, in tempi rapidi. Non più singoli restauri a macchia di leopardo, ma un intervento coerente e globale frutto di un'azione concertata, finalizzata a mettere in sicurezza l'intera area archeologica.

AP: Ricordi cosa pensasti mentre leggevi del crollo della *Schola Armaturarum* nel 2010, accompagnato dalle immancabili polemiche nazionali e internazionali? Avresti mai immaginato che saresti stato tu a guidare la "rinascita" di Pompei?

MO: Ricordo il senso di sconforto e di incredulità di fronte a una situazione che aveva permesso il verificarsi di un crollo in un luogo simbolo, annoverato fra i più grandi patrimoni culturali dell'umanità e riconosciuto sito Unesco dal 1997. E di certo mai avrei immaginato che sarei stato io a guidarne la ripresa e ad affrontare questa grande sfida.

AP: Cosa ricordi dei tuoi primi giorni a Pompei nel 2014? Quali ti sembrarono le maggiori difficoltà da affrontare e come provasti a risolverle?

MO: L'assenza di manutenzione ordinaria perpetrata da tempo e ripetuta come un "mantra" da archeologi e osservatori esterni, anche se di fatto era solo un aspetto eclatante tra quelli che riguardavano Pompei. Persistevano grandi opere mai affrontate e mai finite; era necessario assicurare la messa in sicurezza di tutta l'area scavata e l'eliminazione di puntelli e opere di presidio ormai ubiqui (che bloccavano assi stradali precludendoli alla visita dal terremoto del 1980); la stabilizzazione dei fronti di scavo e del pianoro su cui sorge Pompei. Aspetti che, dopo anni di crolli e denunce, emergevano in maniera innegabile e sui quali siamo dovuti intervenire. A chiusura degli interventi del Grande Progetto Pompei, si può affermare che sono stati intrapresi interventi e attività di grande respiro, fondamentali per la conservazione e la salvaguardia di Pompei, risolvendo molti dei problemi mai affrontati in passato, restaurando e riaprendo intere zone, edifici e strade negati al pubblico da troppo tempo. E tutto ciò è stato il risultato di un intenso lavoro di squadra, dai funzionari a tutto il personale interno del Parco archeologico, alle varie professionalità esterne. Ma soprattutto si è avviato un progetto di manutenzione programmata, prima assente, che oggi può proseguire in un regime non più di straordinarietà del Grande Progetto Pompei, ma nell'ambito della ordinaria attività del Parco Archeologico di Pompei.

AP: Nel tuo lavoro a Pompei hai dato grande spazio all'architettura, non soltanto nei restauri, ma anche promuovendo progetti innovativi per nuove coperture protettive e, soprattutto, chiamando grandi nomi per progettare allestimenti di mostre, nel sito e fuori. Tra tutti, ricordo la straordinaria piramide in legno costruita nell'Anfiteatro per la mostra *Pompei e l'Europa* del 2015, all'interno della quale erano esposti i calchi delle vittime dell'eruzione del 79 d.C., disegnata da un grande architetto come Francesco Venezia. Come nacque quella collaborazione?

7 Pompeii, the House of the Ceii, restored fresco (photo: by kind courtesy of the Archaeological Park of Pompeii) / La Casa dei Ceii, affresco restaurato.

8 Civita Giuliana (Pompeii), casts of two victims found in 2020 (photo: Luigi Spina, by kind courtesy of the Archaeological Park of Pompeii) / Calchi di due vittime rinvenute nel 2020.

9 Pompeii, the *termpolium* of the *Regio V* (photo: Luigi Spina, by kind courtesy of the Archaeological Park of Pompeii) / Il *termpolium* della *Regio V*.

MO: Direi che in generale il contemporaneo ha avuto spazio a Pompei, sotto varie forme. Dall'architettura, all'arte al verde. Si è trattato di interventi nati da esigenze di conservazione che hanno poi costituito occasione di sperimentazione, come nel caso delle coperture della Casa di Championnet a protezione degli apparati decorativi, dove sono stati utilizzati materiali innovativi, come il Corian, ma sempre in armonia e in compatibilità con il contesto archeologico. Ma penso anche alla ricostruzione storica dei giardini delle *domus* pompeiane, che ha riutilizzato le stesse specie di essenze usate all'epoca, fino alle grandi mostre del contemporaneo. La scelta di grandi architetti, come nel caso di Francesco Venezia, si è inserita in una logica del genere, quella della contaminazione tra archeologia e arte contemporanea. La grande Piramide dell'Anfiteatro, per esempio, è stata espressione del legame tra l'antico, la memoria delle tombe egizie – rivolte in questo caso a custodire le vittime della tragedia vesuviana – e il contemporaneo, con un moderno rimando al concerto dei Pink Floyd che nell'Anfiteatro si esibirono nel 1971. Una visione di impatto che ha spesso anche diviso le opinioni, lasciando tuttavia un segno innovativo.

AP: Come tu stesso hai più volte raccontato, una delle più grandi emozioni del tuo lavoro a Pompei sono stati i nuovi scavi nella *Regio V*, motivati però non dalla brama di nuove scoperte, ma dalla necessità di mettere in sicurezza gli antichi fronti di scavo. L'entità delle scoperte è tale che non si può certo riassumere in due battute. Ricordo però due episodi ai quali sei particolarmente affezionato: l'affresco di Leda e il cigno – il cui ritrovamento ha anche giustificato il prosieguo dello scavo – e il mosaico di Orione. Puoi dirci qualcosa in più su tutto questo?

MO: Tutti i recenti scavi condotti a Pompei sono nati non da un mero desiderio di condurre nuove scoperte, ma da esigenze di manutenzione e tutela, come nel caso della *Regio V*, o anche di salvaguardia del patrimonio archeologico, come per gli scavi condotti a Civita Giuliana in collaborazione con la Procura di Torre Annunziata. In quest'ultimo caso l'obiettivo è stato quello di arrestare l'attività illecita degli scavatori clandestini, rilevata dai carabinieri, e il depreddamento di tesori archeologici nell'area di una grande villa suburbana fuori le mura della città antica.

Gli scavi all'interno di Pompei, avviati nel 2017, rientravano in un più ampio e fondamentale intervento di messa in sicurezza dei fronti di scavo, ossia di tutto il perimetro di circa 3 km che costeggia i 22 ettari di area urbana non scavata, finalizzato a eliminare la minaccia del rischio idrogeologico che gravava sulle strutture archeologiche già in luce. Le indagini hanno permesso di mettere in luce un lembo di quartiere abitativo, con due case ingentilite da apparati decorativi, il vicolo dei balconi, un termopolio (lo snack bar dell'epoca), un pregiato larario (altare votivo domestico), iscrizioni elettorali, scheletri delle vittime dell'eruzione, oggetti della vita quotidiana. Tra queste scoperte, il mosaico di Orione merita un'attenzione particolare per l'eccezionale fattura e l'iconografia assolutamente inedita a Pompei. Rappresenta il mito della trasformazione di Orione in costellazione. Il giovane cacciatore della mitologia greca che, dotato di statura straordinaria e di grande forza e bellezza, viene assunto in cielo, insieme allo scorpione che ne aveva causato la morte, su *input* di Gaia, la dea Terra, o di Artemide, irate con l'eroe, per il suo dichiarato proposito di uccidere tutte le bestie della terra. Probabilmente l'opera proveniva da Alessandria, insieme a un secondo mosaico di un altro ambiente della casa, riferito allo stesso mito – come evidente dai riferimenti delle scene, ad esempio la presenza del cobra – a testimonianza dei rapporti che il proprietario aveva con l'Egitto.

Di struggente bellezza è anche l'affresco di Leda e il cigno, che ha dato nome alla casa in gran parte indagata nell'ambito degli interventi sui fronti di scavo. Un'immagine molto diffusa a Pompei, ma qui raffigurata con tratti di grande sensualità. Rappresenta il congiungimento tra Giove, trasformatosi in cigno, e Leda, moglie di Tindaro re di Sparta.

AP: Tra le tantissime opere di restauro e valorizzazione che hai portato a termine c'è anche la possibilità di una fruizione ampliata del sito, che finalmente risulta accessibile per una buona parte a persone con disabilità. Questa idea nasce anche dalla partnership con un gruppo di ricerca dell'Università di Napoli Federico II, di cui io stesso ho avuto l'onore di far parte. Cosa pensi del difficile rapporto tra tutela, conservazione e accessibilità in un parco archeologico come Pompei?

MO: Il tema dell'accessibilità è un discorso a più facce per un sito complesso come Pompei, che implica la massima inclusione di tutti i cittadini e al tempo stesso si



10 Pompeii, Massimo Osanna in front of the mosaic of Orion (photo: Patrick Zachmann, by kind courtesy of the Archaeological Park of Pompeii) / Massimo Osanna davanti al mosaico di Orione.

11 Pompeii, Massimo Osanna and the fresco of Leda and the swan (photo: Carlo Hermann, by kind courtesy of the Archaeological Park of Pompeii) / Massimo Osanna e l'affresco di Leda e il cigno.

12 Pompeii, aerial view towards Mount Vesuvius (photo: by kind courtesy of the Archaeological Park of Pompeii) / Vista aerea verso il Vesuvio.



interfaccia con le misure di tutela del sito, a garanzia della sua salvaguardia. Se da un lato bisogna assicurare la fruizione a un numero ampio di cittadini – e in tempi pre-Covid ricordo che il sito raggiungeva 4 milioni di visitatori l'anno – dall'altro si impongono misure per evitare i danni da pressione antropica in alcuni edifici, strade e ambienti del Parco. Ma non è solo una questione di numeri. Si tratta di un'opportunità per trovare nuove e alternative modalità e strategie di fruizione del sito.

Affinché si possa parlare di società contemporanea avanzata, tutti i musei, dal più grande al più piccolo, devono infatti garantire l'inclusione di ogni cittadino, dalle persone con disabilità a quelle in condizioni di marginalizzazione o svantaggio. Si tratta di un tema e di una sensibilità già avviati da tempo in molti musei. Pompei è stata, in questo senso, tra i primi siti archeologici a consentire alle persone con difficoltà motoria, attraverso il percorso "Pompei per tutti", di poter finalmente attraversare e visitare l'intera città antica. Questa esperienza deve tracciare un solco indelebile per il futuro percorso della valorizzazione dei beni culturali, anche con politiche adeguate di prezzi, nell'ambito del più ampio concetto di *welfare* culturale. Si tratta di perseguire un benessere che deve riguardare tutta la comunità, laddove l'arte, la cultura, le pratiche artistiche e creative in generale possono rappresentare un vero balsamo per l'animo e contribuire al miglioramento della qualità della vita; un benessere, pertanto, che va garantito a tutti.

AP: Una delle ultime realizzazioni che hai portato a termine poco prima di concludere il tuo mandato è stata la riapertura dell'Antiquarium, concepito da Giuseppe Fiorelli a fine Ottocento e poi ampliato da Amedeo Maiuri, che presentiamo anche in questo numero della rivista attraverso un articolo che approfondisce tanto il programma museologico che le scelte architettoniche. Negli ultimi anni l'Antiquarium era stato a lungo chiuso al pubblico e poi riaperto con la funzione di *visitor center*. Cosa ti ha guidato nella scelta di ritornare all'essenzialità dell'allestimento originario di Fiorelli, con le grandi sale illuminate dall'alto, e al criterio di esposizione cronologica adottato da Maiuri?

MO: Prima di tutto era fondamentale restituire alla pubblica fruizione un luogo anch'esso storico, inaugurato da Giuseppe Fiorelli nel 1873-74 e ampliato da Amedeo Maiuri a partire dal 1926, ridandogli la giusta dignità negli allestimenti e nella funzione, stravolti nel tempo.

L'edificio aveva subito vicende drammatiche che ne avevano determinato la chiusura a più riprese, dal bombardamento del 1943 che portò alla distruzione di un'intera sala e alla perdita di più di mille reperti, al terremoto del 1980 che ne determinò la chiusura per ben 36 anni. Nel 2016 fu poi possibile riaprirlo ma con ambienti dedicati ad esposizioni temporanee.

Ad inizio 2021 abbiamo inaugurato un edificio, completamente rinnovato, che finalmente costituisce un adeguato percorso di introduzione alla visita del sito, attraverso i reperti più rilevanti della storia di Pompei dall'età sannitica (IV secolo a.C.) fino all'eruzione del 79 d.C. Un allestimento lineare e luminoso, curato dall'architetto Roberto Cremascoli con COR arquitectos & Flavia Chiavaroli, che riporta all'atmosfera e alla prima concezione museale di Amedeo Maiuri, grazie al recupero spaziale delle gallerie originali, al restauro delle vetrine espositive degli anni Cinquanta e a una loro rivisitazione.

AP: Quali sono le sfide che il nuovo direttore del Parco Archeologico di Pompei dovrà affrontare nel prossimo futuro per mantenere il livello di qualità raggiunto nei sette anni della tua direzione?

MO: Oggi e per il futuro, partendo da un sito consolidato e in sicurezza, l'obiettivo è quello di portare avanti la manutenzione programmata e proseguire le attività di ricerca e conoscenza, che sono alla base della tutela. Occorre continuare, in questa ottica, con nuovi scavi a Pompei e negli altri siti vesuviani, investire nella valorizzazione e promozione del sito, al fine di migliorarne la fruizione e l'offerta di visita. E infine lavorare tanto sul territorio, per rinsaldare i legami, il senso di appartenenza e l'identità con la storia dei propri luoghi e favorire la partecipazione attiva dei cittadini. Tutto ciò anche attraverso interventi concreti sulla *buffer zone*.

AP: Cosa ti mancherà di più di Pompei?

MO: La quotidianità sul campo, percorrere le sue strade e respirare le sue atmosfere. Fare ricerca, seguire di persona gli scavi, avere a che fare con la materia archeologica, che è più che mai viva ed è capace di fornire sempre nuovi elementi alla conoscenza e alla storia.



Luana Toniolo
Federico Calabrese



Museum Proem: the new Antiquarium of Pompeii

«Yet Pompeii today, more than ever, needs its Antiquarium. The gradual extension of the excavations, the preciousness and singularity of some discoveries, the duty, ineluctable duty, to defend them from atmospheric agents and dangers, if not from the ill will of men, everything that cannot be kept outdoors, the utility lastly to present grouped and classified materials that cannot be found in the house [...]» (A. Maiuri)¹.

These words were pronounced by Maiuri during the inauguration speech of the new Antiquarium on the 13th of June 1948, on the occasion of the Bicentenary of Pompeii excavations. Words that, today as then, are of great relevance: Pompeii, in fact, did not have on the site its own museum, where the visitor could observe the masterpieces of the excavations in the city. Therefore, it has been decided to give back to Pompeii its Antiquarium, after its closure in 1980, its transformation into a visitor center in 2010 and its reopening in 2016 as a space for temporary exhibitions. A return to Maiuri that is not only a declaration of intent, but also a recovery of the spatial conception and exhibition path that animated the museum, as the diachronic depth of Pompeii is finally restored.

Maiuri, in fact, had deeply modified the Museum inaugurated by Fiorelli in 1873 and 1874, whose work he described, with the usual strength of his writing, as follows: «[...] it had given me the impression of certain village pharmacies, in which the beautiful enameled jars with gold letters are barely shown through the windows, so that the pharmacist's hand must, fumbling, find the necessary drug

COR architectos
+ Flavia Chiavaroli

Work

Antiquarium of Pompeii

Client

Archaeological Park of Pompeii

Location

Pompeii, Italy

Project Year

2021

Architecture and Design

COR architectos + Flavia Chiavaroli

Project Team

Roberto Cremascoli, Edison Okumura,
Marta Rodrigues, Flavia Chiavaroli

Collaborator: Lorena Di Bari

Additional Functions

Scientific project: Massimo Osanna,
Luana Toniolo, Fabrizio Pesando

Safety coordination: Vincenzo De Luce
Structures, installation:

Archaeological Park of Pompeii

Findings set-up coordination:

Giuseppe Zolfo

Graphic project: Giorgia Dalla Pietà

Construction and equipment:

Rosario Petrucci

Coordination and production: Electa

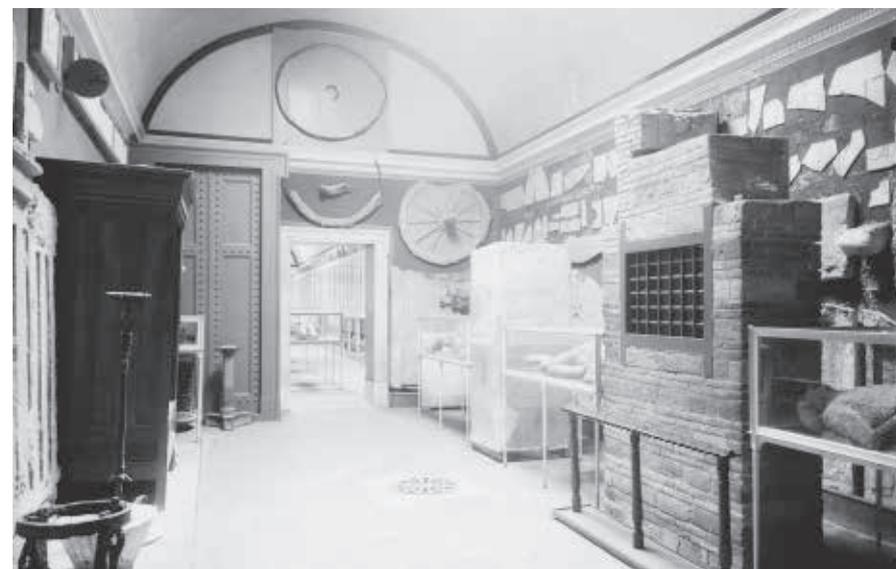
Mostre, Archaeological Park of Pompeii,

Tiziana Rocco, Roberto Cassetta,

Grazia Miracco

Image credits

Mina Grasso





with difficulty. [...] It was the humble, simple and human life of Pompeii»². The Museum was born from a request felt for some time by Fiorelli and started in 1848 with the Organic Law for the Museum and for the excavations. Anyway, due to the lack of funds and of an adequate location, it was realized only thirty years later by exploiting a space that was cleared in those years under the fornix of Porta Marina.

A *crypta*, as defined by Fiorelli, consisting of a single large vaulted room – then divided into three rooms and illuminated from above by skylights – inside which the “spare” objects – as they were already present in Naples – or those lacking the aesthetic value that made them worthy of the exhibition at the National Museum, such as human and animal skeletons, were exhibited with typological criteria, in addition to the casts of the unfortunate victims, which from the beginning represented the main attraction for the public: «c’est un véritable dépôt de cadavres ou plutôt d’agonisants. Une salle d’amphithéâtre ou se feraient des autopsies offers a coup d’oeil plus réjouissant»³.

From the beginning, this museum, with hundreds of artifacts stacked on the walls on long shelves, presented problems connected both to humidity, and therefore to the conservation of the artifacts, and to its access: the spaces were narrow and the archive documentation testifies to various interventions aimed at installing showcases to protect the most delicate finds. Various *ex-novo* building projects followed one other, but due to lack of funds or to the need for a large-scale program of interventions that had to provide for the reconstruction of large areas of the site, they were never completed. In 1925, Maiuri expanded the museum with a new room, the fourth, reorganizing the exhibition as much as possible, also including finds related to pre-Roman Pompeii. Thus, he began to develop that attention to a chronological narration that he could only realize in the aftermath of the bombings.

The bombings of August and September 1943, in fact, destroyed much of the museum and led to the loss of 1378 artifacts. The total devastation faced by Maiuri offered him the opportunity to expand the museum by realizing a building parallel to that of Fiorelli and of the same size, with a large panoramic terrace opening

towards the Vesuvius. The layout of the building reflects those ideas on light and colors in museum spaces that Maiuri had expressed in 1934 on the occasion of the Madrid conference *Muséographie, architecture et aménagement de musées d’art*, in which the color «n’est, en sum, pas une couleur de fond, mais plutôt une couleur d’espace»⁴. The Antiquarium thus became a building dominated by light tones, where the number of finds was considerably reduced to respond to those didactic purposes that the museum institution had to pursue, according to Maiuri. The exhibition was no longer typological but chronological and traced the history of Pompeii back from its origins to the eruption.

The new Antiquarium proposes this path again, starting from the Samnite age in the two rooms at the level of Villa Imperiale and with a narration that is not vertical only from a chronological point of view, but also from a spatial one: from the lowest floor it goes up to the terrace, reconstructing those complex historical events that led Pompeii from being a Samnite center to a Roman colony⁵. The curatorial choice was to privilege, as the *fil rouge* of the exhibition, the relationship between Pompeii and Rome, which had caused the successes and difficulties of the city. This relationship is told not only with iconic pieces of the Pompeian heritage, but also with finds from the most recent excavations conducted by the Archaeological Park of Pompeii and exhibited here for the first time.

The itinerary is divided into nine sections, each of which developed in a room, starting with *Summa Pompeiana*, a tribute to the historical complexity of the site and to its importance for the rediscovery of the Ancient and for the birth of a new image, distant from the majestic ruins of Rome. From here begins the real chronological path: it is Pompeii before Rome, the Samnite city of the 4th century BC, for which we have, above all, testimonies related to the world of the sacred and of death.

The upper floor opens with the story of the alliance with Rome, even if it is with the “golden age” of Pompeii that the visitor enters the first large vaulted room of the original Antiquarium: a space that illustrates the deep transformation of the city in this phase, from both an urban and a decorative point of view, including also at the economic aspects, with the entrance of Pompeii within the Mediterranean >

commercial network. The architectural transformations are highlighted by the large figured capitals already exhibited by Maiuri, ornated with satyrs and maenads, together with the reconstruction of the painting decoration in the first style from the *fauces* of the House of Orion, found during the recent excavations in the *Regio V*. The room of the Augustan Pompeii re-proposes the so-called room of Livia by Maiuri: here, in the center axis of the entire exhibition, we find the statue of Livia and, along the walls, the sculptures already exhibited by Maiuri.

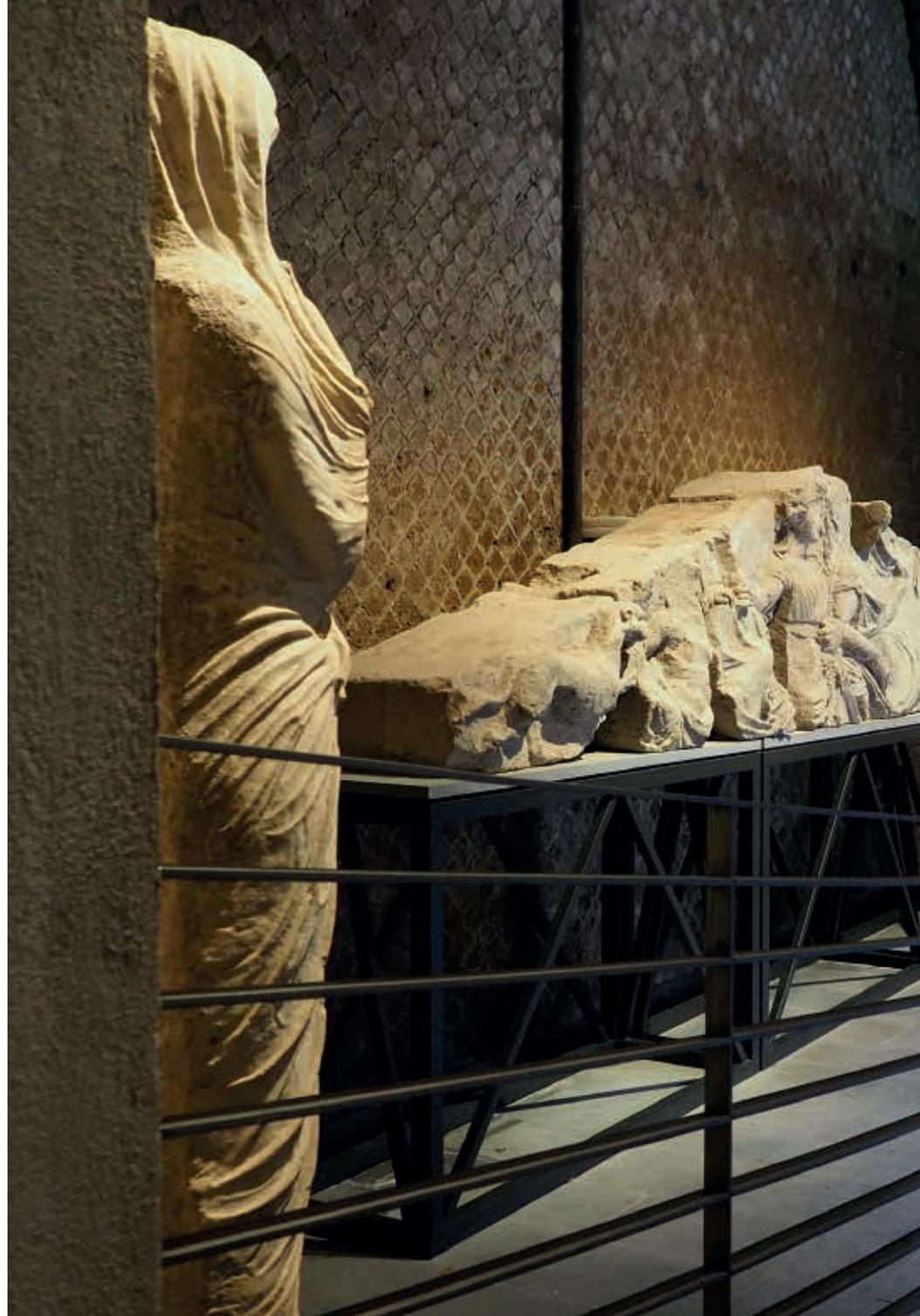
The following room is dedicated to the luxurious Pompeian furnishings within two large glass showcases that collect different contexts, from the silver treasure of Moregine to the pottery from the House of Orion, from the boiler of the House of the Four styles to the reconstruction of the triclinium bed from the House of the Menander, with all its pottery, bronze and glass vessels. The axiality and symmetry, which characterize the whole setting, are further emphasized here by the bronze statue of a young boy holding a lamp from the House of Marcus Fabius Rufus, placed between the large showcases and aligned with a fresco from the House of the Cryptoporticus. From here the visitor enters the room that opens under the archway of Porta Marina with a cast of a wheel walled up, the only surviving element of Fiorelli's museum. The room is dedicated to the earthquake of 62 AD with, among others, the relief from the lararium of the House of Caecilius Jucundus describing its devastating effects in the forum. The last two rooms tell the tragedy of the eruption, in an epicidium that involves the ancient inhabitants, evoked here from the first casts of the second half of the 19th century up to the last two victims found in 2020, nature, with a mineralized cypress found along the banks of the river Sarno, and things, with glass objects deformed by the heat of the eruption and a bronze jar with lapilli. With this latest display, faithful both spatially and ideologically to Maiuri's Antiquarium, the original museum has finally been returned to the site.

Luana Toniolo

As illustrated in the previous text, the events related to the Antiquarium of Pompei, formerly the Pompeian Museum, seem to be shrouded in a thin blanket of mystery. Some missing parts of its relatively short history do not allow us to reconstruct it completely. After all, it is among gaps and fragments that archaeologists work, revealing, and not revealing, new enigmas. We like to think that the work of the archaeologist can recall that of the genealogist, as in Michel Foucault's⁶ reading of Nietzsche's *Genealogy of Morals*⁷. The genealogical method follows a path that is not linear, but tortuous, which does not go from beginning to end but is made up of detours that no one knows where they will lead. The genealogist listens with care and works meticulously in search of innumerable beginnings, analyzes what happened and what is documented, verifiable, what existed, through a hermeneutic procedure that does not pretend to be exhaustive. The genealogist learns that behind everything there is something else: an essence built piece by piece starting from figures that were foreign to it, unknown to it.

The method of the archaeologist-genealogist operates a similar but different regression from the psychoanalytic one. Archaeological regression does not tend, as for Freud, to restore a previous state, but to decompose it, to displace it⁸, going back to the Foucaultian point of onset, in which history becomes accessible for the first time. Going up against the grain of history in Pompeii, the archaeologists gave us back very powerful images, bearers of multiple meanings that we are not always able to fully grasp: the visit to the excavations is a complex, amazing, intellectually and physically tiring act. These images are nostalgic, admonitory, representing death and destruction but also life and rebirth, as masterfully described by artists, writers, filmmakers, architects, philosophers and travelers. Place of countless metaphors and allegories, the ruins give us a double image that tends to coincide with the beginning and the end of an architectural work: Pompeii could be a city under construction.

It was essential to reactivate a place and a moment that can be an introduction to the visit of the city frozen by lava, where history becomes present and where archaeology meets architecture. An encounter too often turned into a fight. Francesco Venezia considers the separation between archaeology and architecture to be fatal, such as to decree, starting from the 19th century, the decline of the latter⁹. The architects in charge of the project of the new museum decided to use the method of the genealogist, working on tangled, scraped and repeatedly rewritten parchments, taking care of each *minutia* with great





meticulosity¹⁰. Architecture, as Oswald Mathias Ungers pointed out in his *Alphabet*, needs to have a theme, a supporting idea. The project we are dealing with identifies and defines clear themes and, first of all, clarifies what it is not. It is not a restoration project, and this is extremely important to us because if archaeology can be regressive, it is more difficult for architecture to accept it. The restructuring project of the Antiquarium, as it is defined by the architect Roberto Cremascoli, has as its starting point (its onset) the 19th-century building kept in Maiuri's reconstruction after the Second World War: it has come to us with many modifications, additions and reconstructions, which are understandable in the life of a building. The architecture has a character of both formal simplicity and compositional symmetry, thanks to its rectangular layout with four long vaulted galleries, and two smaller spaces placed in line with the entrance-pronaos on the façade facing Piazza dell'Esedra. Less clear is the access system, which has changed over time up to the closure of the entrance from via Porta Marina. After decades of neglect, the most recent alterations date back to the 2000s, when the Antiquarium became more accessible to the public because of the installation of an elevator going from the Imperial Villa level to the upper level at the Temple of Venus. It reopened in 2016 as a visitor center, with the addition of a bookshop on an intermediate floor accessible directly from the upper level, thus increasing the total area but halving the spatiality of the museum bay.

The designers worked on the theme of interior space in a measured and intelligent way. To give life back to the Antiquarium as a museum, they re-establish the 19th-century spatiality based on a system made up of axialities and perspective visions, typical of the museums of that era. They did this through the demolition of the counter walls built to house the visitor center, in an operation aimed at cleaning up the space. The mezzanine structure is left unaltered through its reuse, thus continuing to fulfill its function, accepting and exploiting the spatial modification encountered in its favor. The skylights already present are reused, cleaned, technologically updated, now even playing a fundamental role in flooding the underlying space with natural light, which becomes an important theme of the project. The exhibition design follows the same logic of measurement and fruitful dialogue with the pre-existing. In this case, the starting point, as described above, is the installation designed at the end of the 1940s by Amedeo Maiuri.

The exhibition path takes place from the bottom up. The visit begins from the lower level of the Imperial Villa through two rooms, excavated by Maiuri and characterized by an expressive contrast between the concrete of the vaults and the Roman *opus* of the walls. These rooms have a reduced and very suggestive artificial lighting that highlights some iconic pieces. From the chiaroscuro and the material roughness of the lower rooms, a staircase and an elevator can be accessed to reach the main floor where the visitor goes through an opposite experience. The smooth whiteness of the walls and the skylights cut into the roof vaults diffuse a uniform white light that contrasts with the existing lava stone floor, preserved and cleaned up. The exhibits on display, part of an amazing heritage, are extremely heterogeneous and the exhibition diachronically tells the history of the city up to the moment of the devastating fury of the volcano.

Even exhibiting becomes a theme, already consolidated and widely valued from post-war Italian architecture. The dialogue with the existing continues and some 1950s display cases with a metal structure containing artifacts of different nature are restored and reused. They have a slender shape that becomes the basis of the simplified design of the new ones, declined in different sizes and types, with or without glass cases and with the addition of a lava stone support to display the finds. The statuary and also some casts are exhibited on solid lava stone bases of different shapes, slightly detached from the floor as if they are floating on a different laying surface. Together with the archaeologists, the architects in charge of the project, COR architectos and Flavia Chiaravoli, have taken up a complex challenge: to show and allow a continuity in the lacunar discontinuities made of objects and fragments with a story that can open a passage into the past through the present to finally project them into the future. We think they have succeeded, in the wake of the Italian tradition of museography, using both a few given elements, in a pragmatic and functional way, and those tools that architects have always had, such as space and light.

In this way, the dialogue between archaeology, architecture and history becomes transparent and happy.

Federico Calabrese



Notes

- ¹ A. Maiuri, *Pompei: i nuovi scavi, la Villa dei Misteri, l'Antiquarium*, Istituto Poligrafico dello Stato, Rome 1967 (English translation by the author).
- ² A. Maiuri, *Pompei e la guerra*, in «Rassegna d'Italia», n. 1, Milan 1946, p. 134 (English translation by the author).
- ³ E. Delaunay, *Une promenade a Pompei*, Scafati 1877, p. 14.
- ⁴ A. Maiuri, *Problèmes particuliers aux collections de sculpture*, in *Muséographie*, vol. II, 1935, pp. 372-387.
- ⁵ For the exposition path see M. Osanna, F. Pesando, L. Toniolo, *Pompei. Antiquarium. Guida*, Electa, Milan 2021.
- ⁶ Michel Foucault proposes a reading of the Nietzschean genealogy in *Nietzsche, Genealogy, History* in D. F. Bouchard (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice: selected essays and interviews*, Cornell University Press, Ithaca 1977: here, at the origin conceived as truth (*Ursprung*) Nietzsche opposes an idea of origin as onset (*Entstehung*) and provenance (*Herkunft*).
- ⁷ Nietzsche, in his 1887 work, produces a corrosive critique of morality, stating that the principles and values to which it refers do not have a philosophical origin, but rather a social and remote one, a real genealogy that must be reconstructed. F. Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, in *Basic Writings of Nietzsche*, Modern Library, New York 2000.
- ⁸ G. Agamben, *Signatura Rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Turin 2008, p. 103.
- ⁹ F. Venezia, *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Electa, Milan 2018, p. 17.
- ¹⁰ M. Foucault, *Nietzsche, Genealogy, History*, cit.



Proemio museale: il nuovo Antiquarium di Pompei

«Eppure Pompei ha oggi, più che mai, bisogno del suo Antiquarium. L'estensione graduale degli scavi, la preziosità e la singolarità di alcune scoperte, il dovere, ineluttabile dovere, di difendere dagli agenti atmosferici e dalle insidie, se non dal malvolere degli uomini, tutto ciò che non si può custodire all'aperto, l'utilità infine di presentare raggruppati e classificati i materiali che non si trovano nelle case [...]» (A. Maiuri)¹.

Queste le parole pronunciate da Maiuri durante il discorso di inaugurazione del nuovo Antiquarium il 13 giugno 1948, in occasione del Bicentenario degli scavi di Pompei. Parole che oggi, come allora, sono di grande attualità: Pompei, infatti, non aveva nel sito un suo museo dove il visitatore poteva osservare i capolavori restituiti dagli scavi nella città. Si è quindi deciso di restituire a Pompei il suo Antiquarium dopo la chiusura del 1980, la trasformazione in *visitor center* del 2010 e la riapertura nel 2016 come spazio per esposizioni temporanee. Un ritorno a Maiuri che non è solo una dichiarazione di intenti, ma anche una ripresa della sua concezione spaziale e del percorso espositivo che animava il museo, in quanto viene qui recuperata la profondità diacronica di Pompei.

Maiuri, infatti, nel suo riallestimento aveva profondamente modificato il Museo inaugurato da Fiorelli nel 1873-74 e che lui descriveva, con la consueta forza della sua scrittura, con queste parole: «[...] mi aveva fatto l'impressione di certe farmacie di paese, in cui i bei barattoli smaltati e a lettere d'oro traspaiono appena dalle vetrine, sì che la mano del farmacista debba, annaspando, trarre a fatica il farmaco necessario. [...] Era l'umile, semplice e umana vita di Pompei»². Il Museo nasceva da un'istanza sentita da tempo da Fiorelli che, partita dal 1848 con la Legge organica per il Museo e per gli scavi, per mancanza di fondi e di uno spazio adeguato, troverà tuttavia realizzazione solo trent'anni dopo, sfruttando uno spazio da poco liberato sotto il fornice di Porta Marina. Una *crypta*, come viene definita da Fiorelli, costituita da un unico grande ambiente voltato – poi suddiviso in tre stanze – illuminato dall'alto da lucernari, all'interno del quale erano esposti con criterio tipologico gli oggetti "doppi", in quanto già presenti a Napoli, o privi di quel valore estetico che li rendeva degni dell'esposizione al Museo Nazionale, come ad esempio gli scheletri umani e animali, oltre ai calchi delle sfortunate vittime che fin dall'inizio rappresentavano la principale attrazione per il pubblico: «c'est un véritable dépôt de cadavres ou plutôt d'agonisants. Une salle d'amphithéâtre ou se feraient des autopsies offrirait un coup d'oeil plus réjouissant»³. Questo museo, con centinaia di reperti affastellati alle pareti e in lunghi scaffali, presentò sin dall'inizio problemi connessi sia all'umidità, e quindi alla conservazione dei reperti, che alla fruizione: gli spazi erano angusti e la documentazione d'archivio ci testimonia diversi interventi volti a installare vetrine a protezione dei reperti più delicati. Si susseguirono poi vari progetti di edifici da realizzare *ex-novo*, ma per mancanza di fondi o per la necessità di una programmazione di interventi su ampia scala, che dovevano prevedere il rifacimento >



di ampi settori del sito, non furono mai portati a compimento. Maiuri nel 1925 ampliò il museo con una nuova sala, la quarta, riorganizzando per quanto possibile l'esposizione, includendo anche reperti relativi alla Pompei preromana. Iniziava così a sviluppare quell'attenzione per un racconto cronologico che egli poté realizzare solo all'indomani dei bombardamenti.

I bombardamenti dell'agosto e settembre 1943, infatti, distrussero gran parte del museo e portarono alla perdita di 1378 reperti. La totale devastazione che Maiuri si trovò ad affrontare gli offrì l'opportunità di ampliare l'edificio costruendo un corpo di fabbrica parallelo a quello di Fiorelli e della stessa estensione, con una grande terrazza panoramica aperta verso il Vesuvio. La sistemazione dell'edificio riflette quelle idee sulla luce e i colori negli spazi museali che Maiuri aveva espresso nel 1934, in occasione del convegno di Madrid *Muséographie, architecture et aménagement de musées d'art*, in cui il colore «n'est, en somme, pas une couleur de fond, mais plutôt une couleur d'espace»⁴. L'Antiquarium divenne quindi un edificio dominato dai toni chiari, dove il numero di opere veniva notevolmente sfoltito per rispondere a quegli scopi didattici che l'istituzione museale doveva, secondo Maiuri, perseguire. L'esposizione non era più tipologica ma cronologica, e ripercorreva la storia di Pompei dalle sue origini all'eruzione.

Il nuovo Antiquarium, inaugurato il 25 gennaio del 2021, ripropone lo stesso schema, partendo dall'età sannitica nei due ambienti al livello di Villa Imperiale, con un percorso che non è verticale solo dal punto di vista cronologico, ma anche spaziale: risale, infatti, dal piano più basso fino alla terrazza, ricostruendo quelle complesse vicende storiche che hanno portato Pompei dall'essere un centro sannitico a una colonia romana⁵. La scelta curatoriale è stata quella di privilegiare, come *fil rouge* del racconto, il complesso rapporto tra Pompei e Roma che determinerà successi e difficoltà della città. Questo rapporto è raccontato non solo con pezzi iconici del patrimonio pompeiano, ma anche con reperti provenienti dagli scavi più recenti condotti dal Parco Archeologico di Pompei e qui esposti per la prima volta.

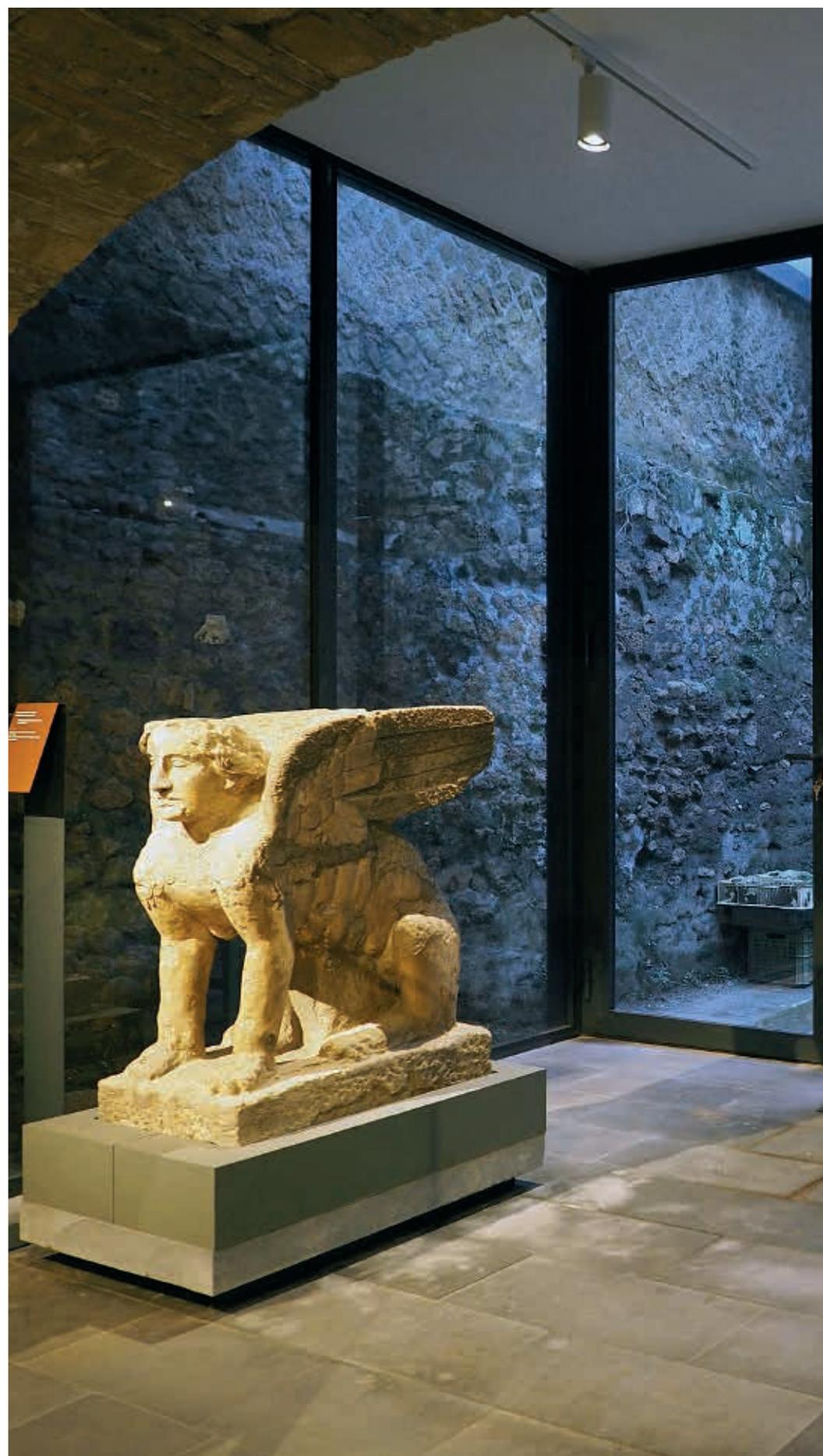
Il percorso si articola in nove sezioni, ognuna delle quali è sviluppata in una sala, iniziando con *Summa Pompeiana*, un omaggio alla complessità storica del sito e alla sua importanza per la riscoperta dell'Antico e la nascita di una sua nuova immagine, lontana dalle maestose rovine di Roma. Da qui inizia il percorso cronologico vero e proprio: è la Pompei prima di Roma, quella sannitica del IV secolo a.C., per cui abbiamo soprattutto testimonianze legate al mondo del sacro e della morte.

Il piano superiore si apre con il racconto dell'alleanza con Roma, mentre è con il "secolo d'oro" di Pompei che si entra nella prima grande stanza voltata dell'originario Antiquarium: uno spazio che racconta le profonde trasformazioni della città in questa fase, dal punto di vista urbanistico, decorativo e anche economico, con l'entrata di Pompei all'interno dei circuiti commerciali mediterranei. Le trasformazioni architettoniche sono testimoniate sia dai grandi capitelli figurati già esposti da Maiuri – ornati con satiri e menadi – che dalla ricostruzione della decorazione parietale delle *fauces* della Casa di Orione, con frammenti di I stile rinvenuti nel corso del recente scavo della *Regio V*. La sala della Pompei Augustea ripropone la cosiddetta stanza di Livia di Maiuri: troviamo qui, al centro, come asse dell'intero percorso, la statua di Livia e lungo le pareti le sculture già esposte da Maiuri.

La sala seguente è dedicata ai lussuosi arredi pompeiani entro due grandi camere-vevtrina che raccolgono diversi contesti, dal tesoro in argento di Moregine al vasellame dalla Casa di Orione, dalla caldaia della Casa dei Quattro stili alla ricostruzione del letto tricliniare della Casa del Menandro, con tutto il suo vasellame in bronzo, vetro e terracotta. L'assialità e la simmetria, che caratterizzano tutto l'allestimento, sono qui ulteriormente enfatizzate dalla statua in bronzo dell'Efebo lampadoforo dalla Casa di Marco Fabio Rufo, posta tra le due grandi camere-vevtrina e in asse con un affresco dalla Casa del Criptoportico. Da qui si accede alla stanza che si apre sotto il fornice di Porta Marina con il calco di ruota murato alla parete, unico elemento superstite dell'allestimento di Fiorelli; la stanza è dedicata al terremoto del 62 d.C. con, tra gli altri, il rilievo del larario della Casa di Cecilio Giocondo che ne descrive i devastanti effetti nel foro. Le ultime due sale raccontano la tragedia dell'eruzione, in un epicedio che coinvolge gli antichi abitanti, qui evocati dai primi calchi della seconda metà dell'Ottocento fino alle due ultime vittime ritrovate nel 2020, la natura, con un cipresso mineralizzato rinvenuto lungo le rive del Sarno, e le cose, con vetri deformati dal calore dell'eruzione e un'olla in bronzo con i lapilli.

Con quest'ultimo allestimento, fedele sia spazialmente che ideologicamente all'Antiquarium di Maiuri, si è quindi finalmente restituito al sito il suo originario museo.

Luana Toniolo >





Come appena illustrato nel testo precedente, le vicende legate all'Antiquarium di Pompei, già Museo Pompeiano, sembrano essere avvolte da una sottile coltre di mistero. Alcune parti mancanti lungo la sua – relativamente breve – storia non ci permettono di ricostruirla completamente. In fondo è tra lacune e frammenti che gli archeologi lavorano, rivelando, e non disvelando, nuovi enigmi. Ci piace pensare che il lavoro dell'archeologo possa ricordare quello del genealogista, come nella lettura che Michel Foucault⁶ fa della *Genealogia della Morale* di Nietzsche⁷. Il metodo genealogico batte una strada che non è lineare ma tortuosa, che non conduce dall'inizio alla fine, ma è fatta di deviazioni che non si sa dove porteranno. Il genealogista ascolta con cura e lavora minuziosamente alla ricerca di innumerevoli inizi, analizza ciò che è accaduto e documentato, verificabile, esistito, attraverso un procedimento ermeneutico che non pretende di essere esaustivo. Il genealogista apprende che dietro ogni cosa c'è un'altra cosa: un'essenza costruita pezzo per pezzo a partire da figure che le erano estranee, sconosciute.

Il metodo dell'archeologo-genealogista opera una regressione simile ma diversa da quella psicoanalitica. La regressione archeologica non tende, come per Freud, a ripristinare uno stato precedente, ma a decomporlo, a spostarlo⁸, retrocedendo al punto di insorgenza foucaultiano, in cui la storia diventa per la prima volta accessibile. Risalendo a contropelo il corso della storia a Pompei, gli archeologi ci hanno restituito delle immagini potentissime, portatrici di molteplici significati che non sempre riusciamo a cogliere completamente: la visita agli scavi è un atto complesso, stupefacente, intellettualmente e fisicamente faticoso. Sono immagini evocative, nostalgiche, ammonitorie, di morte e distruzione, ma anche di vita e rinascita, descritte magistralmente da artisti, scrittori, cineasti, architetti, filosofi e viaggiatori. Luogo di innumerevoli metafore e allegorie, le rovine ci restituiscono un'immagine doppia che tende a coincidere con quella dell'inizio e della fine di un'opera architettonica: Pompei potrebbe essere una città in costruzione.

Era indispensabile riattivare un luogo e un momento introduttivo alla visita della città congelata dalla lava, in cui la storia si fa presente e dove l'archeologia incontra l'architettura. Incontro, quest'ultimo, a volte trasformato troppo spesso in scontro. Francesco Venezia ritiene fatale la separazione tra archeologia e architettura, tale da decretare, a partire dall'Ottocento, il declino di quest'ultima⁹. Gli architetti incaricati del progetto del nuovo museo hanno compreso la necessità di lavorare adottando il metodo del genealogista, su pergamene ingarbugliate, raschiate, più volte riscritte, attraverso un lavoro fatto di minuzie e meticolosità¹⁰. L'architettura, come faceva notare nel suo *Alfabeta* Oswald Mathias Ungers, ha bisogno di avere un tema, un'idea portante. Il progetto di cui stiamo trattando individua e definisce delle tematiche chiare e prima di tutto definisce quello che non è. Non è un progetto di ripristino, e questo ci sembra estremamente importante, perché se l'archeologia può essere regressiva, per l'architettura è più difficile accettarlo.

Il progetto di ristrutturazione dell'Antiquarium, così definito dall'architetto Roberto Cremascoli, ha come punti di inizio (insorgenza) il palazzetto dalle fattezze ottocentesche, confermate nella ricostruzione di Maiuri del secondo dopoguerra, giunto a noi con non poche modificazioni, aggiunte, ricostruzioni, manomissioni anche comprensibili nella vita di una fabbrica. L'architettura connota un carattere di semplicità formale e simmetria compositiva, grazie al suo impianto rettangolare con quattro lunghe gallerie voltate e due spazi minori posti in asse con l'entrata-pronao sulla facciata rivolta verso la Piazza dell'Esedra. Meno chiaro è il sistema degli accessi che nel tempo si è modificato fino alla chiusura dell'entrata da via Porta Marina. Le più recenti alterazioni risalgono agli anni Duemila quando, dopo decenni di abbandono, l'Antiquarium diventa più accessibile al pubblico con l'installazione di un ascensore che dalla quota della Villa Imperiale conduce alla quota superiore in corrispondenza del Tempio di Venere. Riapre nel 2016 come *visitor center*, con l'aggiunta di un bookshop a un piano intermedio accessibile direttamente dalla quota superiore, che fa guadagnare superficie, ma dimezza la spazialità di una campata del museo.

I progettisti lavorano in maniera misurata e intelligente il tema dello spazio interno. Per ridare vita all'Antiquarium come museo, ristabiliscono la spazialità ottocentesca basata su un sistema fatto di assialità e visioni prospettiche tipiche dei musei di quell'epoca. Lo fanno attraverso la demolizione delle contro-pareti costruite per ospitare il *visitor center*, in un'operazione di ripulitura dello spazio. Lasciano inalterata, riutilizzandola, la struttura del mezzanino che continuerà ad assolvere la sua funzione, accettando e sfruttando la modificazione spaziale incontrata a suo favore. I lucernari presenti vengono riutilizzati, ripuliti, tecnologicamente aggiornati, svolgendo



un ruolo fondamentale per inondare lo spazio sottostante di luce naturale, che diviene un tema importante della proposta. Il progetto dell'allestimento segue la stessa logica della misura e del dialogo fecondo con la preesistenza. In questo caso il punto di inizio, come descritto in precedenza, è l'allestimento pensato alla fine degli anni Quaranta da Amedeo Maiuri.

Il percorso espositivo avviene dal basso verso l'alto. La visita comincia dalla quota inferiore della Villa Imperiale attraverso due stanze scavate da Maiuri, con l'espressivo contrasto tra il cemento delle volte e l'*opus* romano dei muri. Queste sale hanno un'illuminazione artificiale ridotta e molto suggestiva che mette in risalto alcuni pezzi iconici. Dal chiaroscuro e dalla rugosità materica delle sale inferiori si accede attraverso una scala e un ascensore al piano principale, in cui il visitatore passa per un'esperienza opposta. Il liscio candore delle pareti e i lucernari ritagliati nelle volte di copertura diffondono una luce bianca e uniforme che contrasta con il pavimento esistente di pietra lavica, conservato e ripulito. I reperti, parte di uno stupefacente patrimonio, sono estremamente eterogenei e l'esposizione racconta diacronicamente la storia della città fino al momento della furia devastante del vulcano. Anche l'espore diventa un tema, già tratto consolidato e ampiamente valorizzato



dall'architettura italiana del dopoguerra. Il dialogo con l'esistente continua: alcune vetrine a struttura metallica degli anni Cinquanta contenenti reperti di diversa natura vengono restaurate e riutilizzate. La loro forma esile e slanciata diviene ispirazione del disegno semplificato di quelle nuove, declinato in diverse dimensioni e tipologie, con o senza teca di vetro e con l'aggiunta di un piano di appoggio di pietra lavica per esporre i reperti. La statuaria e alcuni dei calchi vengono esposti su delle solide basi di pietra lavica di forme differenti, lievemente staccate dal pavimento come a fluttuare su un diverso piano di posa. Insieme agli archeologi, gli architetti incaricati del progetto, COR architectos e Flavia Chiaravoli, hanno raccolto una sfida complessa: mostrare e permettere di cogliere continuità nelle discontinuità lacunari di oggetti e frammenti, con un racconto che possa aprire un varco nel passato attraverso il presente per proiettarlo nel futuro. Pensiamo ci siano riusciti, nel solco della tradizione italiana della museografia, usando sia pochi nuovi elementi dati in maniera pragmatica e funzionale, sia quelli di cui l'architetto dispone da sempre, lo spazio e la luce. La relazione tra archeologia, architettura e storia diventa in questo modo trasparente e felice.

Federico Calabrese

Note

- ¹ A. Maiuri, *Pompei: i nuovi scavi, la Villa dei Misteri, l'Antiquarium*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1967.
- ² A. Maiuri, *Pompei e la guerra*, in «Rassegna d'Italia», n. 1, Milano 1946, p. 134.
- ³ E. Delaunay, *Une promenade a Pompei*, Scafati 1877, p. 14.
- ⁴ A. Maiuri, *Problèmes particuliers aux collections de sculpture*, in *Muséographie*, vol. II, 1935, pp. 372-387.
- ⁵ Per il percorso espositivo si veda M. Osanna, F. Pesando, L. Toniolo, *Pompei. Antiquarium. Guida*, Electa, Milano 2021.
- ⁶ Michel Foucault propone una lettura della genealogia nietzschiana e spiega – in *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977 – che, all'origine come verità (*Ursprung*) Nietzsche oppone l'origine come insorgenza (*Entstehung*) e provenienza (*Herkunft*).
- ⁷ Nietzsche, nell'opera *Genealogia della Morale* del 1887, produce una critica corrosiva della morale affermando che i principi e i valori cui essa si riconduce non hanno un'origine filosofica, ma bensì sociale e remota, una vera e propria genealogia che va ricostruita. F. Nietzsche, *Genealogia della Morale. Opere*, Adelphi, Milano 1967.
- ⁸ G. Agamben, *Signatura Rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 103.
- ⁹ F. Venezia, *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Electa, Milano 2018.
- ¹⁰ M. Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, cit., p. 148.

Cristiano Luchetti

Style.

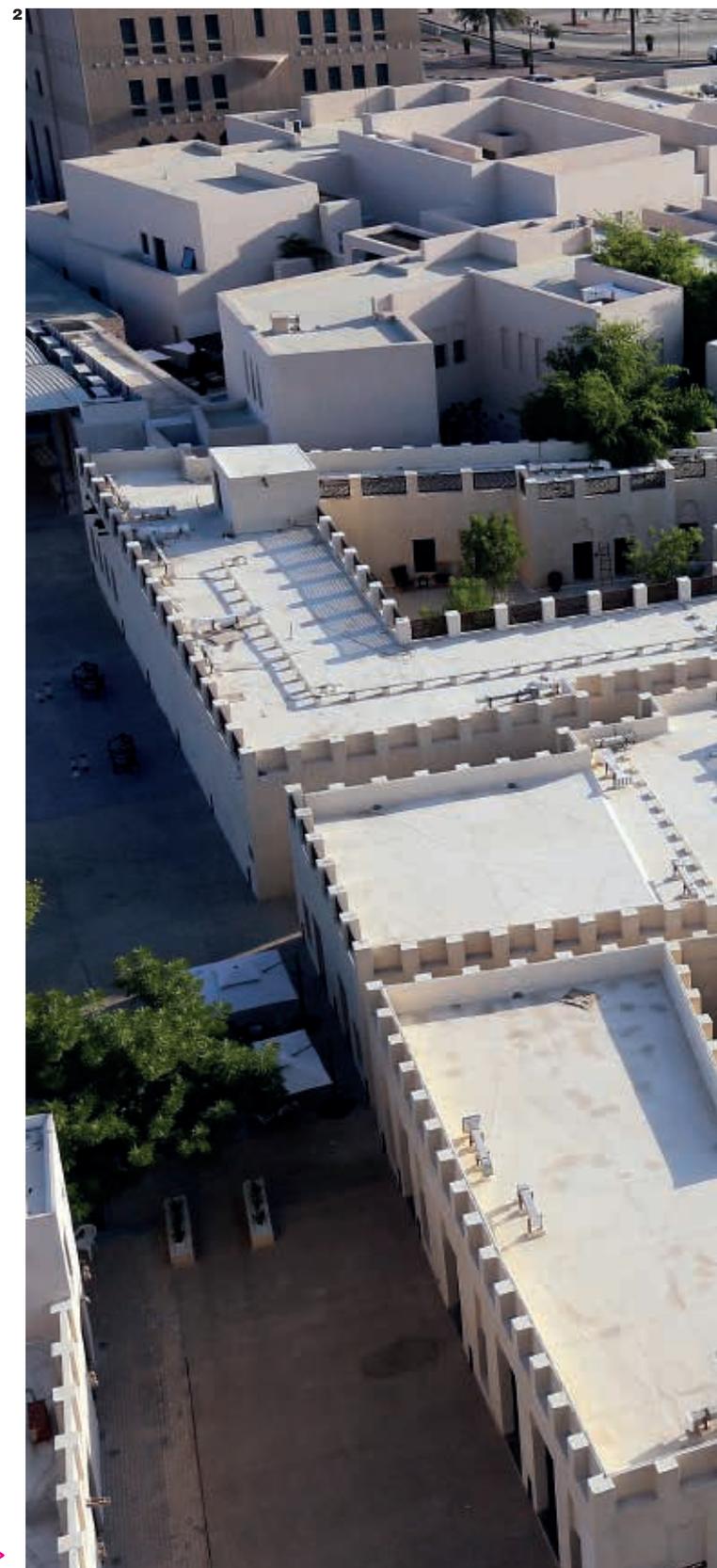
Interview with Brian Johnson and Wael Al-Masri



The first cartographic survey of the villages along the Arabian Gulf dates back to the second decade of the 19th century. The measuring and mapping of these territories may represent the “birth certificate” of these settlements. The maps of Dubai and the other Emirates of the time are the historical documents that testify to their existence; they define them ontologically. Even if these human settlements’ origin dates back to thousands of years ago, it is possible to concur that the British army’s graphs place them on the geographical horizon. The descriptions telling about the buildings’ typological characteristics and their primordial urban fabric start in this period. It is a short and unchangeable story. For example, looking at the photographs of the 1960s, one can understand how Dubai’s urban scenery has changed very slowly in most of the 20th century. The two basic typologies, the Harish or Barasti (palm leaves construction) and the more permanent houses built of coral or stone (few equipped with Barjeel or wind towers with their historical roots in Iran), cross modernity almost intact and survive until the threshold of 2000. In the meantime, from the end of the 18th century, Europeans developed their vision of the gulf. As defined by Edward W. Said in his 1978 book, Orientalism is the critical concept that constitutes predominantly romantic characters. They were created to build an iconography of the Middle East by the Western imperialists. In

other words, artists who often had not even visited the region idealized the representation of its territories and cities. They were challenging to reach and, for this reason, considered even more fascinating and exotic. Over time, numerous buildings in Europe and in the Middle East itself were influenced by the formal strands corresponding to the definitions of “Arabesque”, “Moresque”, “Turquerie” and “Egyptian Revival”, to name a few. Orientalism is a phenomenon that went beyond the Middle East’s borders to absorb influences of the far east of the world, as in the cases of Chinoiserie or Japonism. Perhaps, we could define this cultural contamination as formal proto globalization applied to architecture without sophisticated spatial hybridizations of the most recent critical regionalism, as theorized by Kenneth Frampton.

I believe that this cultural approach is historically at the basis of the creation of an architectural “style”, sometimes used to endow the so-called Islamic architecture with formal characteristics, not always derived from its history. Such a design method is common even today. For example, we can cite the Ottoman mosque features still understood by the Arabian Peninsula’s religious authorities as the favorite ones to be adopted in the Arabian Peninsula’s new religious buildings. Another example could refer to Sharjah’s public and cultural buildings’ decorative



1 Godwin Austen Johnson (GAJ), The Chedi Al Bait, Al Mureujah, Sharjah, UAE, 2018 (photo: courtesy of GAJ).
2 GAJ, The Chedi Al Bait, Al Mureujah, Sharjah, UAE, 2018. Aerial view (photo: courtesy of GAJ) / Vista aerea.



monumentalism, deeply detached from its problematic modernity. In the proliferation of architectural languages, resulting from the loss of a shared vision (characteristic of historical movements), contemporary regional architecture often resorts to formal “historicism” when establishing a connection with the context. However, it is necessary to clarify if such a design strategy falls into the category of a (commercially speaking) convenient cultural “Disneyfication”. There could be the possibility that the local architectural research, lacking local reference models, as in the case of the Arab Emirates, is drawing from the orientalist globalism’s vocabulary to promote and consolidate a cultural identity. To do so, I decided to meet two protagonists of contemporary architecture of the Arabian Peninsula: Brian Johnson and Wael Al-Masri. In common, they have a long and fruitful professional presence in the region. Their portfolio includes architectural languages that can be traced back to both modernity and tradition. Moreover, both designed projects that dealt with the theme of Arabian history and identity, and I am curious to know how they undertook this challenge.

CL: I would start by asking you to talk about a significant project of your professional career that has dealt with the relationship with local culture and history. Why did you think that the brief of the project required a “historicist” approach? Did the client request it?

BJ: When I first started practicing as an architect in the Gulf 45 years ago, I realized that clients were determined to move away from what you may call traditional architecture and that they wished to be seen as participating in the modern world. As architects, we tried to encourage them to retain at least some reference to the region because we were in Arabia and not in America or Europe somewhere. There was an awareness of the local architectural heritage, but at that time, it was felt that it was not something that was to be followed. When we had proposed traditional designs for hotels that we felt would attract tourists (at the end of the day, tourism is an essential factor in Dubai and the Middle East). These suggestions were initially rejected. Nowadays, it is clear that there are two different markets and that tourists do like to feel that they are experiencing a different culture when they come to Dubai.

This desire to avoid looking backward continued until the mid-1980s, when the pendulum started to swing the other way, possibly since the Royal Mirage Hotel’s opening in Dubai. It allowed tourists to partake in an Arabian Experience rather than staying in a faceless tower where you could wake up and say: “Which country am I in?”. This need for tourists to be treated to a more authentic “sense of place” became the norm from the early 1990s. At one stage, it looked as if this “traditional” approach was going too far, although I feel that the balance is now about right. People accept modern buildings alongside traditional developments and value being able to have a choice. Architects are particularly conscious of the need to study existing public spaces and the spaces between buildings to evaluate why and how they have worked so that the spirit of these spaces can be recreated to provide the





3-5 GAJ, Al Seef Heritage Hotel, Dubai, UAE, 2017 (photo: courtesy of GAJ).



same sense of scale and relationship derived from historical precedents.

Using this approach, for the Bab Al Shams Hotel project in the desert, we created an imaginary village based upon evaluating how traditional villages and cities worked. We studied examples of street layouts and townscapes both throughout the region and as far afield as Samarkand to see how they functioned. We found a core similarity in how these places developed throughout time. In Bab Al Shams' case, we provided a series of spaces that unfolded into other spaces, some of them single-story, some double-story, and some defining courtyards. It is meant to be an imaginary village with an array of different experiences and views, which all play into the imagination of the areas' magic. When tourists leave the resort, they feel they have been to a foreign place. I feel that it is essential to keep our minds clear that, especially in the design of hospitality projects, we are trying to attract tourists, not historians. Similarly, we were delighted to have been asked by the Sharjah Art Foundation to collaborate on the design for Al Mureijah Art Gallery, which was recently shortlisted for the Aga Khan Award. There the project sits more or less on the footprint of the original street patterns. We used a combination of old and new materials to provide the large and small galleries needed while preserving narrow streets' actual urban fabric. We emphasized modernity by introducing a sharp white finish to the façades instead of attempting to make them look like they had always been there. This project allowed us to combine the modern and the traditional sitting alongside each other but preserving the local scale. The success of that project is that it perfectly responds to that part of the heritage area of Sharjah.

WAM: In most of my design work, spanning four decades, I have focused on designing contemporary architecture related to local culture, environment, and history, primarily in the Gulf region. I would like to talk briefly about a project I designed in Kuwait in 1986, Al-Mabarrah of Sabah Al-Salem (a charity organization including offices, function hall, and a students' hostel), which was nominated to the Aga Khan Award and represents an early example of my design approach. Also, since you are focusing on the UAE, I will talk in more detail about one of my earliest projects, the Heart of Sharjah.

In the design of Al-Mabarrah, there was no specific direction from the client to go toward traditional or historicist architecture. I felt obliged to design a building that reflected the local community's contemporary aspirations and, at the same time, convey the long family traditions of the owner it is named after, the late Emir of Kuwait. Although the building's general character is austere and rationalist, the design also adopts traditional references using local bricks, arches, decorative details, and geometric patterns. The brick cladding was not considered normal for this kind of high development; instead, it was mostly used for low-income housing. I tried to change the common perception of this material. I made conscious efforts to relate the project to the local context in various ways, including typology, spatial experience, environmental sustainability, and traditional abstract imagery. In the Heart of Sharjah project, the master plan's historical background and the existing old buildings. The approach here was to look back into the available maps and old photographs of the historic area to conduct

field studies and analyze the available documentation. We respected the original urban grain and traced the footprints of old courtyard houses, mosques, souks, narrow winding passages, and open spaces to sensitively recreate the traditional experience in typology, scale, landscape, and general environment. This is not a reconstruction exercise. Most of the old fabric was already demolished in the 1970s and 1980s, leaving insufficient documents to allow any authentic and honest physical recreation of the past. The intention has been to stitch-up the scattered historic buildings, introduce new activities and services to support the existing functions, enhance the open spaces for the Sharjah Heritage Days, and improve the connectivity and coherence of historic urban fabric long-term phased development. An essential objective of this on-going project is to raise awareness of this traditional living environment's values and relevance within Sharjah's overwhelming contemporary setting.

CL: I found this definition of “style” on Wikipedia: «An architectural style is a set of characteristics and features that make a building or another structure notable or historically identifiable. [...] Styles emerge from the history of a society». Over time, modernism has identified architectural styles as bearers of negative meanings. In defining the visual language, using a style seemed like a shortcut that the designers took to perceive architecture as accommodating, almost familiar. Do you think is there a contemporary Islamic “style”? What are its main characteristics?

BJ: Certain specific features can synthesize the Islamic and traditional architecture in this part of the world: the use of symmetry, water features, shading devices, arches, domes, and specific materials. I have tried to blend one or more of those elements into an architectural symbolism over the years. The Dubai Creek Golf Club, for instance, is not an Islamic architecture in any sense. It is identifiably a maritime structure. In its design, we wanted the building to reflect Dubai's cultural heritage and to portray the meaning of “being here” rather than anywhere else in the world.

WAM: I never really embraced the concept of “style” because I would configure my work within narrow criteria or parameters if I put myself within that framework. I think more of a place, time, culture, and environment. The architectural product comes out of consideration of all these factors and dimensions. There is a common perception by people of what they consider an “Islamic Style”: when they see elements superficially applied to the façades of new buildings, such as arches, decorative geometric patterns, Arabic calligraphy, and so on. Officials seeking to invent a sense of local identity through historic imagery sometimes reinforce this, or even developers interested in creating new heritage-inspired settings to attract tourists. My approach involves searching for the essence in traditional architecture that still means something to people today, something of value, whether social, symbolic, or environmental, that would deserve to be maintained or revived. The outcome of this approach may change from one place to another and may vary in time. I aim to produce architecture that





expresses the dynamic identity of a society in all its dimensions.

CL: Can you elaborate on what you think should be the architectural language of the Arab world today?

WAM: Architecture in the Arab world today reflects general global trends but can sometimes influence beyond the boundaries of the Arab region. This is also true historically. For example, during the Renaissance, Mamluk Egypt and Venice enjoyed cross architectural and artistic influences. Dubai's traditional architecture is also a product of an interaction with Iranian architecture. People from Iran settled in Dubai in the late 19th century, bringing their building traditions to the UAE. Today's world is polarized; architects, whether Arab or non-Arab, either import modern western architectural trends or copy from the past. Between these two poles, the mainstream of architectural production generally does not reflect the vitality of its contemporary context, resulting in a general feeling of alienation in the built environment.

The Arab region has a rich living heritage, capable of inspiring the development and innovation of new architecture and urbanism through a synthesis between old and new and between the local and the global. In my work, I look for a balance between the positive forces of these conditions. I call it a "hybrid" design approach to produce an architecture that allows for multilayered readings and interpretations by different

people and at other times. I believe architecture should reflect its time and place together, not just one of them. Place involves society, heritage, and environment, all of which need to be considered. Once they are considered, the architectural product's language would be reflective of its context and belonging to its time.

BJ: The use of architectural symbolism, which is often quite tightly connected to architectural style, provides some sense of permanence, authority, and governance. This is possible with modern architecture, but in many ways, the man in the street feels more comfortable seeing a Government building that resembles a Greek temple than a hyper-modern and simple architectural statement of function. It is a tricky situation. Clearly, I am a modernist architect. I do not choose to go around making everything looking like it was made 500 years ago. Still, it is clear that, particularly in the world of design for the tourism industry, there is a need to provide a sense of difference and arrive at a new destination.

I think one can maintain the fundamentals of the Islamic culture that we respond to while trying to break new ground with new materials and contemporary architecture. It is an appreciation, and after doing it for a long time, one tends to do things in the same way so that it does not become necessarily your style, but it becomes your approach and your design strategy. I have always tried to make sure that even the modern buildings I design do connect to the region. I was lucky >

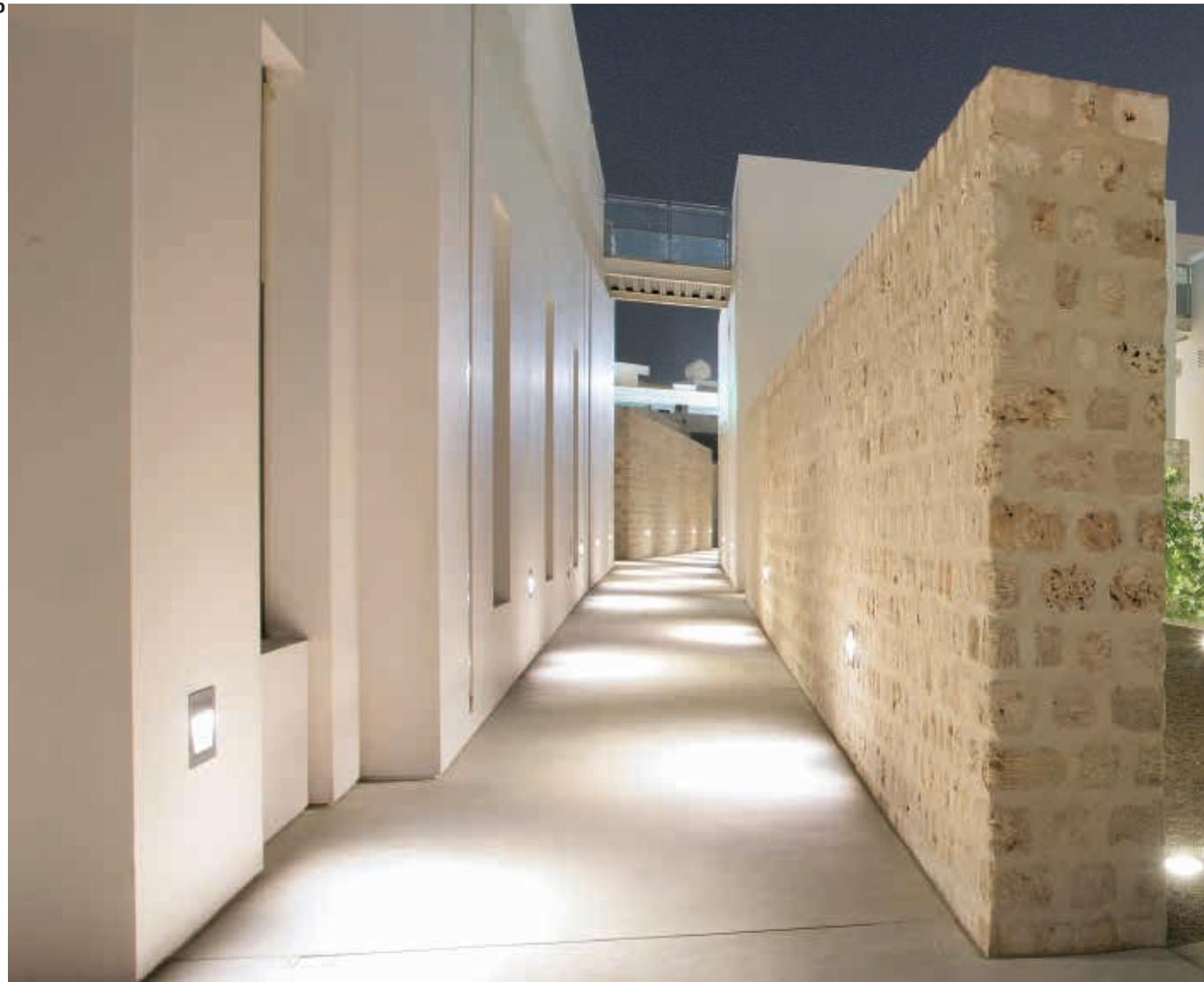


6 GAJ, Bab Al Shams, Dubai, UAE, 2003-04. Exterior façade (photo: courtesy of GAJ) / Facciata esterna.

7 GAJ, Dubai Creek Golf and Yacht Club, Dubai, UAE, 1991-93 (photo: courtesy of GAJ).

when I first came here: people were not so aware of what was going on architecturally in the world, so my clients did not give specific directions. They tended to rely on us as professionals to provide them with something. I designed very simple, very functional architectures in those years, but I made sure there was a connection to the region somehow. I think that this is something that all of us as architects are trying to do. We are trying not to design in a vacuum. None of us, including clients, want to take a building, which looks great, let us say, in America, and simply drop it down here.

CL: Over time, mainly in Europe, architects wondered what the correct relationship between contemporary architecture and historical contexts should be. In this light, the complex theory of restoration defined by Cesare Brandi comes to mind. He proposed a series of design indications that stemmed from a particular obsession with the notion of “authenticity”. The idea that an artistic (or architectural) artifact should be an expression of its historical period without causing temporal confusion in its perceptual experience. For instance, in philology, a “historical forgery” is a document that formally looks genuine when, in reality, it was produced at a time other than that the one claimed or presumed. An example of a historical forgery in architecture could be a building that looks ancient but was built in the current time. After the frenzy reconstruction that occurred after the Second World War, Italians, for instance – strongly conditioned by the massive presence of their immense historical landscape – managed to develop a series of directives for respecting architectural heritage, especially when projects were designed inside or adjacent to historical centers. In this sense, I believe that a project like the “traditional” section of Al Seef designed by GAJ, located along the Creek in Dubai and meant to be a sort of extension of the historic neighborhood of Bastakiya, could not be feasible in Europe. It would arouse endless controversy. The project seems to lack a critical approach in reviving the architectural features of the adjacent Bastakiya. It connects with the historical imagery of Bur Dubai’s original village by reviving its formal language, however distorting its spatial conditions. This urban model saw private courtyards as favorite spaces where social life would occur in the Islamic tradition. Moreover, responding to peculiar climatic conditions, streets were reduced to narrow interstitial corridors. Instead, Al Seef expands the spaces between the volumes to adapt them to contemporary society’s commercial needs. I can read the project as a historical hybrid where the volumetric configuration follows the traditional typology, but the façades’ permeability and the urban structure are radically transformed. I would like to know an interpretation of this criticism from both of you, starting with Brian, one of the authors. BJ: The Al Seef project is adjacent to the Bastakiya, some of whose area has been preserved – although not precisely – in its original framework. People and >





9 8-9 DSA Architects, One & Only Royal Mirage, Dubai, UAE, 2002.
10 GAJ, Sharjah Art Foundation, Heart of Sharjah, UAE, 2010-13 (photo: courtesy of GAJ).



11 tourists have always enjoyed visiting that part of Dubai. Historically, the site never reached its full potential as a thriving tourist destination because of travel and parking concerns.

There was an adjacent large plot of unused land, which HH Sheikh Mohammed saw as a golden opportunity to revitalize Dubai Creek's edge. We were instructed that the design had to highlight and celebrate the region's traditional architecture, both in terms of the architectural style and, more importantly, in recreating the spirit of a traditional souk. This way, tourists could better appreciate the pleasures of taking advantage of Dubai Creek, the heart of Dubai.

The chosen plot of land for the Al Seef project was long and relatively narrow along the Creek edge. The site provided an opportunity for the integration of some narrow *sikkas* and hidden courtyards. Some of these areas would enjoy fleeting glimpses of the creek between the wind tower buildings, all arranged around central souk routes that open up to performance and meeting spaces.

The Al Seef project was not intended to recreate a traditional residential area with its enclosed courtyards. Instead, it was carefully conceived to provide a more souk-like series of experiences, including rooftop restaurants and a full array of retail experiences from the smallest material seller to the grandest jewelry store, all surrounded by an array of cafes and other experiences. The street widths also vary in scale from narrow ones (designed to preserve the shade by the principle that traditional *sikkas* in that area would be the width of two donkeys carrying water barrels) increasing to the wider scale of more public souk streets and meeting areas.

What we tried to do there was to build the spirit of the place. It is acknowledged that we incorporated deliberate "ageing" devices, which some may argue was not necessary. The whole GAJ team undertook such an enormous amount of study that there is no single door or window in that development that it is not a faithful reproduction of something within the local area. Underlying the necessary "new reality" was a genuine authenticity. On that basis, I believe that any criticism that the project is a "Disneyfication" would be unreasonably harsh because, in the end, tourists are interested in experiencing the principle of authenticity without necessarily looking at it only from the historical point of view. I do not believe that we can think of architecture differently than how people respond to it. WAM: I am interested in hearing Brian's explanation of the project, but, somehow, I tend to agree with the criticism Cristiano mentioned. I understand that the development is a commercial enterprise in response to the market forces of a consumerist-globalized city as Dubai and that the number of informed cultural tourists may not be prevalent. Yet, I think that we need to always be very clear on the notion of authenticity. Their opponents have long accused orientalists of depicting the Arab East as frozen in time, unchanging, romantic at times, and largely backward. This is the central thesis of Edward Said in his book *Orientalism*. He argued that this study and this depiction of the East through documentation, literature, paintings, etc., had given the western colonial powers reason to conquer





the “backward” East, to develop and modernize it as they claimed. Said affirms that Arabs began to see their own culture and identity through orientalist’s eyes with time. It can be argued here that architects practicing in the Arab world, both local and international, have been influenced by this orientalist construct by referring to traditional architecture in the region as representing a “true” Arab identity. Therefore, a project that can be mistaken as “authentic” could potentially be reinforcing these views and can be misleading in this context. BJ: Whilst I can understand Wael’s view, it remains that many societies over the years have decided to reconstruct “historic” buildings to enable them to create attractive and tourist-friendly areas and to provide a source of international promotion. A significant example of this approach can be seen in Barcelona. The previously degraded area near the Cathedral was transformed between 1927 and 1970 to be the most attractive part of the city by the development of its Gothic Quarter. The area changed to the extent that most people believe that the Gothic Quarter really is as old as it purports to be. This demonstrates in a tangible way how a city’s local identity can be reinforced by the use of sensitive Heritage Design to serve both those interested in its historic origins and also those tourists who are seeking an experience of the “sense” of a historic place without being slavishly insistent on everything being 100% original. Similarly, HH Sheikh Mohammed decided to re-purpose a land that was originally used for general warehousing and storage next to the Old Customs House. Obsolete buildings were demolished to provide an open promenade and then recently construct an “extension” of the old Bastakiya area. The intention was to create picturesque spaces irrespective of whether or not these buildings were originally in that form; as a rule, quoting Erik Cohen, tourists accept the lack of originals and are not concerned with authenticity as long as they enjoy their experiences. Al Seef, for us, was a unique experience since, although we have designed an array of other projects using traditional planning and references, we had never before been asked to design something that used artificial ageing processes on the project’s façades. Whilst initially this was a matter of concern to us, we came to understand why the owners wished to provide this link to the past, and then we developed an approach to preserve that authenticity as much as possible. I believe that Al Seef project needs to be seen in the light of this statement by Gant in 2013 which in essence says: «the difference between creation of spaces for authentic experiences and the authenticity of the object is also the difference between the aims of the tourist and the aims of history as an academic discipline». There is no need for a contradiction between the interest of the tourist and the interest of the historian and our role as architects is to do all we can to preserve the “spirit of a place” – I believe that this is what we have achieved.

11 GAJ, Sharjah Art Foundation, Heart of Sharjah, UAE, 2010-13. Aerial view (photo: courtesy of GAJ) / Vista aerea.

Stile. Intervista a Brian Johnson e Wael Al-Masri

La prima ricognizione cartografica dei villaggi lungo la costa del Golfo Arabico risale al secondo decennio del XIX secolo. Il rilievo e la mappatura di questi territori possono rappresentare il “certificato di nascita” di tali insediamenti. Credo, infatti, che le mappe di Dubai e degli altri Emirati dell’epoca rappresentino i documenti storici che testimoniano la loro esistenza; li definiscono ontologicamente. Anche se l’origine di questi insediamenti umani risale a migliaia di anni fa, è possibile concordare che i grafici tracciati dall’esercito britannico li collochino sull’orizzonte geografico. Iniziano in questo periodo le descrizioni che raccontano le caratteristiche tipologiche degli edifici locali e il loro tessuto urbano primordiale. È una storia breve e quasi immutabile. Ad esempio, guardando le fotografie degli anni Sessanta, si capisce come lo scenario urbano di Dubai, nella maggior parte del Novecento, sia cambiato molto lentamente. Le due tipologie di base, l’Harish o Barasti (costruzione con foglie di palma) e le case più stabili costruite in corallo o pietra – alcune dotate di torri del vento – attraversano quasi intatte la modernità e sopravvivono fino alla soglia del Duemila. Nel frattempo, dalla fine del Settecento, gli europei iniziano a raccontare la loro visione del golfo. Come definito da Edward W. Said nel suo libro del 1978, l’Orientalismo è il concetto critico usato dagli imperialisti occidentali per costruire un’iconografia prevalentemente romantica del Medio Oriente. In altre parole, artisti che spesso non avevano nemmeno visitato la regione, idealizzavano quei territori e la rappresentazione delle loro città. Tali mete erano impegnative da raggiungere e, per questo, erano considerate ancora più affascinanti ed esotiche. Nel corso del tempo, numerosi edifici costruiti in Europa e nello stesso Medio Oriente sono stati influenzati dai filoni formali corrispondenti alle definizioni di “arabesco”, “moresco”, “turqueries” e “revival egiziano”, solo per citarne alcuni. Un fenomeno, quello dell’Orientalismo, che ha oltrepassato i confini del Medio Oriente per assorbire le influenze dell’estremo est del mondo, come nei casi della *Chinoiserie* o del *Japonismo*. Forse, potremmo definire tale contaminazione culturale come una proto-globalizzazione formale architettonica, priva però delle sofisticate ibridazioni spaziali del regionalismo critico teorizzato da Kenneth Frampton.

Credo che tale approccio culturale sia storicamente alla base della creazione di uno “stile” architettonico talvolta utilizzato per dotare la cosiddetta architettura islamica di caratteristiche formali non sempre derivate dalla sua storia. Questo processo progettuale è comune anche oggi. A titolo di esempio, possiamo citare le caratteristiche morfologiche della moschea ottomana ancora intese dalle autorità religiose come le preferite da adottare nelle nuove moschee della penisola arabica. Un altro esempio potrebbe riferirsi al monumentalismo orientalista e decorativo degli edifici pubblici e culturali di Sharjah, profondamente distaccato dalla problematica modernità della città. >

12 Wael Al-Masri Planners & Architects (WMPA), Mysk Al Bedayer Retreat, Sharjah, UAE. Aerial view (photo: courtesy of Wael Al-Masri) / Vista aerea.





13 Nella proliferazione dei linguaggi architettonici, derivante dalla perdita di una visione condivisa (caratteristica dei movimenti storici), l'architettura regionale contemporanea ricorre spesso allo "storicismo" formale quando cerca di stabilire una connessione con il contesto. Tuttavia, penso sia necessario chiarire se una tale strategia architettonica rientri nella categoria di una "disneyficazione" culturale e sia, in termini commerciali, conveniente. Potrebbe esistere la possibilità che la ricerca architettonica regionale, priva di importanti modelli di riferimento storici come nel caso degli Emirati Arabi, stia attingendo dal vocabolario del globalismo orientalista per promuovere e consolidare un'identità culturale. Per farlo ho deciso di incontrare due protagonisti dell'architettura contemporanea della penisola arabica: Brian Johnson e Wael Al-Masri. In comune hanno una lunga e proficua presenza professionale nella regione. Il loro portfolio include linguaggi architettonici che possono essere ricondotti sia alla modernità che alla tradizione. Inoltre, entrambi hanno progettato edifici che hanno affrontato il tema della storia e dell'identità araba, e sono curioso di sapere come hanno intrapreso questa sfida.

CL: Inizierei chiedendovi di parlare di un progetto significativo del vostro percorso professionale che ha affrontato il rapporto con la cultura e la storia locale. Perché avete pensato che il *brief* del progetto richiedesse un approccio "storicista"? Era una richiesta del cliente?

BJ: Quando ho iniziato il mio percorso professionale nel Golfo 45 anni fa, mi sono reso conto che i clienti erano determinati ad allontanarsi da quella che si potrebbe definire architettura tradizionale. Desideravano essere visti come facenti parte del mondo moderno. Come architetti, abbiamo cercato di incoraggiarli a mantenere almeno qualche riferimento alla tradizione perché eravamo in Arabia e non da qualche parte in America o in Europa. C'era una consapevolezza del patrimonio architettonico locale, ma a quel tempo si percepiva che non era qualcosa che poteva influenzare la progettazione. Quando abbiamo proposto progetti tradizionali per degli hotel che ritenevamo avrebbero attirato i turisti (alla fine, il turismo è un fattore essenziale a Dubai e in Medio Oriente) i nostri suggerimenti sono stati inizialmente respinti. Al giorno d'oggi, è chiaro che ci sono due mercati diversi e che ai turisti, quando vengono a Dubai, piace esperire una cultura diversa. Questo desiderio di evitare di guardare al passato è continuato fino alla metà degli anni Ottanta, quando il pendolo ha iniziato a oscillare dall'altra parte. Il tutto forse è iniziato a partire dall'apertura del Royal Mirage Hotel a Dubai, che ha permesso ai turisti di fare un'esperienza "araba" piuttosto che rimanere in una torre dove potresti svegliarti e chiederti "in che paese mi trovo?". Questa esigenza per i turisti di entrare in contatto con un "senso del luogo" più autentico è diventata la norma dall'inizio degli anni Novanta. Ad un certo punto, sembrava che questo approccio "tradizionale" si fosse spinto troppo oltre, anche se ritengo che l'equilibrio, ora, sia più o meno giusto. Le persone, al giorno d'oggi, accettano edifici moderni





insieme a quelli tradizionali e apprezzano la possibilità di poter scegliere.

Per il progetto dell'Hotel Bab Al Shams nel deserto, abbiamo creato un villaggio immaginario basato su un'analisi degli insediamenti e delle città tradizionali. Abbiamo studiato esempi di layout di strade e paesaggi urbani sia nella nostra regione che in luoghi più lontani, come Samarcanda, per comprenderne il funzionamento. Abbiamo scoperto che c'era una somiglianza importante nel modo in cui questi luoghi si sono sviluppati nel tempo. Nel caso di Bab Al Shams, abbiamo fornito una serie di spazi che si aprivano su altri spazi, alcuni dei quali a un piano, altri a due piani, mentre altri ancora definivano cortili. Il progetto propone una serie di esperienze e punti di vista diversi, che stabiliscono un rapporto ludico con la magia del luogo e del paesaggio. Quando i turisti lasciano il resort, sentono di aver trascorso un periodo in un luogo straniero, diverso. Penso sia essenziale ricordare che, soprattutto nella progettazione dell'ospitalità, stiamo cercando di attirare i turisti, non gli storici.

Allo stesso modo, siamo stati molto felici di essere stati invitati dalla Sharjah Art Foundation a collaborare al progetto della Al Mureijah Art Gallery, recentemente selezionata per l'Aga Khan Award. Il complesso di edifici si posiziona più o meno sull'impronta del tessuto urbano preesistente. Abbiamo utilizzato una combinazione di materiali vecchi e nuovi. Abbiamo enfatizzato la modernità utilizzando una finitura bianca nitida sulle facciate, invece di cercare di farle sembrare come se fossero sempre state lì. Questo progetto ci ha dato l'opportunità di unire il moderno e il tradizionale preservando la scala urbana locale. Il successo di quel progetto sta nel fatto che risponde perfettamente a quella parte dell'area storica di Sharjah.

WAM: Nella maggior parte del mio lavoro da progettista, che dura da quattro decenni, mi sono concentrato sulla progettazione di architetture contemporanee legate alla cultura, all'ambiente e alla storia locale, principalmente nel Golfo. Vorrei parlare brevemente di un progetto in Kuwait del 1986 che è stato nominato per il premio Aga Khan. L'edificio Al Mabarrah della Sabah Al-Salem (un'organizzazione di beneficenza che comprende uffici, sala funzioni e un ostello per studenti) rappresenta un primo esempio del mio approccio al design. Parlerò anche di uno dei miei primi progetti negli UAE, Heart of Sharjah.

Nella progettazione di Al Mabarrah, non c'era una richiesta specifica da parte del cliente per un'architettura tradizionale o storicista. Mi sono però sentito obbligato a progettare un edificio che riflettesse le aspirazioni contemporanee della comunità locale e allo stesso tempo trasmettesse le lunghe tradizioni familiari del proprietario da cui prende il nome, il defunto emiro del Kuwait. Sebbene il carattere generale di quell'edificio sia austero e razionalista, il design adotta anche riferimenti tradizionali utilizzando mattoni locali, archi, dettagli decorativi e motivi geometrici. Il rivestimento in mattoni non era considerato normale per questo tipo di progetto (che potremmo definire di fascia alta); piuttosto è stato utilizzato principalmente per alloggi di edilizia sociale. >

14 Ho cercato di cambiare la percezione comune di questo materiale e ho compiuto sforzi consapevoli per mettere in relazione il progetto con il contesto locale in vari modi, tra cui la tipologia, l'esperienza spaziale, la sostenibilità ambientale e l'astrazione di un'iconografia tradizionale.

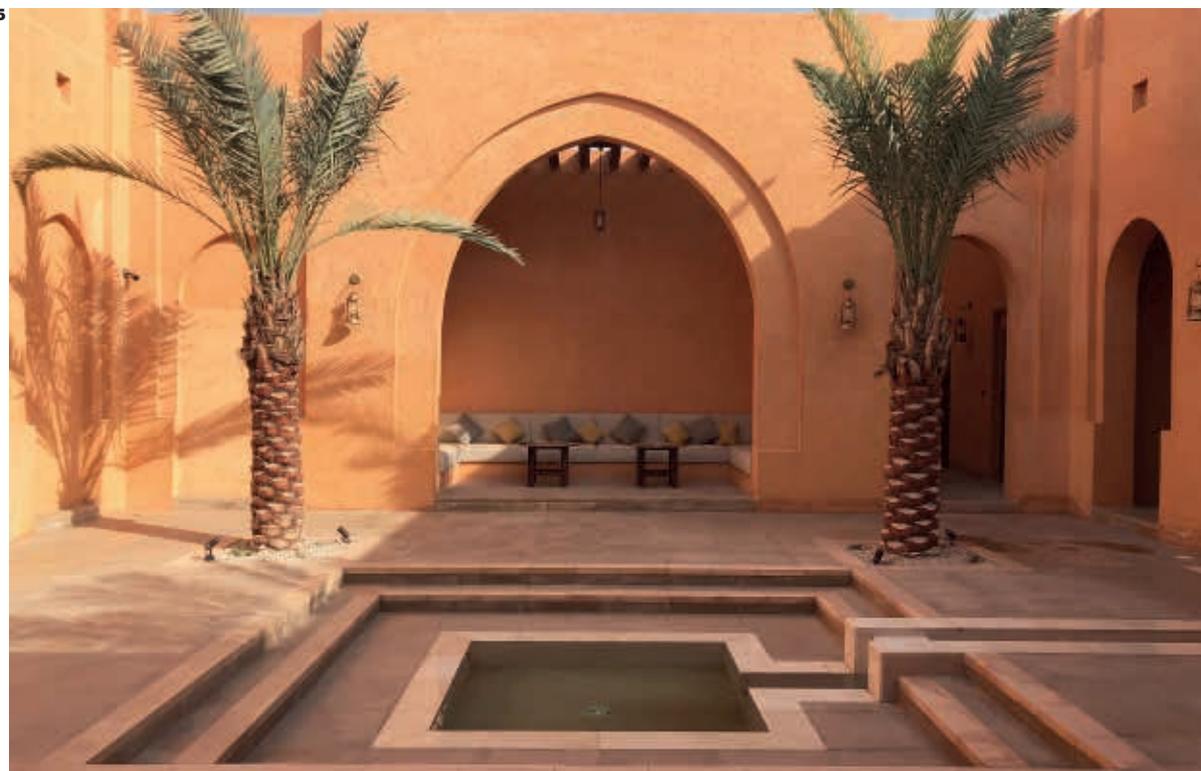
Nel progetto Heart of Sharjah, il masterplan richiedeva un'attenta considerazione del contesto storico. L'approccio è stato quello di esaminare le mappe e le vecchie fotografie dell'area storica, condurre studi sul campo e analizzare la documentazione disponibile. Abbiamo rispettato la grana urbana originale e tracciato le impronte di vecchie case a corte, moschee, *souk*, passaggi stretti e tortuosi e spazi aperti, per ricreare sensibilmente l'esperienza tradizionale in termini di tipologia, scala, paesaggio e ambiente generale. Non si tratta di un esercizio di ricostruzione, in quanto la maggior parte del vecchio tessuto era già stato demolito negli anni Settanta e Ottanta. I documenti erano insufficienti per consentire una ricostruzione del passato autentica e onesta. L'intenzione, quindi, è stata quella di ricucire gli edifici storici sparsi, introdurre nuove attività e servizi a supporto delle funzioni esistenti, migliorare gli spazi aperti per le importanti Giornate del Patrimonio di Sharjah, migliorando la connettività e la coerenza all'interno del tessuto urbano storico tramite uno sviluppo graduale a lungo termine.

CL: Ho trovato questa definizione di "stile" su Wikipedia: «Uno stile architettonico è un insieme di caratteristiche che rendono un edificio o un'altra struttura notevoli o storicamente identificabili. [...] Gli stili emergono dalla storia di una società». Nel tempo, il modernismo ha identificato gli stili architettonici come portatori di significati negativi. Nella definizione del linguaggio formale, l'uso di uno stile sembra una scorciatoia che i progettisti prendono per rendere l'architettura accomodante, quasi familiare. Credete che esista uno "stile" islamico contemporaneo? Quali sono le sue caratteristiche principali?

15 BJ: L'architettura islamica e tradizionale, almeno in questa parte del mondo, può essere sintetizzata attraverso alcune caratteristiche riconoscibili: l'uso della simmetria, giochi d'acqua, dispositivi di ombreggiamento, archi, cupole e materiali specifici. Negli anni ho cercato di fondere uno o più di questi elementi in un simbolismo architettonico. Il Dubai Creek Golf Club, ad esempio, non è un'architettura islamica in alcun senso. È identificabile come una struttura marittima e nel suo design volevamo che l'edificio riflettesse il patrimonio culturale di Dubai e rappresentasse il significato di "essere qui" piuttosto che in qualsiasi altra parte del mondo.

WAM: Non ho mai veramente assimilato il concetto di "stile" perché, così facendo, limiterei il mio lavoro a criteri o parametri limitati. Penso più a un luogo, a un tempo, alla cultura o all'ambiente. Il prodotto architettonico nasce dalla considerazione di tutti questi fattori e dimensioni.

Alcuni, però, percepiscono lo "stile islamico" in maniera comune, soprattutto quando vedono elementi





16



14-16 WMPA, Mysk Al Bedayer Retreat, Sharjah, UAE. Views of outdoor spaces (photo: courtesy of Wael Al-Masri) / Viste degli spazi esterni.

applicati superficialmente alle facciate di nuovi edifici, come archi, motivi geometrici decorativi, calligrafia araba, e così via. I funzionari governativi che cercano di inventare un senso di identità locale attraverso immagini storiche a volte lo rinforzano, anche nel caso di costruttori interessati a creare nuovi progetti ispirati per attirare i turisti. Io cerco l'essenza dell'architettura tradizionale che ancora mantiene un significato. Cerco qualcosa di valore, sia esso sociale, simbolico o ambientale, che merita di essere mantenuto o ravvivato. Il risultato di questo approccio può cambiare da un luogo all'altro e può variare nel tempo. Il mio scopo è produrre un'architettura che esprima l'identità dinamica di un luogo o di una società in tutte le sue dimensioni.

CL: Potete approfondire quello che secondo voi dovrebbe essere il linguaggio architettonico del mondo arabo oggi?

WAM: L'architettura nel mondo arabo oggi riflette le tendenze globali generali, ma a volte può essere influente anche oltre i confini regionali. Ed

è anche vero storicamente. Ad esempio, durante il Rinascimento, l'Egitto mamelucco e la Repubblica di Venezia recepirono e si scambiarono influenze architettoniche e artistiche. L'architettura tradizionale di Dubai è anche un prodotto di un'interazione con l'architettura iraniana. Quando alcuni mercanti provenienti dall'Iran si stabilirono a Dubai alla fine del XIX secolo portarono le loro tradizioni costruttive. Il mondo di oggi è polarizzato; gli architetti, arabi o non arabi, importano le tendenze architettoniche occidentali moderne o copiano dal passato. Tra questi due poli, la corrente principale della produzione architettonica generalmente non riflette la vitalità del suo contesto contemporaneo, determinando una sensazione generale di alienazione nell'ambiente costruito. La regione araba possiede un ricco patrimonio capace di ispirare lo sviluppo e l'innovazione della nuova architettura e urbanistica, attraverso un processo di sintesi tra vecchio e nuovo, e tra locale e globale. Nel mio lavoro cerco un equilibrio tra le forze positive di queste condizioni. Lo chiamo un approccio progettuale "ibrido", per produrre architettura che consenta letture e

interpretazioni multistrato da parte di persone diverse e in momenti diversi. Credo che l'architettura dovrebbe riflettere, insieme, il suo tempo e il suo luogo, non solo uno dei due. Il luogo coinvolge la società, il patrimonio e l'ambiente. Una volta presi in considerazione tutti questi aspetti, il linguaggio del prodotto architettonico rifletterà il suo contesto e l'appartenenza al suo tempo. BJ: L'uso del simbolismo architettonico, spesso strettamente connesso allo stile architettonico, fornisce un certo senso di permanenza, autorità e governance. Questo è possibile con l'architettura moderna, ma in molti modi l'uomo della strada si sente più a suo agio nel vedere un edificio governativo che assomiglia a un tempio greco piuttosto che una dichiarazione architettonica funzionalista e iper-moderna. È una situazione delicata. Chiaramente sono un architetto modernista. Non scelgo di progettare tutto come se fosse stato fatto 500 anni fa, ma è chiaro che, in particolare nel mondo dell'architettura per l'industria del turismo, c'è bisogno di dare un senso di differenza. C'è bisogno di sentirsi arrivati a una nuova destinazione. >

Penso che si possano mantenere i fondamenti della cultura islamica a cui rispondiamo cercando di investigare l'uso di nuovi materiali nell'architettura contemporanea. È un modo di apprezzare la cultura locale. Dopo averlo fatto per molto tempo, si tende a fare le cose allo stesso modo. Non necessariamente questo agire diventerà il tuo stile, ma può diventare il tuo approccio e la tua strategia progettuale. Ho sempre cercato di assicurarmi che anche gli edifici moderni progettati da me stabilissero una relazione con il luogo. Sono stato fortunato. Quando sono arrivato qui per la prima volta le persone non erano così consapevoli di ciò che stava accadendo globalmente a livello architettonico, quindi i miei clienti non davano indicazioni specifiche. Tenevano a fare affidamento su noi professionisti per proporre loro qualcosa. In quegli anni ho progettato un'architettura molto semplice e molto funzionale, tuttavia assicurandomi che in qualche modo ci fosse un collegamento con la regione. Penso che questo sia qualcosa che tutti noi come architetti stiamo cercando di fare. Stiamo cercando di non progettare nel vuoto. Nessuno di noi, compresi i clienti, vuole prendere un edificio che sembra fantastico, diciamo in America, e semplicemente piantarlo in questo contesto.

CL: Nel tempo, soprattutto in Europa, gli architetti si sono chiesti quale dovesse essere il corretto rapporto tra l'architettura contemporanea e i contesti storici. In quest'ottica viene in mente la complessa teoria del restauro definita da Cesare Brandi. Egli ha proposto una serie di indicazioni progettuali che derivavano da una particolare ossessione per la nozione di "autenticità". Ovvero, l'idea che un manufatto artistico (o architettonico) debba essere espressione del suo periodo storico senza creare confusione temporale nella sua esperienza percettiva. Ad esempio, in filologia, un "falso storico" è un documento che sembra formalmente autentico, ma che in realtà è stato prodotto in un momento diverso da quello dichiarato o presunto. Un esempio di falso storico in architettura potrebbe essere un edificio che sembra antico, ma è stato costruito nel tempo attuale. Dopo la frenetica ricostruzione avvenuta nel secondo dopoguerra, gli italiani, ad esempio, fortemente condizionati dalla massiccia presenza del loro imponente paesaggio storico, sono riusciti a elaborare una serie di direttive volte al rispetto del patrimonio architettonico, soprattutto per i progetti previsti all'interno o adiacenti ai centri storici. In questo senso, credo che la parte "tradizionale" di Al Seef disegnata da GAJ, situata lungo il Creek di Dubai e pensata per essere una sorta di estensione dello "storico" quartiere di Bastakiya, non possa essere realizzabile in Europa. Susciterebbe infinite polemiche. Il progetto sembra mancare di un approccio critico nel far rivivere le caratteristiche architettoniche dell'adiacente Bastakiya. Esso stabilisce un collegamento con l'immaginario storico del villaggio originale di Bur Dubai attraverso la rinascita del suo linguaggio formale, distorcendone tuttavia le condizioni spaziali.





19



Nella tradizione islamica, il modello urbano antico vedeva i cortili privati come spazi preferiti in cui svolgere la vita sociale. Inoltre, nella città islamica, in risposta alle particolari condizioni climatiche, le strade erano ridotte a stretti corridoi interstiziali. Al Seef, invece, amplia gli spazi tra i volumi per adattarli alle esigenze commerciali della società contemporanea. Posso leggere il progetto come un ibrido storico dove la configurazione volumetrica segue la tipologia tradizionale, ma la permeabilità delle facciate e la struttura urbana si trasformano radicalmente. Vorrei conoscere un'interpretazione di questa critica da parte di entrambi a partire da Brian, che è stato uno degli autori.

BJ: Il progetto Al Seef è adiacente al quartiere di Bastakiya. L'area è stata conservata in parte – anche se non precisamente – nella sua struttura originaria. Persone e turisti hanno sempre amato visitare quella parte di Dubai, ma storicamente l'area non ha mai raggiunto il suo pieno potenziale come fiorente destinazione turistica a causa dei disagi legati al forte traffico nella zona e al parcheggio. Esisteva un grande appezzamento adiacente di terra inutilizzata, che Sua Altezza lo Sceicco Mohammed ha visto come un'ottima opportunità per rivitalizzare

quel lato del Dubai Creek. Il progetto si sarebbe dovuto realizzare in un modo che evidenziasse e celebrasse l'architettura tradizionale della regione, sia in termini di stile architettonico, ma soprattutto nel ricreare lo spirito di un *souk* tradizionale in modo che i turisti potessero apprezzare meglio la visita del Dubai Creek, il cuore di Dubai.

L'appezzamento di terreno scelto per il progetto Al Seef era lungo e relativamente stretto. Questo ha fornito un'opportunità per la creazione di alcuni *sikka* stretti e cortili. Sono stati creati fugaci scorci del Creek tra gli edifici dotati di torri del vento. I percorsi del *souk* centrale si aprono in spazi dedicati allo spettacolo e all'incontro.

Il progetto di Al Seef non intendeva ricreare una tradizionale zona residenziale con i suoi cortili chiusi. Piuttosto, è stato attentamente concepito per fornire una serie di esperienze più simili a quelle di un *souk*, inclusi i ristoranti sul tetto e una gamma completa di esperienze di vendita al dettaglio, dal più piccolo venditore di materiali alla più grande gioielleria, il tutto circondato da una serie di caffè e altre funzioni. Le larghezze delle strade variano passando dalle strade strette, progettate per preservare l'ombra (secondo il principio che i *sikka* tradizionali di quella zona siano

17 WMPA, HOS Master Plan, Sharjah, UAE, 2017. Aerial view (photo: courtesy of Wael Al-Masri) / Vista aerea.

18 WMPA, Kalba Waterfront and Mall, Sharjah, UAE. Central node (photo: courtesy of Wael Al-Masri) / Nodo centrale.

19 WMPA, Kalba Waterfront and Mall, Sharjah, UAE. Promenade (photo: courtesy of Wael Al-Masri).

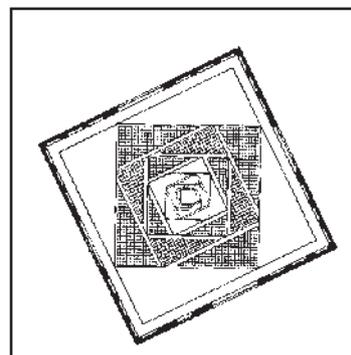
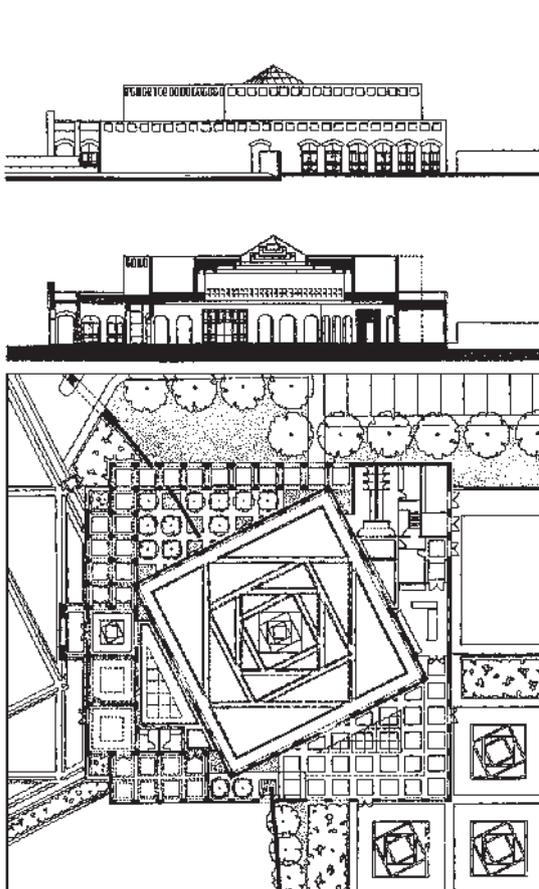
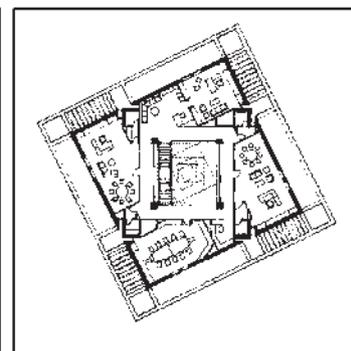
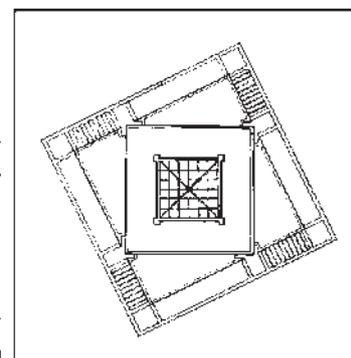
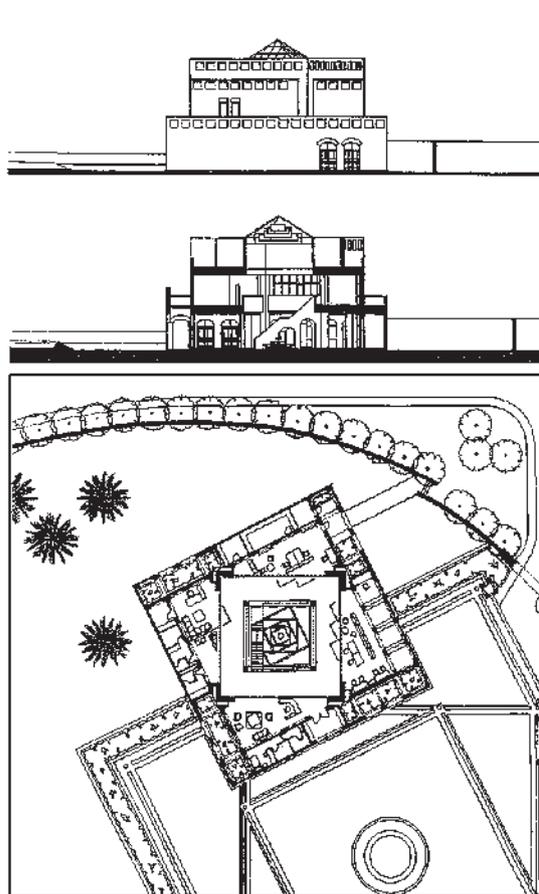
larghi quanto due asini che trasportano barili d'acqua) a quelle pubbliche più ampie. 20

Quello che abbiamo cercato di fare era costruire lo spirito del luogo. È noto che abbiamo incorporato dispositivi deliberatamente "obsoleti", che alcuni potrebbero ritenere non necessari. L'intero team GAJ ha intrapreso uno studio approfondito e ha fatto in modo di non avere una singola porta o finestra che non fosse una riproduzione fedele di un manufatto della tradizione locale. Alla base della necessaria "nuova realtà" c'era una vera autenticità. Credo che qualsiasi critica al progetto che lo definisca una "disneyficazione" sia irragionevole perché, alla fine, i turisti sono interessati a sperimentare il principio di autenticità senza per forza guardarlo solo dal punto di vista storico. Non credo che si possa pensare all'architettura in modo diverso da come le persone la vivono.

WAM: Mi interessa ascoltare la spiegazione di Brian ma, in qualche modo, tendo ad essere d'accordo con le critiche menzionate da Cristiano. Capisco che il progetto si basa su un'impresa commerciale in risposta alle forze di mercato di una città consumistica-globalizzata come Dubai e che il numero di turisti culturali informati potrebbe non essere prevalente. Tuttavia, penso che dovremmo essere sempre molto chiari sulla nozione di autenticità. Gli orientalisti sono stati a lungo accusati dai loro oppositori di rappresentare l'Oriente arabo come congelato nel tempo, immutabile, a volte romantico e in gran parte arretrato. Questa è la tesi centrale di Edward Said. Egli sosteneva che questo tipo di studio e la rappresentazione dell'Oriente attraverso la documentazione, la letteratura, i dipinti, ecc.

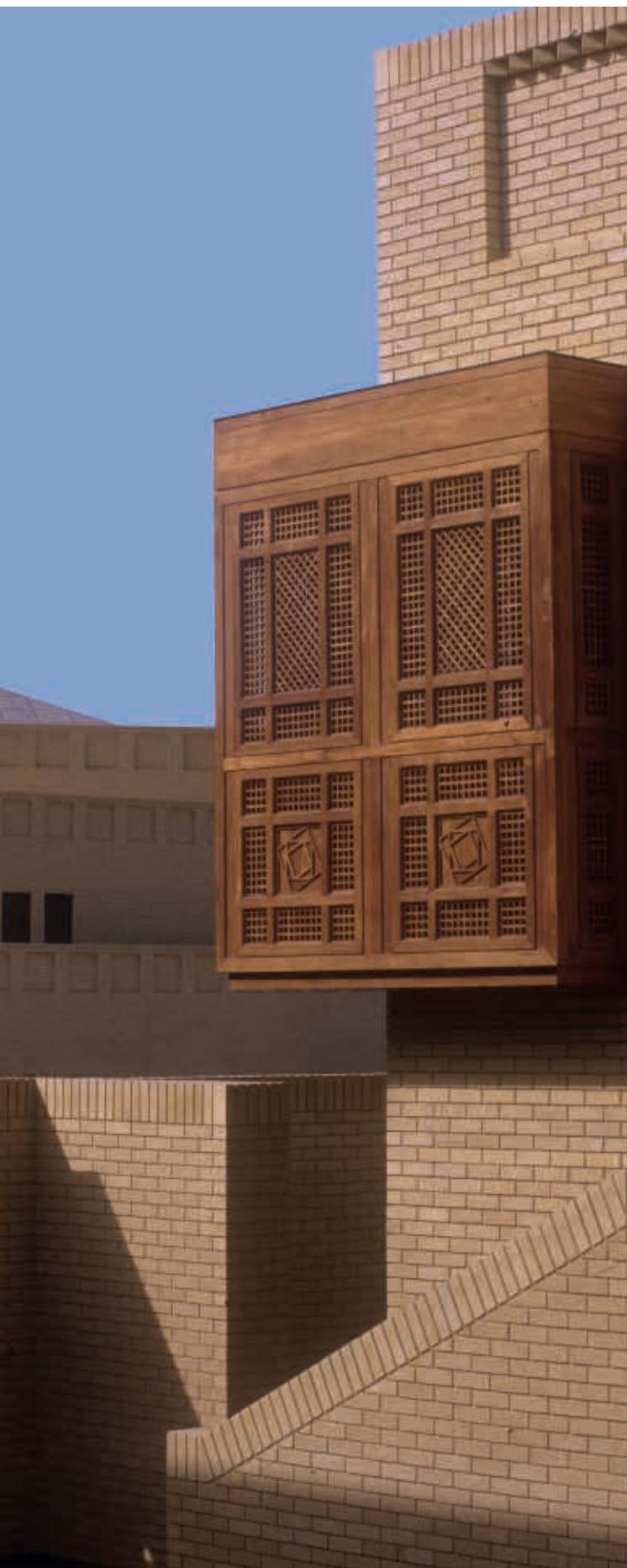
avevano dato alle potenze coloniali occidentali motivo di conquistare l'Oriente "arretrato" per svilupparlo e modernizzarlo a lor piacimento. Said sostiene che con il tempo gli arabi iniziarono a vedere la propria cultura e identità attraverso gli occhi degli orientalisti. Si può quindi sostenere che gli architetti che esercitano nel mondo arabo, sia locali che internazionali, sono stati influenzati da tale approccio orientalista, riferendosi all'architettura tradizionale della regione come rappresentante di una "vera" identità araba. Pertanto, un progetto che può essere scambiato per "autentico" potrebbe potenzialmente rafforzare questi punti di vista e può, in questo contesto, essere fuorviante. 21

BJ: Anche se posso capire il punto di vista di Wael, resta il fatto che molte società nel corso degli anni hanno deciso di ricostruire edifici "storici" per consentire loro di creare aree attraenti e turistiche in cerca di una fonte di promozione internazionale. Un esempio significativo di questo approccio può essere visto a Barcellona. L'area precedentemente degradata vicino alla Cattedrale è stata trasformata dallo sviluppo del suo Quartiere Gotico, tra il 1927 e il 1970, per essere la parte più attraente della città. L'area è cambiata al punto che oggi la maggior parte delle persone crede che il Quartiere Gotico sia davvero vecchio come pretende di essere. Ciò dimostra in modo tangibile come l'identità locale di una città possa essere rafforzata dall'uso di un sensibile *Heritage Design* al servizio di chi è interessato alle sue origini storiche, ma anche di quei



22





turisti che cercano un'esperienza del "senso" di un luogo storico senza pretendere pedissequamente che tutto sia originale al 100%.

Da questo punto di vista, Sua Altezza lo Sceicco Mohammed ha deciso di riutilizzare il terreno originariamente adibito a funzioni di deposito vicino alla vecchia dogana. Gli edifici obsoleti sono stati demoliti per progettare un nuovo percorso pedonale aperto, costruendo un "ampliamento" della vecchia area di Bastakiya. L'intenzione era di creare spazi pittoreschi indipendentemente dal fatto che questi edifici fossero originariamente in quella forma; di regola, citando Erik Cohen, possiamo dire che i turisti accettano la mancanza di originali e non si preoccupano dell'autenticità fintanto che godono delle loro esperienze.

Al Seef, per noi, è stata un'esperienza unica poiché, sebbene avessimo progettato una serie di altri edifici utilizzando riferimenti tradizionali, non ci era mai

stato chiesto prima di fare qualcosa che utilizzasse processi di invecchiamento artificiale sulle facciate. Sebbene inizialmente questo sia stato un motivo di preoccupazione, siamo presto arrivati a capire i motivi per cui i proprietari desideravano fornire questo collegamento con il passato e poi abbiamo sviluppato un approccio per preservare il più possibile l'autenticità del luogo.

Credevo che il progetto Al Seef debba essere visto alla luce di questa affermazione di Gant nel 2013 che, in sostanza, sostiene che «la differenza tra la creazione di spazi per esperienze autentiche e l'autenticità dell'oggetto è anche la differenza tra le finalità del turista e le finalità della storia come disciplina accademica». Non è necessario che ci sia una contraddizione tra l'interesse del turista e l'interesse dello storico. Il nostro ruolo di architetti è fare tutto il possibile per preservare lo "spirito del luogo", e credo che nel caso di Al Seef ciò sia stato raggiunto.

20-21 WMPA, Al Mabarrah, Sabah Al-Salem District, Kuwait, 1992. Head offices and occasions hall (photo: courtesy of Wael Al-Masri) / Sede centrale e sala ricevimenti.

22 WMPA, Al Mabarrah, Sabah Al-Salem District, Kuwait, 1992. View of headquarters from the students' hostel (photo: courtesy of Wael Al-Masri) / Vista della sede centrale dall'ostello degli studenti.

23 WMPA, Al Mabarrah, Sabah Al-Salem District, Kuwait, 1992. View of headquarters from the parking area (photo: courtesy of Wael Al-Masri) / Vista della sede centrale dall'area di parcheggio.

23



Nour Rouhana

Fortifying the past via Coalescence: past and future coming together



Nour Rouhana

Work

Coalescence. Recreational Cultural Hub for the Archeological Site of Dhayah Fort Senior Project, Bachelor of Architecture, American University in Dubai

Location

Ras Al Khaimah, UAE

Project Year

2020

Architecture and Design

Nour Rouhana

Academic Supervisor:

Anna Cornaro, American University in Dubai

Size and total area

50.000 m²

Image credits

Nour Rouhana



The history of the UAE, from its numerous colonization eras to its independence, is manifested into its fortification structures, considered as real architectural gems. Aiming to protect during attacks, host parties during peacetime, and fortify the past today, forts are quite important landmarks across all Emirates. They are what reminds nationals and visitors of the humble past of the UAE, before its globalization, westernization, and rapid development. Although forts' layouts differ from one another, they all have one thing in common: isolation. Back when they were constructed, they needed to be as isolated as possible to prevent enemy attacks. So, as a result, all forts were disconnected from their surroundings and different communities' hubs. Today, though, this isolation needs to be transformed into integration. Because of the rapid globalization that started with the discovery of oil, it is very important to remind the country's origin to prevent diverting too much from local roots and heritage. Dubai, for example, is one of the most glamorous, global, and advanced cities

in the 21st century. Its technology, forward-thinking mindset, and constant strive to be the best, allowed for major changes in its architecture. It adopted a lot of its landmarks from the West, such as the Palm's Atlantis and the Blue Waters' Dubai Eye, putting aside the idea of integrating historical monuments within the urban fabric. Al Fahidi Fort, for example, is placed in one of Dubai's most populated areas but, despite the heavy traffic all around it, it is still very disconnected from its surroundings. Rather than being integrated within the city context and infused within people's everyday lives, it is merely a stop for tourists.

Almost every other fort in the country is in a similar condition. There is one fort that differs from the others in its location, surrounding, and overall context: Dhayah Fort. It is very iconic in the UAE in specific and in the Gulf in general, being the number one touristic attraction in the entire Gulf region. It is the only hilltop monument in the country located in Ras Al Khaimah amid four different landscapes: the vast Arabian Gulf, lands of green mangroves and palm trees, a wide mountain range, and patches of arid desert. Low-rise developments around its site allow for uninterrupted views and a more humble and down-to-earth urbanity. Because of its strategic location and panoramic scenery, it is a pity to leave this gem isolated from its surroundings and uneasily accessed by everyone. As a result of the monument's lack of visual and physical connectivity, it is time to give rise to this problem and focus on how to merge the past within today's contemporary world to make space for heritage in the future.

Coalescence, a recreational cultural hub, aims at fixing this discontinuity by using the Dhayah mountain as a tool to build a visual and physical connection between the monument on top and its surroundings.

There are different levels of visual relationships given in any project. Firstly, the primary relationship is between the project itself and its direct site. The secondary relationship is between the different sites networked by the different views. Such a network adds complexity to the overall dynamic of connections *vis-à-vis* the site itself. In the case of Coalescence, the primary visual relationship is manifested internally upon the meeting of the architecture with the mountain, and externally through the opening façades to the four landscapes. In terms of physical relationships, it has long been the case in history where physical connection translates into transportation, going from one place to the other. Moving between all the different levels is no longer mechanical but is an integral part of the overall journey and experience. In Coalescence, different transportation methods, including escalators, elevators, ramps, and staircases, add value to the curiosity of reaching the top of the mountain.

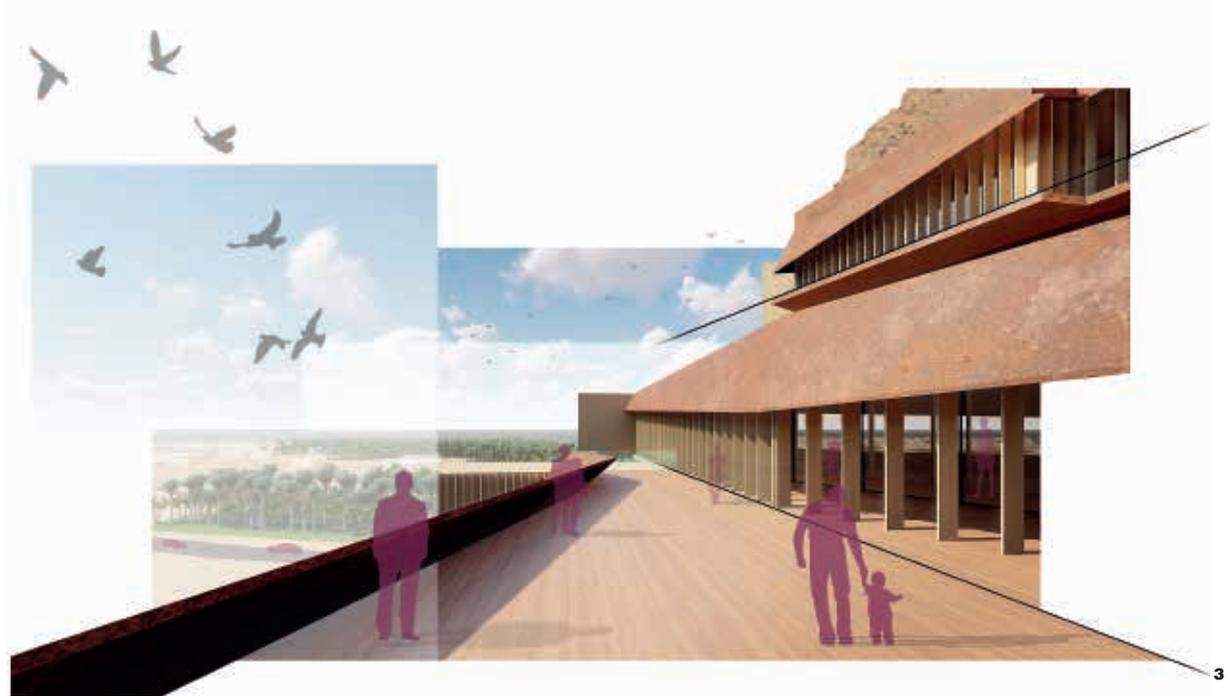
The project itself tries not to overwhelm the mountain and steal the spotlight from the forts on top. So, the architecture is comprised of several masses – each hosting a specific function – that are tailored to be inserted within the Dhayah mountain. A seamless architecture blending within the topography would prevent the architecture from being loud, while still adding a contemporary touch to a piece of history. >

1 Cover image / Immagine di copertina.

2 Collage depicting the different inspirational elements in the project / Collage raffigurante i differenti elementi di ispirazione nel progetto.

3 View from the terrace / Vista dalla terrazza.

4 Elevations / Prospetti.

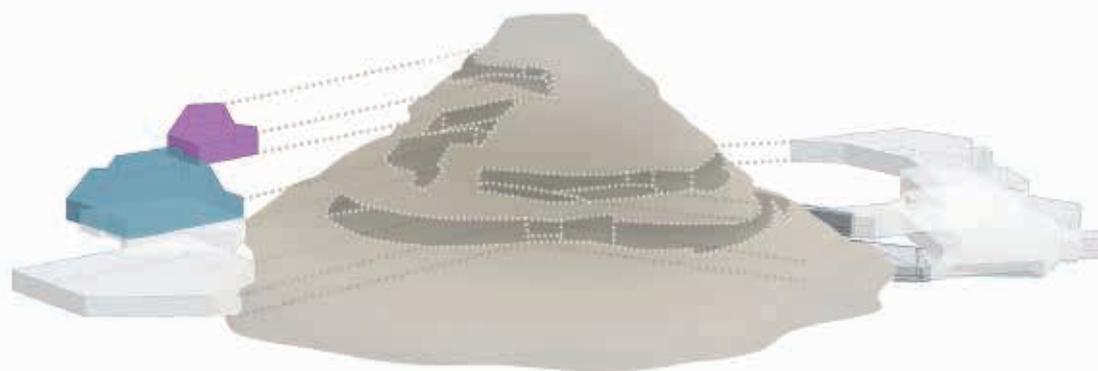
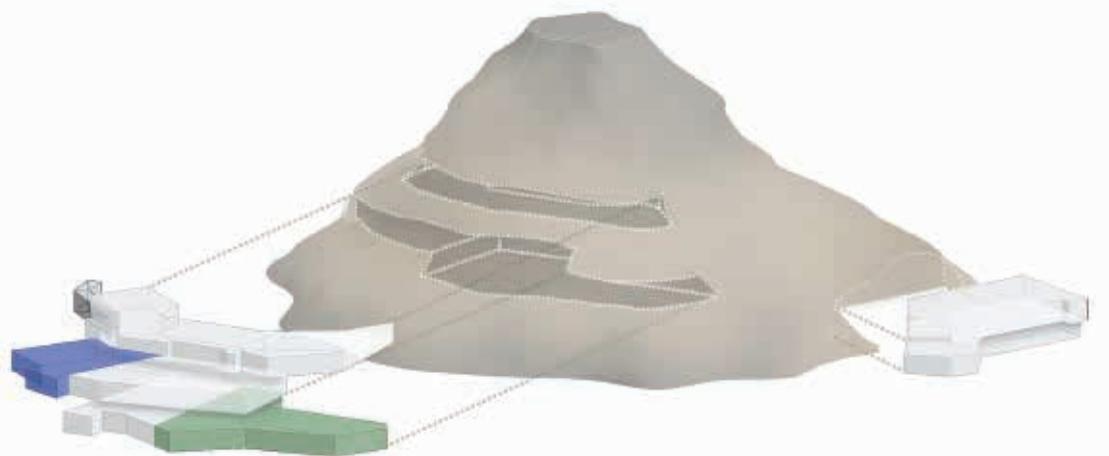


3



4

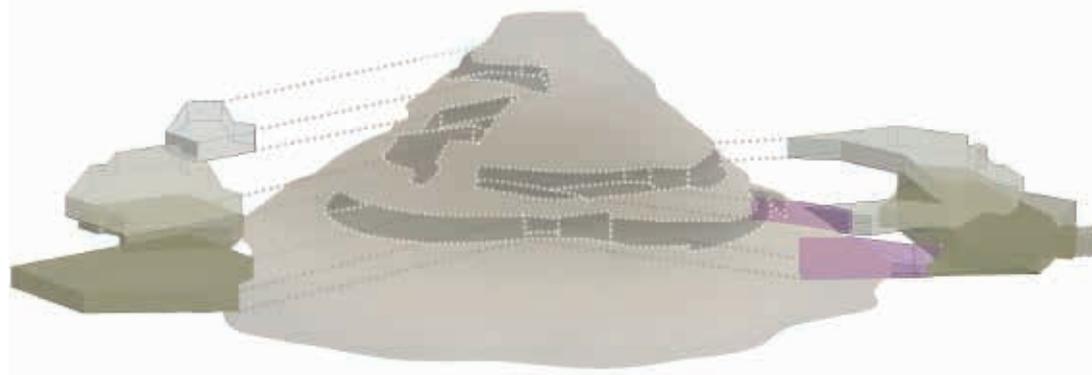
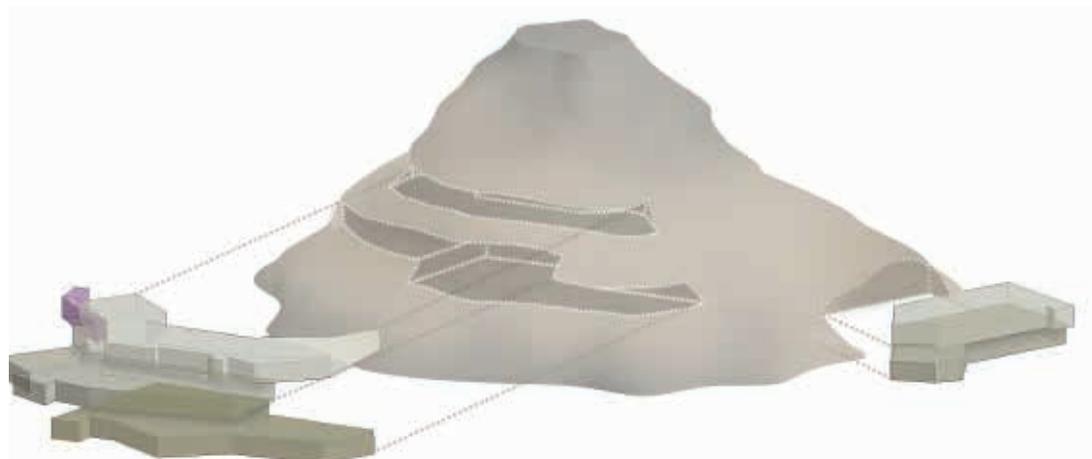




5

- 5 Activities related to heritage / Attività correlate al patrimonio.
 6 Placement of the different masses within the mountain
 / Posizionamento delle diverse masse all'interno della montagna.
 7 Plan of the Aquatic Hall / Pianta della Aquatic Hall.
 8 Plan of the ground floor / Pianta del piano terra.

6



The different activities circle around learning and practicing what local ancestors did for a living and aim at rejuvenating the past and surfacing it back to our present and future. Such activities include pearl diving, bird watching, mountain climbing, just to name a few, all relating to heritage one way or another.

Architecturally, the masses are laid out more linearly to break the mountain's fluid geometry. Sometimes, going against the current gives a stronger and more prominent effect on communication, but it is a major challenge to eventually relay the rightful message. Mixing contemporary and historical thought is a hot topic nowadays because maintaining and reviving heritage roots is one of the most sustainable ways to keep a monument alive. As a result, the project's main concern is to mold the mountain in a way so that the communication process translates the right message while adding value through a carefully thought design decision.

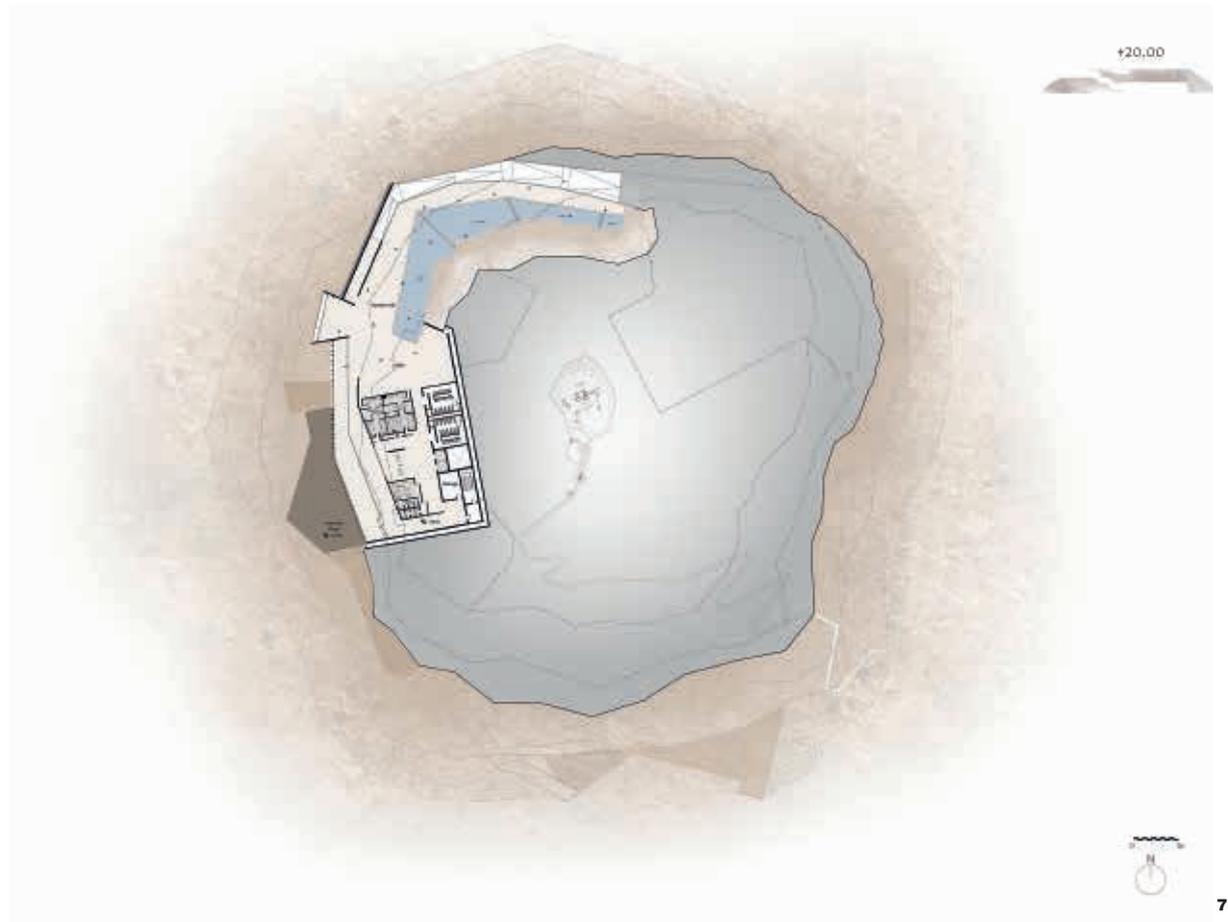
To begin with, the formation of the different masses is directly inspired from the mountain's contour lines. Offsetting the lines inwards shapes the basic length and width of each mass, which later is prone to adjustment according to the transportation system. Such a technique gives a clear idea of the journey's flow from one level to the next. Once the formation was completed, three design decisions contributed to masking the masses within the mountain and toning their effect down: glazed façade, louvres, and the overall façade corten treatment.

Full glazing façades across the perimeter of each mass open towards the view of the landscapes. A year-long cool climate allows the glazing to not interfere with the climate satisfaction of the interior.

Having full exposure, though, works against the project. It decreases the curiosity and the impact of the exterior. Instead, framing the views within the architecture controls this exposure and gives the right amount of contact with the views. The tactic of control is obtained through a series of wooden louvres covering the entirety of the project masses, where their spacing determines the level of exposure. The varying functions happening within each mass defines the spacing, as different activities require different levels of sunlight and privacy. Generally, louvre spacings are categorized into 3 groups: dense for services, distanced for private areas, and dispersed for public areas.

Merely adding masses within the mountain renders the architecture quite bulky and rigid. So, as a solution, a special treatment of corten sheets plays with the illusion of the height. From the exterior, the mass looks as its height is only 1 or 2 meters. In reality, its full height is used with a few alterations, which are different from mass to mass, also using the false ceiling to continue the treatment on the interior. Such a solution lessens the impact of bulkiness and softens the effect on the exterior.

Moving into the interior, a golden chance was provided to make use of the mountain by exposing and using it as a wall. Its effect on the overall ambience of the spaces is great as it provides a sense of freshness to the air, authenticity to space, and a direct interaction with nature. It elevates visitors' spirits and adds on to journey experience.



7



8

Coalescenza come fortificazione dell'antico: il passato incontra il futuro

La storia degli UAE è punteggiata da fortificazioni che, dalle numerose colonizzazioni sino all'indipendenza del paese, appaiono come elementi chiave del paesaggio. I forti non sono unicamente importanti *landmarks*, ma simboli di protezione in tempi di guerra e di accoglienza in tempi di pace, in grado oggi di rafforzare la memoria del passato. Essi ricordano ad abitanti locali e visitatori le semplici radici del paese prima del suo recente sviluppo, attraverso un rapido processo di globalizzazione e occidentalizzazione. I forti sono molto differenti gli uni dagli altri, seppur mantenendo una comune caratteristica, l'isolamento, dovuto a ovvie ragioni difensive.

Sebbene questo fosse un aspetto fondamentale in passato, nel presente è invece necessario operare un processo di ricucitura con il contesto e con la comunità.

Questi edifici storici sono fondamentali sia per stabilire una connessione con un passato recente, che è stato quasi completamente cancellato dalla rapida globalizzazione seguita alla scoperta del petrolio, sia per creare un senso di appartenenza e identità nelle nuove generazioni.

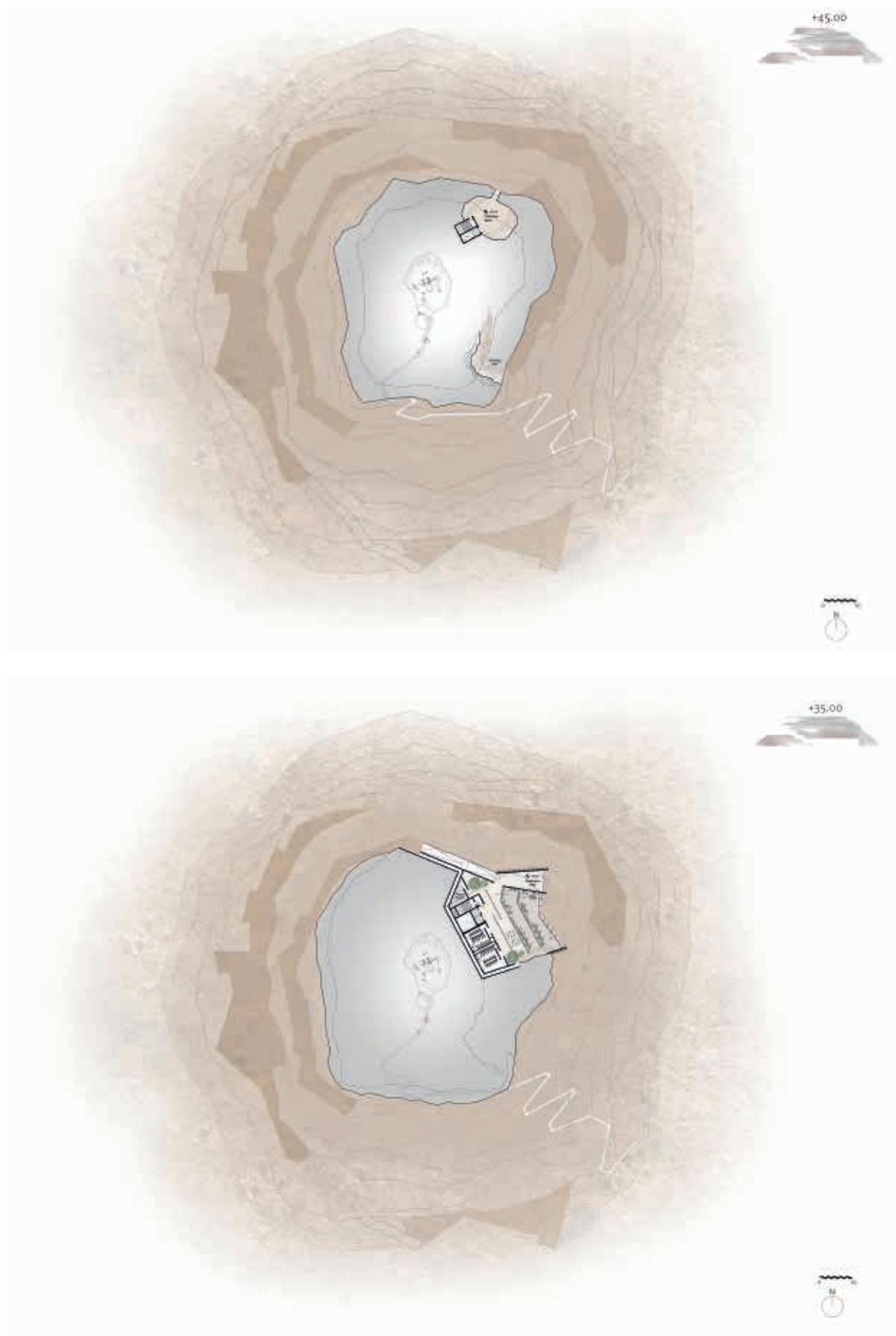
Dubai, una delle più affascinanti città della regione e tra le più avanzate del XXI secolo, ha adottato, per esempio, nuovi *landmarks* provenienti dalla cultura occidentale come l'Hotel Atlantis – The Palm – e The Eye a Blue Waters, trascurando l'integrazione di siti storici nel nuovo tessuto urbano. Ne è un chiaro esempio Al Fahidi Fort, situato in una delle zone più densamente popolate di Dubai e totalmente disconnesso dal paesaggio urbano circostante, nonostante l'intenso traffico veicolare da cui è assediato. Il monumento, piuttosto che essere un simbolo per la cittadinanza, è unicamente un punto turistico su una mappa.

Una simile situazione può essere osservata nel caso di tutti gli altri forti presenti in UAE.

Dhayah Fort è l'unico tra di essi a presentare caratteristiche uniche relative a luogo, contesto e paesaggio. Questo gli conferisce una forza iconica non solo a livello nazionale, ma anche nell'intera regione del Golfo, rendendolo potenzialmente il numero uno tra le attrazioni turistiche della zona. Il monumento è situato sulla cima di una collina nell'emirato di Ras Al Khaimah, al centro di quattro differenti paesaggi: il Golfo Persico, un'area di mangrovie e palme da dattero, una catena montuosa e aridi frammenti di deserto. Il forte offre una vista a 360° che i bassi edifici circostanti non sono in grado di ostruire.

Il luogo offre quindi un panorama impareggiabile grazie alla sua posizione strategica, ma rimane purtroppo una gemma isolata dal contesto e difficilmente accessibile ai visitatori. Il progetto intende proporre una strategia per riportare il passato alla vita contemporanea e dare un nuovo spazio al patrimonio storico nel futuro.

Coalescence è un centro ricreativo che intende



superare l'isolamento del forte, usando la collina come strumento per creare una relazione fisica e visiva tra il monumento e il suo contesto.

Esso crea differenti livelli di connessione: il primo è quello tra il progetto e il sito su cui esso insiste, mentre il secondo è tra questo, i differenti paesaggi circostanti e le rispettive viste panoramiche. Una tale sovrapposizione conferisce complessità all'intero sistema.

La relazione visuale primaria è rappresentata internamente dal contatto tra la superficie rocciosa e l'edificio, ed esternamente dalle aperture in direzione dei quattro paesaggi.

In termini di relazione fisica, molto spesso, il patrimonio storico ha fatto uso del trasporto tra due luoghi per creare connessioni: infatti, muoversi tra i diversi livelli dell'edificio non è più solo un aspetto meccanico, ma parte integrante dell'esperienza, della scoperta e infine del raggiungimento dell'edificio storico.

In Coalescence, differenti metodi di connessione (scale mobili e non, ascensori e rampe) stimolano la curiosità del visitatore nel raggiungere la cima della collina che ospita il forte.

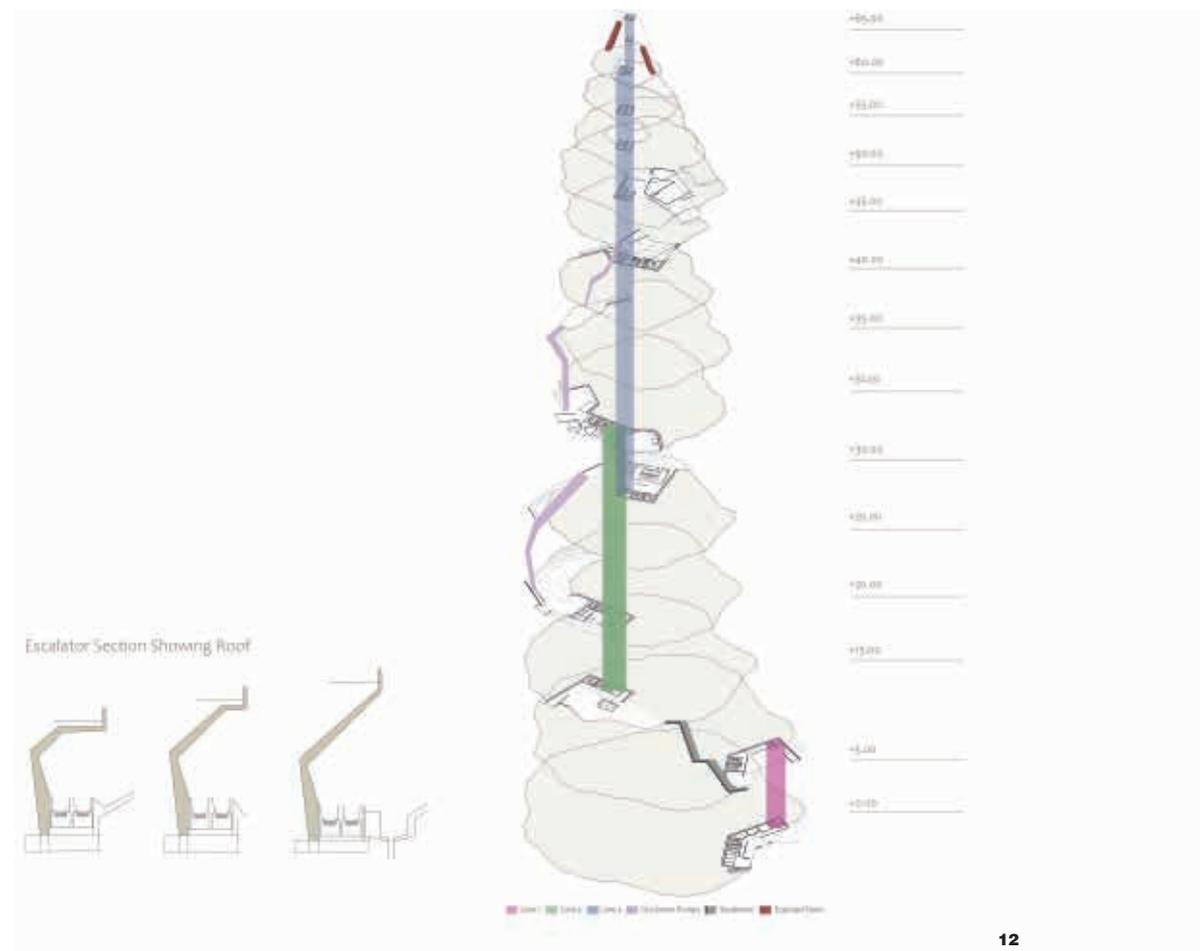
Il progetto non intende prevaricare il monumento, ma al contrario valorizzarne l'importanza.

L'edificio ospita diverse funzioni suddivise in numerosi volumi, studiati per essere accomodati all'interno del pendio.

La perfetta fusione dell'architettura all'interno della >



11

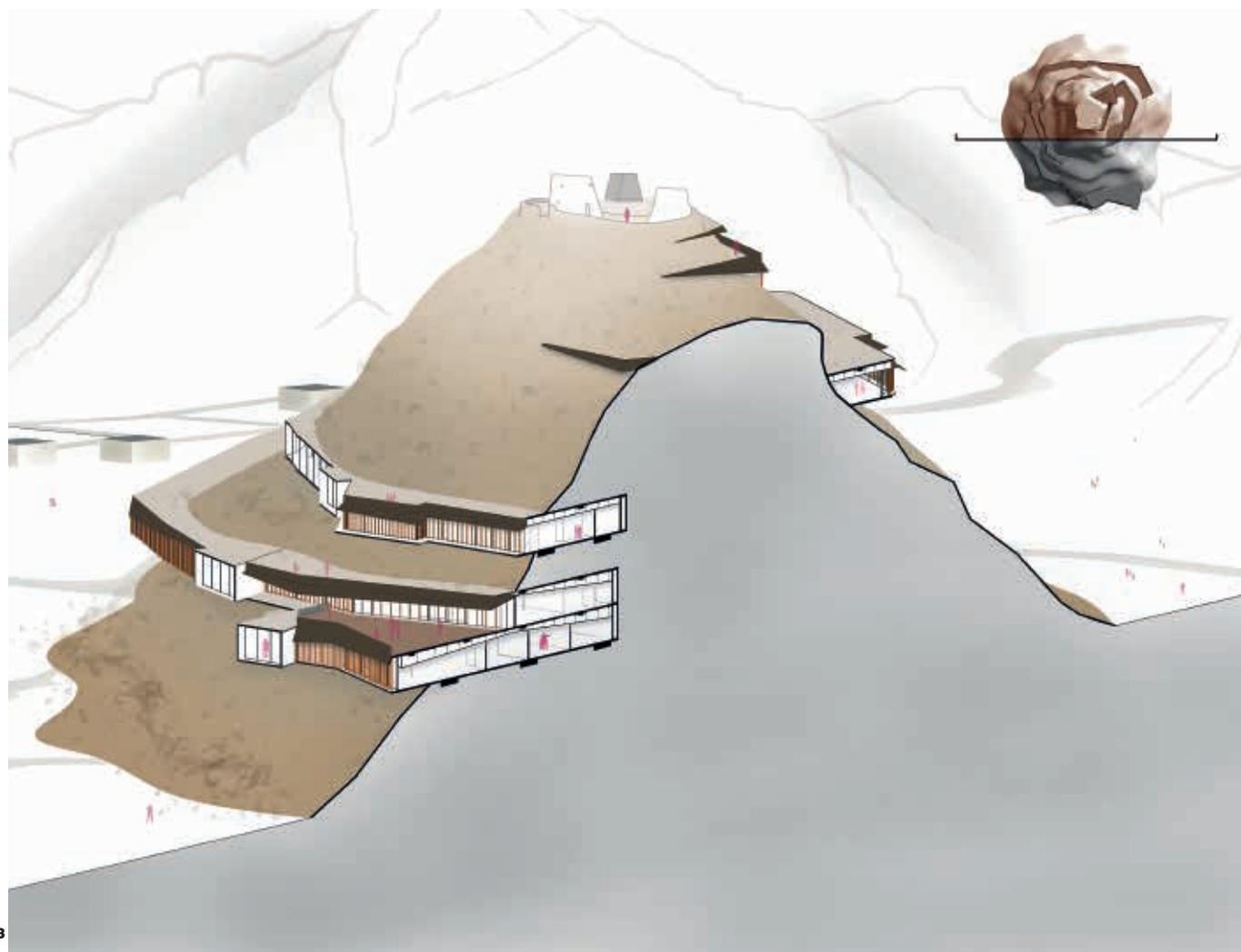


12

- 9 Plan of the Cave-like floor / Pianta del piano tipo cava.
 10 Plan of the Meditation floor / Pianta del piano dedicato alla meditazione.
 11 Top view / Vista dall'alto.
 12 Diagram of the different means of transport / Diagramma dei differenti mezzi di trasporto.

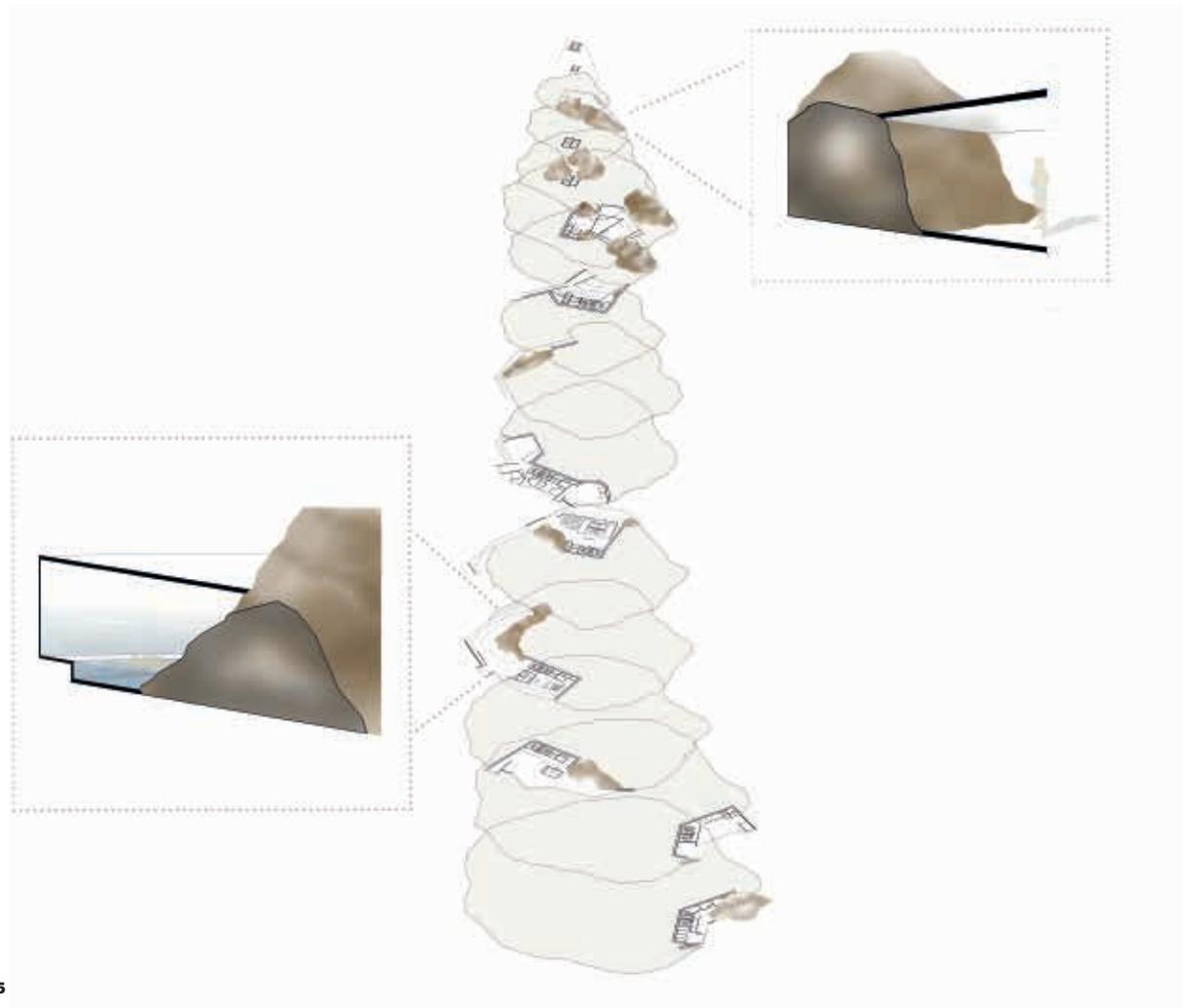
topografia impedisce alla prima di prevaricare il valore storico del luogo e, allo stesso tempo, aggiunge un linguaggio contemporaneo all'antico.

Le diverse attività ruotano attorno all'apprendimento e alla pratica di attività ancestrali e mirano a rinnovare il passato riportandolo al nostro presente e futuro. Tali attività, tutte relative al patrimonio in un modo o nell'altro, includono la pesca delle perle, il birdwatching e l'alpinismo, solo per citarne alcune. Il costruito emerge in modo più geometrico rispetto alla topografia naturale della collina. A volte, il contrasto tra il costruito e il naturale è forte, una sfida per trasmettere il valore del luogo e allo stesso tempo denunciare la discreta presenza del nuovo. Mescolare pensiero storico e contemporaneo è infatti un argomento cocente al giorno d'oggi, poiché mantenere e far rivivere le radici del patrimonio è uno dei modi sostenibili per tenere in vita un monumento. Di conseguenza, la preoccupazione principale del progetto è stata quella di modellare la montagna in modo che sia comunicato il giusto messaggio, aggiungendo valore alla preesistenza attraverso un'attenta riflessione sulle decisioni progettuali. Per cominciare, la formazione delle diverse masse è direttamente ispirata alle curve di livello della montagna. L'*offset* delle linee esterne verso l'interno modella la lunghezza e la larghezza di base di ciascun volume, che successivamente è soggetto a un adattamento nella giacitura in base al sistema di trasporto, dando così un'idea chiara del flusso del viaggio da un livello all'altro. Una volta completata questa prima operazione, tre decisioni progettuali hanno contribuito a mascherare le masse all'interno della montagna e ad attenuarne l'effetto: facciate vetrate, *brise-soleil* e il trattamento generale in corten della facciata.



Le facciate completamente vetrate lungo il perimetro di ciascuna massa aprono viste verso il paesaggio. Il clima fresco per tutto l'anno consente alle vetrate di non interferire con il comfort climatico complessivo degli interni. Tuttavia, consentire una piena visuale non è l'intenzione del progetto, poiché questa diminuirebbe la curiosità e l'impatto dell'esterno. Al contrario, inquadrare le diverse viste attraverso l'architettura consente la giusta esposizione e fornisce la giusta quantità di contatto visivo con l'esterno. *Brise-soleil* in legno lungo le facciate, grazie a diverse spaziatore, determinano il livello di visibilità del paesaggio e di introspezione all'interno dell'edificio. La spaziatore è determinata dalle diverse funzioni che hanno luogo all'interno di ciascun volume poiché diverse attività richiedono diversi livelli di luce solare e privacy. Generalmente, le distanze tra i *brise-soleil* sono classificate in 3 gruppi: dense per i servizi, distanziate per le aree private e disperse per le aree pubbliche. L'altezza dei volumi costruiti all'interno della montagna rischia di rendere l'architettura piuttosto ingombrante e rigida. Un trattamento orizzontale in lastre di corten gioca con l'illusione dell'altezza. Dall'esterno, il volume appare alto 1 o 2 metri, mentre in realtà il progetto è caratterizzato da un piano a tutta l'altezza con poche variazioni, ognuna delle quali distingue un volume dall'altro anche grazie al controsoffitto che prosegue all'interno dell'edificio. Tale soluzione riduce l'impatto dell'ingombro e ammorbidisce l'effetto sull'esterno. All'interno degli ambienti, la superficie rocciosa è esposta e utilizzata come muro di fondo. Il suo effetto sull'atmosfera generale degli spazi è eccezionale, in quanto fornisce un senso di freschezza all'aria, di autenticità allo spazio e un'interazione diretta con la natura. Eleva lo spirito dei visitatori e si aggiunge all'esperienza di viaggio.

15



16



13 Horizontal section / Sezione orizzontale.

14 Interior render: Aquatic Hall area / Render di interni: l'Aquatic Hall.

15 Diagram of the exposed mountain interiors / Diagramma degli interni esposti della montagna.

16 Exterior render: from the mountain, towards the Gulf / Render di esterni: dalla montagna, verso il Golfo.

Daria Verde

A retreat in balance between tradition and modernity: the Hishiya hotel in Fukuchiyama

Fumihiko Sano Studio

Work

Hishiya hotel

Client

Private

Location

53 Hishiya, Fukuchiyama City, Kyoto Prefecture, Japan

Project Year

2020

Architecture and Design

Fumihiko Sano Studio

Architect

Fumihiko Sano

Additional Functions

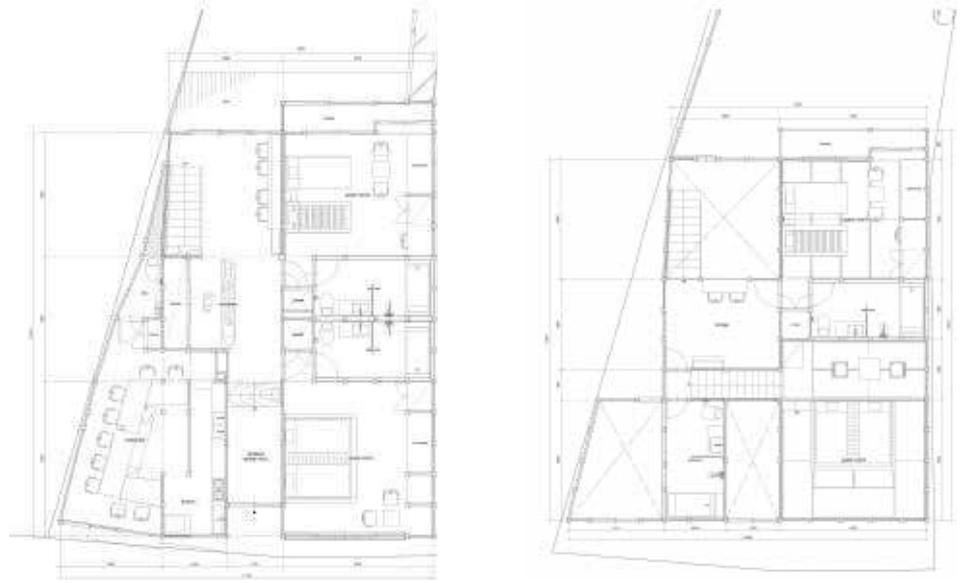
Contractor: Funakoshi Construction Firm Co., Ltd.

Size and total area

213 m²

Image credits

Yuna Yagi





On the Yura River, in Japan, stands the second oldest city in Kyoto prefecture, Fukuchiyama. It flourished at the turn of the 16th century around the homonymous castle, built in the Warring-States period by General Akechi Mitsuhide. Being famous mainly for the assassination of the *daimyō* Oda Nobunaga, whom he was serving, and master in the construction of many forts, Mitsuhide rebuilt Fukuchiyama Castle – originally erected and ruled by the Yokoyama family – in 1580 on the foundations of the preexistent fortification. During the Meiji Restoration the castle was destroyed – along with many other castles in Japan – to be rebuilt in 1986, after a lively campaign launched by the residents of Fukuchiyama, and now it houses the local history museum. Despite its ancient origins, Fukuchiyama is today the hub of the northern Kinki region, playing an important role not only for the area's economy and industry, but also for local culture and education. In fact, thanks to the development of its infrastructure, including the construction of the high-speed railway, it has become the nodal center of the region's transport network, evolving into a commercial city. Here, in a city balancing between tradition and progress, Fumihiko Sano carries out the renovation project of a folk house of the first half of the 20th >

century. Perhaps, no one better than him – first trained as a Sukiya's apprentice carpenter at Nakamura Souji Komuten in Kyoto, then as an architect in a design firm – would have been able to rise to the challenge, developing the dichotomy between the conservation of traditional architecture and the needs of modern comfort. In fact, starting from a conception of space, construction methods and materials strongly linked to tradition, in his projects Sano often reinterprets Japanese culture with the aim of creating works in which architecture, design and art come together in a unicum strongly anchored to the needs of the present. This goal was certainly achieved in the project of Hishiya hotel in Fukuchiyama, obtained from the reconfiguration of a traditional *machiya*, a wooden terraced house typical of the Kyoto prefecture.

This expression of Japanese vernacular architecture – which originated in the Heian period, then continued to develop in the following centuries, in order to house merchants and artisans in the Japanese cities – has been facing a rapid process of progressive disappearance, due to the difficulties and costs related to its maintenance and to the high risk of being damaged by fires and earthquakes. Among the *machiya* that have survived to the present day,



many have suffered significant losses in the traditional appearance of their façades, having been completely covered with concrete and having thus lost the wooden grids on the ground floor, the *mushikomado* windows on the first floor and even the traditional tiled roofs.

Fortunately, a very different fate has befallen the Hishiya hotel, whose project allowed to create a place of hospitality capable, on the one hand, of reflecting the culture of *omotenashi* (hospitality) and, on the other, of preserving the peculiar characteristics of the traditional Japanese style.

The project stems from the will of the client, who currently runs a restaurant in the city, to offer its visitors an experience strongly linked to the identity and tradition of the area in which he grew up – an alternative to the anonymous hotel chains spread across the country – employing for this purpose one of the increasingly numerous vacant houses in the area. This inn originated from an idea of architecture that offers a moment of break from the hustle of everyday life and the choice of handcrafted local materials for its construction was intended to reflect the identity of the place where it stands.

The façade has kept the wooden grids on the ground floor typical of the *machiya* – whose style was once

indicative of the type of commercial activity the building housed –, the characteristic *mushikomado* (insect cage) window on the first floor and the traditional roof of brick tiles.

The front of the building accommodates, according to tradition, the space for commercial activity, in this case a small restaurant. Behind this *mise no ma* (space for the shop), there is the *kyoshitsubu* (living space), consisting of four different rooms with wooden floors and tatami mats. In the back, the preexisting warehouse was demolished to make way for a small courtyard garden or *tsuboniwa*, which favors the air circulation and increases the light supply in the rooms located in the rear of the building.

During the renovation, the existing atrium was rearranged to create the reception area, behind which the staircase develops. This leads to the two rooms on the upper floor and to the attic, set up as a shelter in anticipation of the frequent flooding of the Yura River.

The inn thus redefined still retains traditional elements, including the floors formed by tatami mats, the interior wooden finishes, and the presence of *tokonoma* in the rooms. Compared by Frank Lloyd Wright to the western fireplace, this small ornamental alcove, together with the elements that

are exhibited in it – sculptures, calligraphies or ikebana compositions –, has in fact been an essential component of Japanese interior architecture since the Muromachi Period (14th-16th century).

Furthermore, each room was made by local artisans, using local materials such as stone from Tamba, indigo dye from Fukuchiyama, Japanese handmade paper from Ayabe and cypress wood from Tango. In this way, the abandoned building has come back to life, becoming a source of employment for local workers and a welcoming place for visitors, who have the opportunity to deepen their knowledge of the region through an authentic experience and a close contact with the local materials and techniques.

The aesthetic aspect of the whole is very well cared for: wherever one lays eyes there is a glimpse that appears perfect in its formal balance. As is often the case in Japan, tradition and modernity come together, generating an architecture capable of contributing to the revitalization of the region, fully achieving its author's goal of creating a welcoming and attractive space. After all, Japanese architecture – in which every element is designed for a specific function and everything is perfectly calibrated on a human scale – has always fascinated the rest of the world and with this project continues to do so.



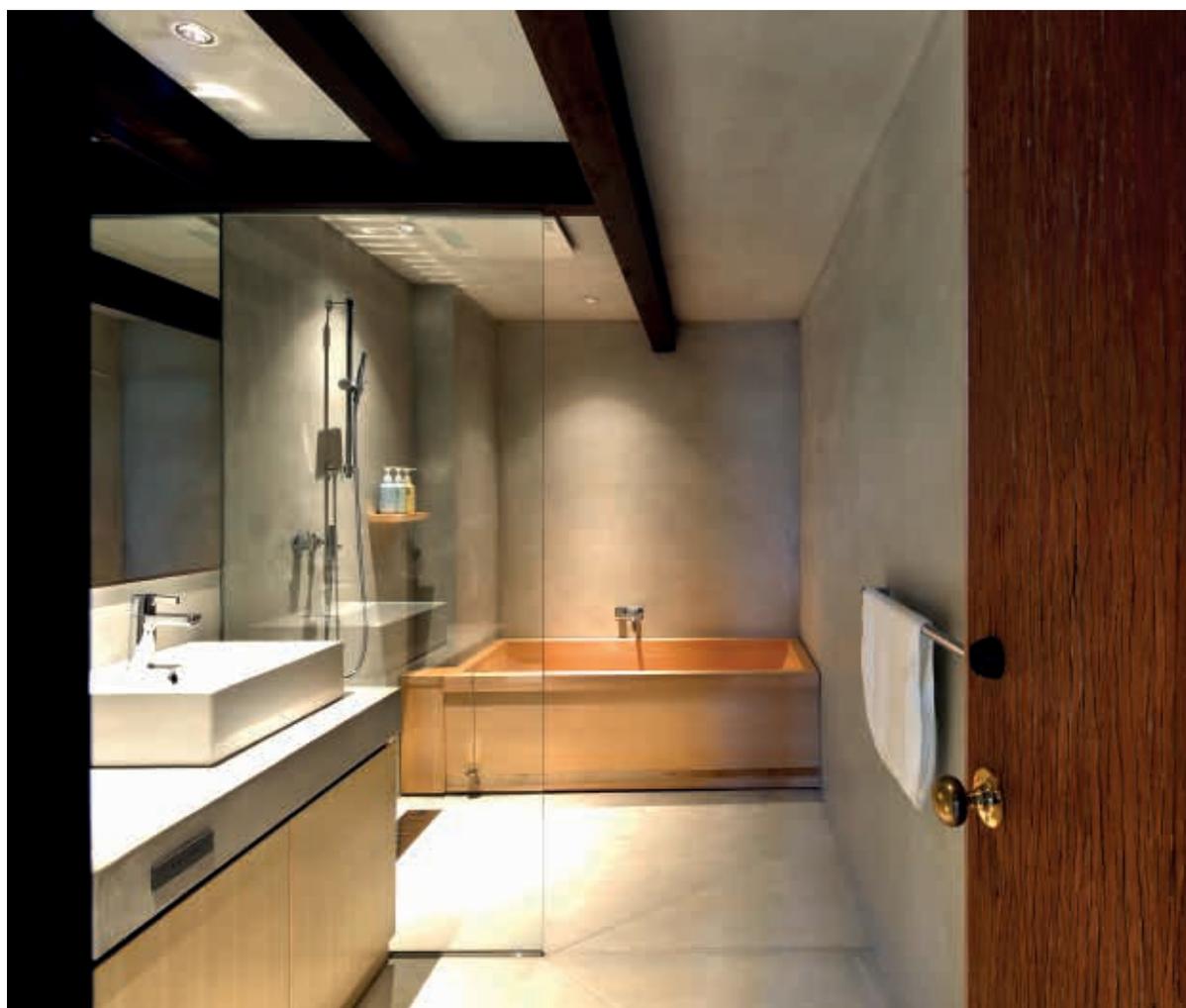
Un rifugio in equilibrio tra tradizione e modernità: l'Hishiya hotel di Fukuchiyama

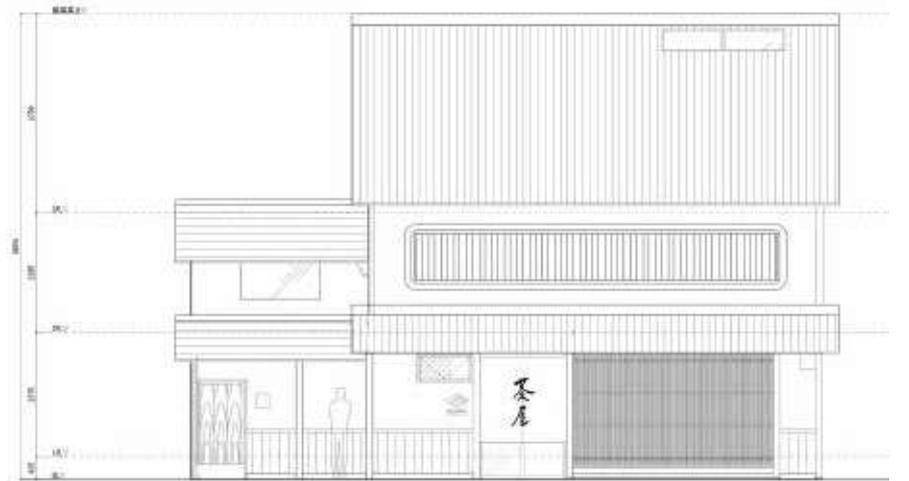
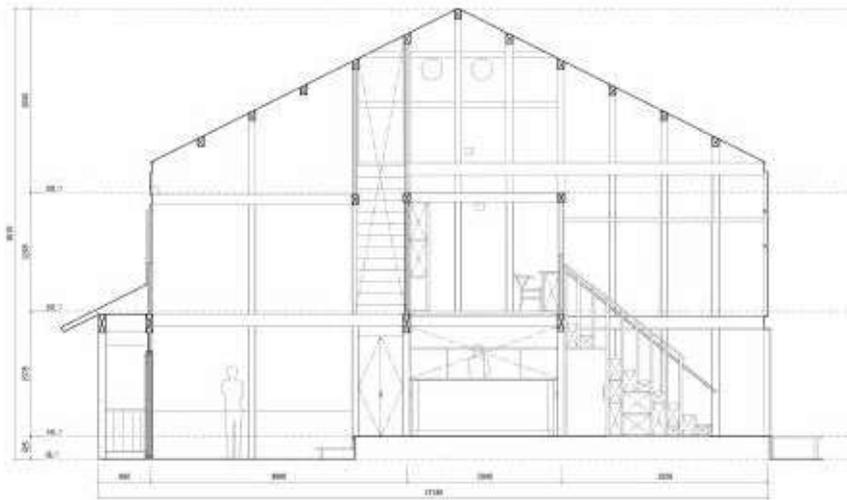
Sul fiume Yura, in Giappone, sorge la seconda città più antica della prefettura di Kyoto, Fukuchiyama. Essa fiorì al volgere del XVI secolo attorno all'omonimo castello costruito nel periodo Warring-States dal generale Akechi Mitsuhide.

Celebre principalmente per l'assassinio del *daimyō* Oda Nobunaga, di cui era al servizio, e maestro nella costruzione di molte fortezze, Mitsuhide ricostruì il castello di Fukuchiyama – originariamente edificato e governato dalla famiglia Yokoyama – nel 1580 sulle fondamenta della più antica fortificazione. Distrutto in seguito durante la Restaurazione Meiji – insieme a molti altri castelli in Giappone – esso è stato ricostruito nel 1986, a seguito di una vivace campagna avviata dai residenti della città di Fukuchiyama, e ora ospita il museo di storia locale.

Nonostante le sue antiche origini, Fukuchiyama costituisce oggi il centro nodale della regione settentrionale del Kinki, svolgendo un importante ruolo non solo per l'economia e l'industria dell'area, ma anche per la cultura e l'istruzione locali. Grazie allo sviluppo delle infrastrutture, tra cui spicca la costruzione della ferrovia ad alta velocità, essa è infatti diventata il fulcro della rete di trasporto della regione, sviluppandosi come città commerciale.

Qui, in una città in bilico tra tradizione e progresso, Fumihiko Sano realizza il progetto di ristrutturazione di una casa popolare della prima metà del XX secolo e, forse, nessuno meglio di lui – formatosi prima come apprendista falegname di Sukiya al Nakamura Souji Komuten di Kyoto, poi come architetto in uno studio di design – sarebbe stato in grado di cogliere la sfida insita in questo progetto, ossia quella di riuscire a sviluppare la dicotomia tra la conservazione dell'architettura tradizionale e le esigenze del comfort moderno. Partendo da una concezione dello spazio, metodi di costruzione e materiali fortemente legati alla tradizione, Sano reinterpreta infatti nei suoi progetti la cultura giapponese con l'obiettivo di creare opere in cui architettura, design e arte si fondono in un *unicum* fortemente ancorato alle esigenze del presente. Questo obiettivo è stato senz'altro raggiunto nel progetto dell'Hishiya hotel a Fukuchiyama, ottenuto dalla riconfigurazione di una tradizionale *machiya*, una casa a schiera in legno tipica della prefettura di Kyoto. Tale espressione dell'architettura vernacolare giapponese – che ha avuto origine nel periodo Heian, continuando poi a svilupparsi nei secoli successivi, per ospitare nelle città nipponiche mercanti e artigiani – fronteggia oggi un rapido processo di progressiva scomparsa, a causa delle difficoltà e dei costi legati alla sua manutenzione e al forte rischio di subire danni a causa di incendi o terremoti. Tra le *machiya* giunte fino a noi, molte hanno subito perdite significative nell'aspetto tradizionale delle loro facciate, essendo state completamente ricoperte di cemento e avendo perso così le griglie di legno al piano terra, le finestre >





mushikomado al primo piano e persino i tradizionali tetti di tegole.

Fortunatamente una sorte molto diversa è toccata all'Hishiya hotel, il cui progetto ha permesso di creare un luogo di ospitalità capace, da un lato, di rispecchiare la cultura dell'*omotenashi* (accoglienza) e, dall'altro, di preservare le caratteristiche peculiari del tradizionale stile giapponese.

Il progetto nasce dalla volontà del cliente, che attualmente gestisce un ristorante in città, di offrire ai suoi visitatori un'esperienza autentica e fortemente legata all'identità e alla tradizione della zona in cui è cresciuto – un'alternativa alle anonime catene

alberghiere sempre più diffuse nel paese – impiegando a questo scopo una delle numerose case vacanti nell'area. Partendo da un'idea di architettura che offra un momento di pausa dal trambusto della vita quotidiana, per la realizzazione di questa locanda sono stati impiegati materiali locali, lavorati artigianalmente per rispecchiare l'identità del luogo in cui sorge.

La facciata ha conservato al piano terra le griglie di legno tipiche delle *machiya*, il cui stile era una volta indicativo del tipo di attività commerciale che l'edificio ospitava, al primo piano la caratteristica finestra *mushikomado* (a gabbia di insetto) e la tradizionale

copertura di tegole in laterizio.

La parte anteriore dell'edificio ospita, come da tradizione, lo spazio per l'attività commerciale, in questo caso un piccolo ristorante. Dietro questo *mise no ma* (spazio per il negozio), si trova il *kyoshitsubu* (spazio abitativo), composto da quattro diverse stanze con pavimenti in legno e tatami. Nello spazio retrostante è stato invece demolito il magazzino preesistente per far posto a un piccolo giardino-cortile o *tsuboniwa*, che favorisce la circolazione dell'aria e l'apporto di luce nelle stanze situate nella parte posteriore dell'edificio.

Durante la ristrutturazione, l'atrio preesistente è stato



riconfigurato per creare uno spazio di accoglienza, alle cui spalle si sviluppa il corpo scale. Questo conduce alle due stanze poste al piano superiore e alla soffitta, predisposta come rifugio in previsione delle frequenti inondazioni del fiume Yura.

La locanda così configurata mantiene ancora gli elementi tradizionali, tra cui i pavimenti formati da tatami, le rifiniture interne in legno e la presenza del *tokonoma* nelle camere. Paragonata da Frank Lloyd Wright al caminetto occidentale, questa piccola alcova rialzata di abbellimento, insieme agli elementi che in essa vengono esposti – sculture, calligrafie o composizioni ikebana –, è infatti una componente

essenziale dell'architettura d'interni giapponese fin dal Periodo Muromachi (XIV-XVI secolo).

Inoltre, ogni camera è stata realizzata da artigiani locali prediligendo l'impiego di materiali autoctoni come la pietra di Tamba, la tintura color indaco di Fukuchiyama, la carta giapponese fatta a mano di Ayabe e il legno di cipresso di Tango.

In tal modo l'edificio abbandonato ha ripreso vita, diventando fonte di impiego per le maestranze locali e spazio di accoglienza per i visitatori, che hanno modo di approfondire la conoscenza della regione attraverso un'esperienza autentica e un contatto ravvicinato con i materiali e le tecniche del luogo.

L'aspetto estetico dell'insieme è curatissimo: in qualsiasi punto si posi lo sguardo c'è uno scorcio che appare perfetto nel suo equilibrio formale. Come spesso accade in Giappone, tradizione e modernità si fondono in un'architettura capace di contribuire alla rivitalizzazione della regione, raggiungendo a pieno l'obiettivo del suo autore di creare un punto di accoglienza che attiri nuove persone. Del resto, l'architettura giapponese – in cui ogni elemento è pensato per una specifica funzione e tutto è perfettamente calibrato a misura d'uomo – ha da sempre affascinato il resto del mondo e anche con questo progetto continua a farlo.





Dinner in the Sky

In these pages four images of the structure in Brussels, in Boston and in Carpi and one of a dish served during the Trani dinner (cheese-cake of lightly marinated red tuna, goat ricotta mousse and taralli with calzone, chef Mario Cimino, Aequae Seaside, Trani)

In queste pagine alcune immagini della struttura a Bruxelles, Boston, Carpi e una di un piatto servito durante la cena a Trani (cheese-cake di tonno rosso leggermente marinato, mousse di ricotta di capra e taralli al calzone).

Photo: © courtesy of Dinner in the sky Italia Srl; www.dinnerinthesky.it
Instagram dinnerintheskyitaly_official - Event Manager Stefano Burotti

Something has changed

A short journey through the news of the post-pandemic banquet

We owe to Jean Brunhes the imaginative observation for which “eating is incorporating a territory”, both in a literal sense (the raw materials and their traditional preparation), and in a more philosophical one, where the symbols, the cultures and even the prejudices about food take on added value respect to the nutritional provision and to the taste itself. What is happening in these special years of global suffering on the 2020’s human dining tables reflects the different governmental (and even more familiar) attitude towards the sanitation and the social restrictions due to the pandemic. And it is impossible not to look mainly where, apart from conspiracy theories, everything seems to have started, thanks, among other things, to particular eating habits where bats and pangolins (as per more recent hypotheses) seem to have been involuntary protagonists.

A recent Nielsen study observes that, excluding the Japanese people, the Asian consumers will tend to eat much more healthy food, mainly at home, increasingly resorting to Omni Channel.

In China, for example, 86% of the sample interviewed will eat at home even after the emergency, like 77% of Hong Kong consumers. The *homebody trend*, combined with the advent of new technologies (for example 5G) and the need for healthy food, will therefore be the keywords for the development of the food industry and its feeding in the next five years, whatever the epilogue of the pandemic will be. And the West will suffer (and follow) the trend: the countermeasures of the restaurateurs are already in place. Already today it is possible, for example, in addition to the common take-away, to take advantage of the *home delivery restaurant*, which allows you to organize a dinner at home with all the features of the services of a luxury restaurant, including *commis*. Milan in Italy is the most advanced city in this regard. But it arrives always from the Lombard capital the first dossier on the reactions of entrepreneurs in the sector to the delivery trend (*Food&Beverage in Milan in 2020: analysis and trends*, by Coqtail Milano, mixology community, 2020).

The *fast gourmet*, that is the application of the formats linked to fast catering to high level restoration, will be the first type of strategy.

Another rampant expedient is constituted, especially in the USA, by the *dining bonds*, or rather “pay today and eat tomorrow”: a voucher for a dinner with better times; and here the social networks, as is now customary, will be decisive for the perpetration of the system.

And the raw materials? It is useless to point out how much global ecological consciousness has changed since the 1970 US *Earth Day* and how much it has influenced the concept of agriculture and, in general, the exploitation of resources, which today remains excessive compared to a world population that in 2050 will attest to 11 billion people. The *more from less* bet will affect us all closely.

And if everyone will take up the concept of sustainability, savings, health and at the same time taste, we will be able to declare that we truly consume what is correct to call *smart food*.



Thumbnail



Thumbnails: some global news about new design food solutions / alcuni nuovi esempi internazionali di soluzioni intorno al cibo
 a) FRISTO, Frozen Market - EFEEME arquitectos: Villa María, Córdoba, Argentina; area 81 m², year: 2020, ph: Gonzalo Viramonte. A frozen food market with a peculiar system of visual refrigeration / Un mercato per i surgelati reca un'originale sistema di refrigerazione a vista.
 b) Burnside Tokyo Culinary Space - Snohetta: Tokyo, Japan; area 300 m², year: 2021, ph: Keishin Horikoshi / SS. Using food to empower communities, Ghetto Gastro celebrates the Bronx as an inspiration and catalyst of global culture meeting the Bronx and Tokyo / Usando il cibo per responsabilizzare le comunità, Ghetto Gastro celebra il Bronx come fonte di ispirazione e catalizzatore della cultura globale.
 c) Sunqiao - Sasaki Associates: Shanghai, Cina; area 10.000.000 m², year: in progress, ph: author's render. Sasaki's vision uses the urban farming as a dynamic living laboratory for innovation, interaction, and education / Masterplan per l'agricoltura urbana come laboratorio vivente per l'innovazione, l'interazione e l'istruzione.
 d) RAMA, Italian Restaurant - MMA architects: Shirogane, Miniato City, Japan; area 37 m², year: 2019, ph: Hideki Makiguchi. A restaurant with only nine seats, with a large curved counter in the center where guests can sit arched around the kitchen; people passing by can see the conviviality through the large windows / Un ristorante con solo nove posti, con un grande bancone curvo al centro dove gli ospiti possono sedersi ad arco intorno alla cucina; le persone che passano per strada possono scorgere la convivialità attraverso le grandi finestre.



A place of honor goes to the "Dinner in the Sky" formula, which, despite being born in 2006, thanks to its high design value and its example of creative catering linked to the concept of new spaces, well deserves to be counted among the food-inspirational concepts for the future. The Belgian format, involving The Fun Group who engineered and built the structure, has traveled the world in recent years, offering the crazy experience of a dinner at 50 m above sea level using 16 steel cables and a 120 ton crane: an experience of a "very high" level, without a doubt. The next stage will take place in Naples, between the 2nd and the 6th of June at the Mostra d'Oltremare near the Esedra Fountain, for only 22 guests at a time, in absolute safety, in the company of starred chefs, sommeliers, pastry chefs, bartenders and mixologists.

Discorso a parte per la formula "Dinner in the Sky": pur nascendo nel 2006, per il suo alto valore progettuale e il suo esempio di ristorazione creativa legata alla ricerca di nuovi spazi, merita di essere annoverata tra i food-concept fonte di ispirazione per il futuro. Nato in Belgio coinvolgendo la società The Fun Group che ha ingegnerizzato la struttura, negli anni il format ha girato il mondo, proponendo la folle esperienza di brunch, degustazioni e dinner a 50 m di quota tramite 16 cavi di acciaio e una gru da 120 t: senza dubbio, un'esperienza di livello "molto alto". A Napoli la prossima tappa, dal 2 al 6 giugno, presso la Fontana di Esedra della Mostra d'Oltremare, solo per 22 ospiti alla volta, in assoluta sicurezza, in compagnia di chef stellati, sommelier, maestri pasticciere, bartender e mixologist.

Qualcosa è cambiato

Si deve a Jean Brunhes l'immaginifica considerazione che "mangiare è incorporare un territorio": sia in senso letterale, pensando alle materie prime e alla loro preparazione tradizionale, sia in senso più filosofico, ove le simbologie, le culture e persino i pregiudizi sul cibo assumono valore aggiunto rispetto all'apporto nutrizionale e al gusto stesso. Quanto sta avvenendo in questi anni speciali di sofferenza globale sulle tavole dell'uomo del 2020 riflette il diverso atteggiamento governativo (e ancor di più familiare) rispetto alle restrizioni igienico-sanitarie e sociali dovute alla pandemia. Ed è impossibile non volgere principalmente uno sguardo lì dove, teorie complottiste a parte, sembra che il tutto si sia generato, grazie tra l'altro a particolari abitudini alimentari ove pipistrelli e pangolini (come da ipotesi più recenti) sembra siano stati involontari protagonisti. Uno Studio Nielsen rileva che, esclusi i Giapponesi, i consumatori asiatici tenderanno a

consumare cibo sempre più sano, prevalentemente nell'ambiente domestico, ricorrendo sempre di più all'Omnicanalità. In Cina, per esempio, l'86% del campione intervistato mangerà in casa anche finita l'emergenza, come il 77% dei consumatori di Hong Kong. La tendenza *homebody* unita all'avvento delle nuove tecnologie (ad esempio 5G) e l'esigenza *healthy food* saranno dunque i motori di ricerca per lo sviluppo dell'industria del cibo e della sua somministrazione nei prossimi 5 anni, qualsiasi sarà l'epilogo della pandemia. E l'Occidente ne subirà (e seguirà) la tendenza: le contromisure dei ristoratori sono già in atto. Già oggi è possibile, per esempio, usufruire, oltre al comune asporto, dell'*home delivery restaurant*, che permette di organizzare una cena a casa propria con tutte le caratteristiche dei servizi di un ristorante di lusso, *commis* compreso. Milano, in Italia, è la città più avanzata al riguardo. Ma sempre dal capoluogo lombardo giunge il primo dossier sulle reazioni degli imprenditori del settore al *delivery trend* (*Food&Beverage a Milano nel 2020*:

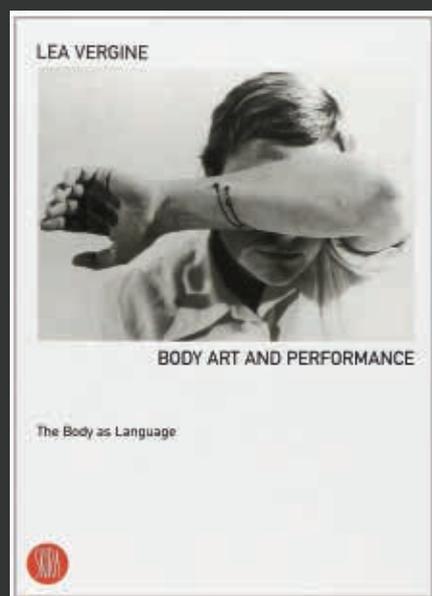
analisi e trend, di Coqtail Milano, mixology community, 2020). Il *fast gourmet*, cioè l'applicazione dei format legati alla ristorazione veloce applicata a quella di livello, sarà il primo tipo di strategia. Altro espediente dilagante è costituito, specialmente in USA, dai *dining bond*, ovvero "paga oggi e mangia domani": un buono per una cena prevedendo tempi migliori; e qui i social, come ormai è consuetudine, saranno determinanti ai fini del perpetrarsi del sistema. E le materie prime? Inutile indicare quanto dall'Earth Day statunitense del 1970 ad oggi la coscienza ecologica globale sia cambiata e quanto essa abbia influenzato il concetto di Agricoltura e, in generale, lo sfruttamento delle risorse, che ad oggi rimane eccessivo rispetto ad una popolazione mondiale che nel 2050 si attesterà a 11 miliardi di persone. La scommessa del *more from less* toccherà tutti noi da vicino. E se ognuno di noi incamererà il concetto di sostenibilità, risparmio, salute e nel contempo gusto, potrà dichiarare di consumare, veramente, quel che è corretto chiamare *smart food*.

Maria Vittoria Capitanucci

Enzo Mari and Lea Vergine, intellectuals without doubts



© photo courtesy of Dezeen



Compasso d'Oro awards, the first in 1967 and the last in 2011, without ever ceasing to experiment since his debut as an artist in the 1950s with the magnificent creations of Programmed Art. She, on the other hand – the narrator of an artistic culture outside the chorus – will be remembered for her acute and anticipatory contributions dedicated to the female presence in art and, more generally, for her fascination for the intense performance art (*Il corpo come linguaggio. Body art e storie simili*, Prearo publisher, 1974 and *L'altra metà dell'avanguardia. 1910-1940*, Mazzotta publisher, 1980). Beyond the unpredictable viral cause, this event has certainly intensified the image of a lively couple with deep affinities, things in common, clashes and contrasts.

What really strikes about these two intellectuals – distant and independent in the peculiarity of their fields and interests, as well as in the externalization and expression of their own research – is that there was a substantial *fil rouge* between them, that is a common ideological position and a shared avant-garde attitude, critical and resistant towards the predominant cultural line, even if outside the establishment.

It is Mari himself who claims that «the designer cannot fail to have his own ideology of the world. If he does not have one, he is an imbecile who only gives shape to the ideas of others» (Enzo Mari, 1997). And it will be the “edgy” and beautiful (impossible not say this about her!) Lea Vergine to sue, in the 1970s, a male journalist of the «Unità» for a gender “appreciation” addressed to her

Among the many prominent figures of the Italian culture who were victims of the terrible ongoing pandemic, we cannot forget two undisputed protagonists of that «critical and ideological antagonism» that has given so much to the creative universe of design and Italian art criticism of the last fifty years.

Enzo Mari (Alessandria 1932 - Milan 2020) and Lea Vergine (Naples 1936 - Milan 2020), a couple in life but not in their professional spheres – her being an art critic, and him being an artist and undisputed master of Italian design –, have in fact left us a few days apart from one another.

He will always be remembered for his iconic *Animals* of 1956, for Danese, which perhaps summarize, more than any other piece, the complexity of his beliefs as a designer – with his beginnings at the court of Bruno Munari – engaged in pedagogy, natural materials, interaction and bold graphic sign (the series of screen prints *Mela*, *Pera*, *Pantera*), which are then accompanied by the rich production of furniture and objects for the most important Italian design brands. In his career Mari received five

© photo courtesy of Danese Milano



legs rather than her speech in one of her first conferences.

Once again it will be her, in line with the great wave of international feminism, who will choose as a field of research the most uncomfortable performing art, to which she will give a substantial introductory and critical contribution.

Dall'Informale alla Body Art. Dieci voci dell'Arte Contemporanea: 1960/1970 (Forma Publishing Group, 1976) remains

one of her fundamental writings in terms of theme and impact on future generations, as well as *Attraverso l'Arte. Pratica politica. Pagare il '68* (Arcana, 1976) e *Arte programmata e cinetica 1953-1963. L'ultima avanguardia* (Mazzotta publisher, 1983).

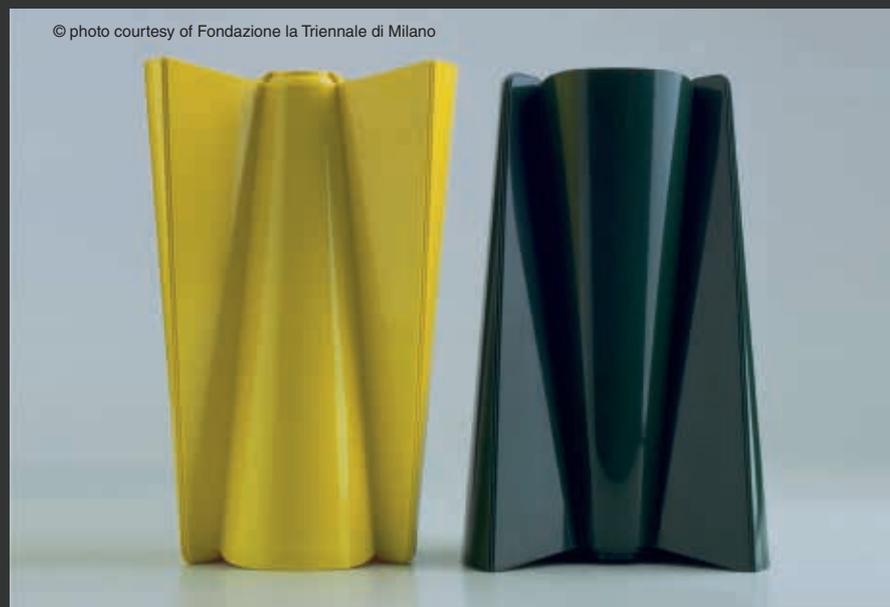
She will then conclude with two intense reflections in *La vita, forse l'arte* (Archinto, 2014) and *L'arte non è faccenda di persone perbene* (Rizzoli, 2016).

A beautiful choral exhibition *Enzo Mari curated by Hans Ulrich Obrist* – by Hans Ulrich Olbrist with Francesca Giacomelli, scheduled in the spaces of the Milan Triennale (until the 18th of April, 2021), well before the death of the well-known designer – pays homage to his 60 years of research. Among the incursions, in addition to the reconstruction of the scenographic installation for the *African Voodoo* exhibition at the Parisian Fondation Cartier, there are reinterpretations of his work by some contemporary artists – such as the talented Adrian Paci – and designers, with the introductory space of Nanda Vigo. Finally, a podcast of testimonies, curated by the English critic Alice Rawsthorn, completes this anthological exhibition that travels along the double path of narration and rereading.

© photo courtesy of Danese Milano



© photo courtesy of Fondazione la Triennale di Milano



A mission, that of bringing everyone closer to the creative process, also shared by Mari who, commenting on his artistic beginnings in 1988 («Domus», n. 694), explained them as a phase of his education path: «I have always found myself involved in poetics – such as the programmed art – by chance, because I was in a moment of personal development: I demanded the school to inform me, I was looking for someone to help me; and in the deficiency that I discovered, I pre-established a small individual grammar. Immediately afterwards, I decided to explain to others, as well as to myself, the magic of the art mechanism, of the artistic tension. As I got older, I realized how almost impossible it is to really reveal them to others».

For that matter, they met each other after being called, because of their professional peculiarities and cultural enthusiasm, by Giulio Carlo Argan – her mentor – to create the avant-garde magazine «Libera Struttura». Hence, a falling in love that, starting from an intellectual encounter, will lead the sophisticated and bourgeois Neapolitan Lea Buoncristiano (aka Vergine) to

abandon her city, and above all Rome, for Milan, the undisputed center of Italian design. Then, Mari, in the complexity of his intellectual work started from his very high experiences in the field of art – never really archived – continued his research in the universe of design, with some iconic pieces such as Putrella, Pago-Pago, Delfina, Elisa, etc. (made for Danese, Alessi, Artemide, Triade, Olivetti). Their functional aspect becomes an essential element of his research in order to overcome the dichotomy between capitalist production and productive and creative process. From here started the encroachments into the theoretical field (*Funzione della ricerca estetica*, 1974), the extremization of his thinking in the concept of *Autocostruzione* – self-construction – and some later writings such as *Progetto e Passione* of 2001, followed, ten years later, by *25 modi per piantare un chiodo*. Timor, his perpetual calendar for Danese, represents the two themes that also summarize Mari & Vergine: participation and engagement.

Translated by Jenine Principe and Daria Verde

Enzo Mari e Lea Vergine, intellettuali senza remore



© photo courtesy of Danese Milano

Tra i numerosi personaggi di primo piano della cultura italiana sottratti dalla terribile pandemia che è ancora in corso, non possiamo dimenticare due protagonisti indiscussi di quell'«antagonismo critico ed ideologico» che tanto ha dato all'universo creativo del design e della critica d'arte italiana degli ultimi cinquant'anni. Enzo Mari (Alessandria 1932 - Milano 2020) e Lea Vergine (Napoli 1936 - Milano 2020), coppia nella vita ma non nelle loro sfere professionali, lei critica d'arte, lui artista e maestro indiscusso del design italiano, sono infatti mancati a distanza di pochi giorni l'una dall'altro. Di lui non dimenticheremo mai gli iconici *Animali* del 1956, per Danese, che forse più di ogni altro pezzo riassumono la complessità del suo pensiero di designer – con esordi alla corte di Bruno Munari – impegnato tra pedagogia, materiali naturali, interazione e segno grafico altissimo (la serie delle serigrafie *Mela*, *Pera*, *Pantera*) a cui poi si affianca la ricca produzione di arredi e oggetti per i più importanti marchi di design italiano.

Nella sua carriera Mari ha ricevuto cinque premi Compasso d'Oro, il primo nel 1967 e l'ultimo nel 2011, senza mai smettere di sperimentare dagli esordi da artista negli anni Cinquanta con le magnifiche realizzazioni di *Arte Programmata*. Di lei, invece, voce narrante di una cultura artistica fuori dal coro, non possiamo non citare gli acuti e anticipatori contributi dedicati alla presenza femminile nell'arte e, più in generale, la sua fascinazione per l'intenso filone performativo (*Il corpo come linguaggio*, *Body art e storie simili*, Prearo editore, 1974 e *L'altra metà dell'avanguardia. 1910-1940*, Mazzotta editore, 1980). Al di là della imprevedibile causa virale, certamente questo evento ha ulteriormente intensificato quell'immagine di coppia vivace dalle profonde affinità, condivisioni, scontri e contrasti. Ciò che davvero colpisce in questi due intellettuali, distanti e indipendenti nella specificità dei loro ambiti e interessi, così come nella esternazione ed espressione delle proprie ricerche, è che vi fosse tra loro un sostanziale *fil rouge* rintracciabile in una comune

© photo courtesy of Fondazione la Triennale di Milano



Una bella mostra corale *Enzo Mari curated by Hans Ulrich Obrist* – a cura di Hans Ulrich Olbrist con Francesca Giacomelli, prevista ben prima della morte del noto designer negli spazi della Triennale di Milano (fino al 18 aprile 2021) – rende omaggio ai suoi 60 anni di ricerca. Tra le incursioni, oltre alla ricostruzione della scenografica installazione per la mostra *African Voodoo* alla parigina Fondation Cartier, sono state previste anche le riletture del suo lavoro da parte di alcuni artisti – come il bravissimo Adrian Paci – e designer contemporanei, con lo spazio introduttivo di Nanda Vigo. Infine, un podcast di testimonianze, curato dalla critica inglese Alice Rawsthorn, completa questa esposizione antologica che viaggia nel doppio binario della narrazione e della rilettura.

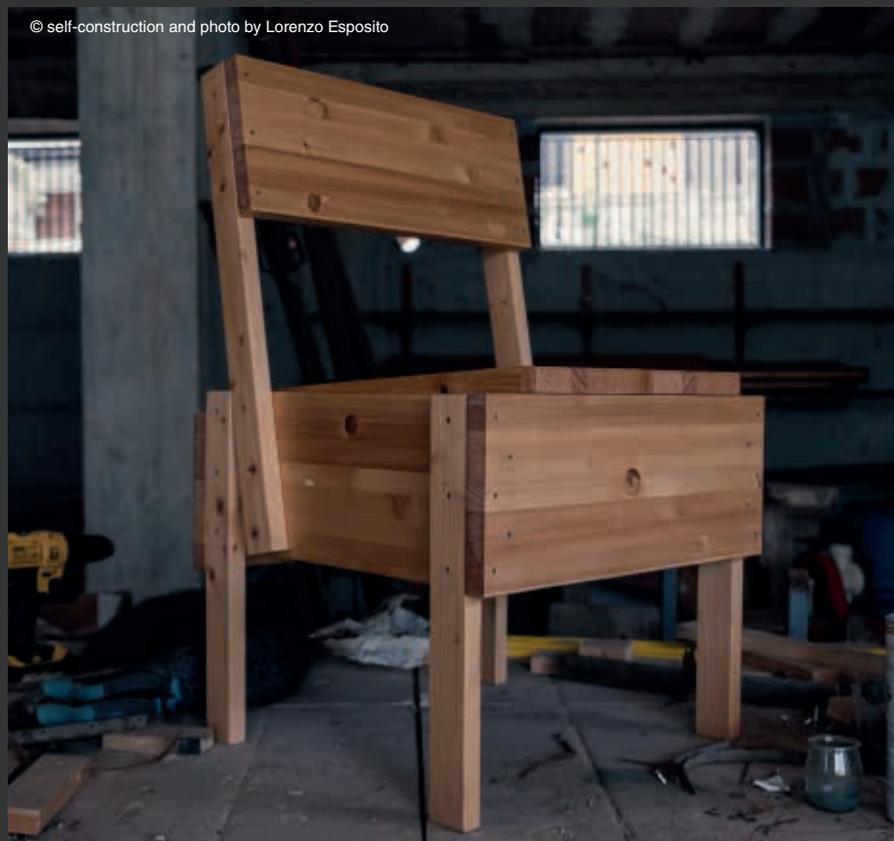
posizione ideologica e in un condiviso atteggiamento avanguardistico, critico e di resistenza rispetto alla linea culturale preponderante, anche se fuori dall'*establishment*. È lo stesso Mari a sostenere che «il progettista non può non avere una sua ideologia del mondo. Se non ce l'ha, è un imbecille che dà solo forma alle idee altrui» (Enzo Mari, 1997) e sarà la «spigolosa», e bellissima (impossibile non attribuirle questo aggettivo!), Lea Vergine a portare in tribunale, negli anni Settanta, un giornalista de «l'Unità» per un «apprezzamento» di genere rivolto alle sue gambe piuttosto che al suo intervento in una delle sue prime conferenze. Sarà ancora lei, in linea con la grande onda del femminismo internazionale, a scegliere

come campo di ricerca quello più scomodo dell'arte performativa su cui darà un sostanziale contributo introduttivo e critico. *Dall'Informale alla Body Art. Dieci voci dell'Arte Contemporanea: 1960/1970* (Gruppo Editoriale Forma, 1976) rimane uno dei suoi scritti fondamentali per tema e impatto sulle generazioni a venire, così come *Attraverso l'Arte. Pratica politica. Pagare il '68* (Arcana, 1976) e *Arte programmata e cinetica 1953-1963. L'ultima avanguardia* (Mazzotta Editore, 1983). Concluderà poi con due riflessioni intense in *La vita, forse l'arte* (Archinto, 2014) e *L'arte non è faccenda di persone perbene* (Rizzoli, 2016).

Una missione, quella di avvicinare tutti al processo creativo, condivisa



© self-construction and photo by Lorenzo Esposito



© self-construction and photo by Lorenzo Esposito

anche da Mari che, commentando nel 1988 («Domus», n. 694) i suoi esordi artistici, li spiegava come una tappa del suo percorso di formazione: «Da sempre mi sono trovato coinvolto per caso all'interno di una poetica – come l'arte programmata – perché ero in un momento di mia formazione: chiedevo alla scuola d'informarmi, cercavo qualcuno che mi aiutasse; e nella carenza che constatavo, precostituii una piccola grammatica individuale. Subito dopo, mi proposi di spiegare anche agli altri, come a me stesso, la magia dei meccanismi dell'arte, della tensione artistica. Invecchiando, ho capito come sia quasi impossibile svelarli agli altri davvero». Del resto, si conobbero quando furono chiamati, per le loro specificità professionali ed entusiasmo culturale, da Giulio Carlo Argan – mentore di lei – alla realizzazione della rivista d'avanguardia «Libera Struttura». Un innamoramento, dunque, che prende avvio da un incontro di matrice intellettuale e che porterà la sofisticata e borghese napoletana Lea Buoncristiano (in arte Vergine)

ad abbandonare la propria città, e soprattutto Roma, per Milano, centro incontrastato del design. Mari, poi, nella complessità del suo lavoro di fine intellettuale partito dalle esperienze altissime dell'arte, mai veramente archiviate, prosegue la sua ricerca nell'universo del design, con pezzi iconici come Putrella, Pago-Pago, Delfina, Elisa, etc. (realizzati per Danese, Alessi, Artemide, Driade, Olivetti), il cui aspetto funzionale si fa elemento imprescindibile di ricerca e superamento della dicotomia tra produzione capitalista e processo produttivo e creativo. Da qui le incursioni in ambito teorico (*Funzione della ricerca estetica*, 1974), l'estremizzazione del suo pensiero nel concetto di *Autocostruzione* e gli scritti più tardi come *Progetto e Passione* del 2001, seguito, dieci anni dopo, da *25 modi per piantare un chiodo*. Timor, il suo calendario perpetuo per Danese, rappresenta i due temi che riassumono anche Mari & Vergine: partecipazione e coinvolgimento.

We find Bencore honeycomb panels also in Paris, part of the interior design project of Mineral Expertise headquarter. Mineral Expertise is a French-Italian company working in marble and minerals for architecture and interior design projects, and top quality furniture. Mineral Expertise follows for its clients all the steps from purchasing materials to project management and installation, down to the result.

Innovation is a key word for this company and the lay out of their offices follows the same pattern, a dynamic company, in line with current needs for materials specification and choice. Bencore FOS System has been chosen to create a partition within the office space, using Hexaben Large in Clear T finishing. This system, which ADI selected for the famous ADI Index, is structural and has a strong design impact.

This makes FOS an element that attracts attention: functional, versatile, available in many heights from 2,10 meters to 3 meters in only one panel without junctions or transom above the door. The black aluminum profiles create a contrast with the Hexaben panel and are made by Ponzio Aluminium.

Mineral Expertise: un progetto parigino per Bencore

Anche nel cuore della bellissima Parigi troviamo gli honeycomb di Bencore a far parte del progetto di interior design del quartier generale di Mineral Expertise.

Mineral Expertise è un'azienda franco-italiana specializzata in marmi e minerali sia per progetti di architettura che per interior design e realizzazione di mobili di fascia alta. Dall'approvvigionamento dei materiali alla gestione dei progetti e delle realizzazioni Mineral Expertise segue tutta la filiera e accompagna la committenza al risultato finito. L'approccio al lavoro di questa realtà privilegia l'innovazione in ogni aspetto e per questo anche gli uffici del quartier generale con il loro lay-out ci raccontano di una azienda dinamica e allineata con le esigenze attuali quanto a progettazione e selezione dei materiali.

Per creare una partizione importante all'interno degli spazi è stato scelto il sistema parete-porta di Bencore Fos 90, realizzata allo scopo utilizzando hexaben large nella finitura clear T.

Questo sistema di partizione e chiusura, selezionato da ADI per l'Index, si caratterizza per la structuralità che unita ad un design forte e definito fanno di Fos un elemento che, in ogni spazio, porta l'attenzione su di sé: funzionale in ogni situazione di ingombro, il sistema è versatile e adattabile alle diverse esigenze in quanto proposto in varie altezze, da 2,10 mt fino a 3 mt in un solo pannello senza giunzioni o sopra luce per la porta. I profili in alluminio nero creano inoltre un bel contrasto con l'Hexaben del pannello e solo realizzati in collaborazione con Ponzio Aluminium. Cerniere a scomparsa registrabili a bilico sui tre assi.

Mineral Expertise: a project in Paris for Bencore





Bencore® Srl

Office:

Via Provinciale Nazzano, 20 - 54033 Carrara Italy

Production:

Via S. Colombano, 9 - 54100 Massa Italy

phone +39 0585 830129

info@bencore.it

www.bencore.it

Morici by Rikiedo

Morici was founded in 1979 in Recanati, birthplace of the poet Giacomo Leopardi, and cradle of the Marche craftsmanship. All our products are born through a meticulous process of refinement of details, at the center of this path the great sensitivity of our master craftsmen in the care of every detail, in the continuous search for balance and beauty. Venezia and its lines are a kaleidoscope of inlays and colors where the glossy and brilliant finish of our work shows all the depth of the customizations that we are able to elaborate. There are countless steps to take before we consider our product ready to be delivered to the customer. We carefully smooth out every surface. Our main goal is to create furniture that will keep their shiny beauty intact over time. The painting phase is essential for us, we use materials with different characteristics to achieve the best result, we constantly innovate the processing process in order to ensure an inimitable and environmentally friendly surface finish. The combinations are endless, many shades and wood grains that we can use at will to satisfy the demand for personalized objects that are always different, inevitably unique.

Morici by Rikiedo

Morici nasce nel 1979 a Recanati, affascinante borgo leopardiano e culla dell'artigianato Marchigiano. Tutti i nostri prodotti nascono attraverso un meticoloso processo di affinamento dei dettagli, al centro di questo percorso la grande sensibilità dei nostri maestri artigiani nella cura di ogni particolare, alla continua ricerca di equilibrio e bellezza. Venezia e le sue linee sono un caleidoscopio di intarsi e colori dove la finitura lucida e brillante della nostra lavorazione mostra tutta la profondità delle personalizzazioni che siamo in grado di elaborare. Sono innumerevoli i passaggi da compiere prima di considerare il nostro prodotto pronto per essere consegnato al cliente. Levighiamo con scrupolosa cura ogni superficie. Il nostro principale obiettivo è realizzare oggetti d'arredo che mantengano intatta nel tempo la loro lucida bellezza. La fase di verniciatura è per noi essenziale, impieghiamo materiali con diverse caratteristiche per ottenere il risultato migliore, innoviamo costantemente il processo di lavorazione al fine di garantire una finitura superficiale inimitabile e rispettosa dell'ambiente.

Le combinazioni sono infinite, molteplici le tonalità e le venature del legno che possiamo utilizzare a piacimento per soddisfare la richiesta di oggetti personalizzati sempre diversi, inevitabilmente unici.





Morici by Rikiedo srl
Via Volponi 19, 62019 Recanati (MC) Italy
phone 0039 071977447
info@moricicollection.it
www.moricicollection.it

The colour project

Panels made out of glazed lava stone for the new Law Courts in Paris designed by RPBW Architects

Credits

Project

Studio Renzo Piano Building Workshop

Photo

Michel Denancé;

Panels of lava stone

Made a Mano srl, Rosario Parrinello

The new Courthouse of Paris, designed by Renzo Piano, involved hundreds of people with its design and construction. Among the various suppliers there was also a prestigious Sicilian company: Made a Mano S.r.l of Rosario Parrinello, specialized in the processing of Etna lava stone through a process of ceramization.

The company is constantly orientated towards researching innovative solutions and new project horizons. The project for the New Court of Paris was a further opportunity to put oneself to the test and give answers to specific aesthetic and technical requests of the RPBW Architects studio.

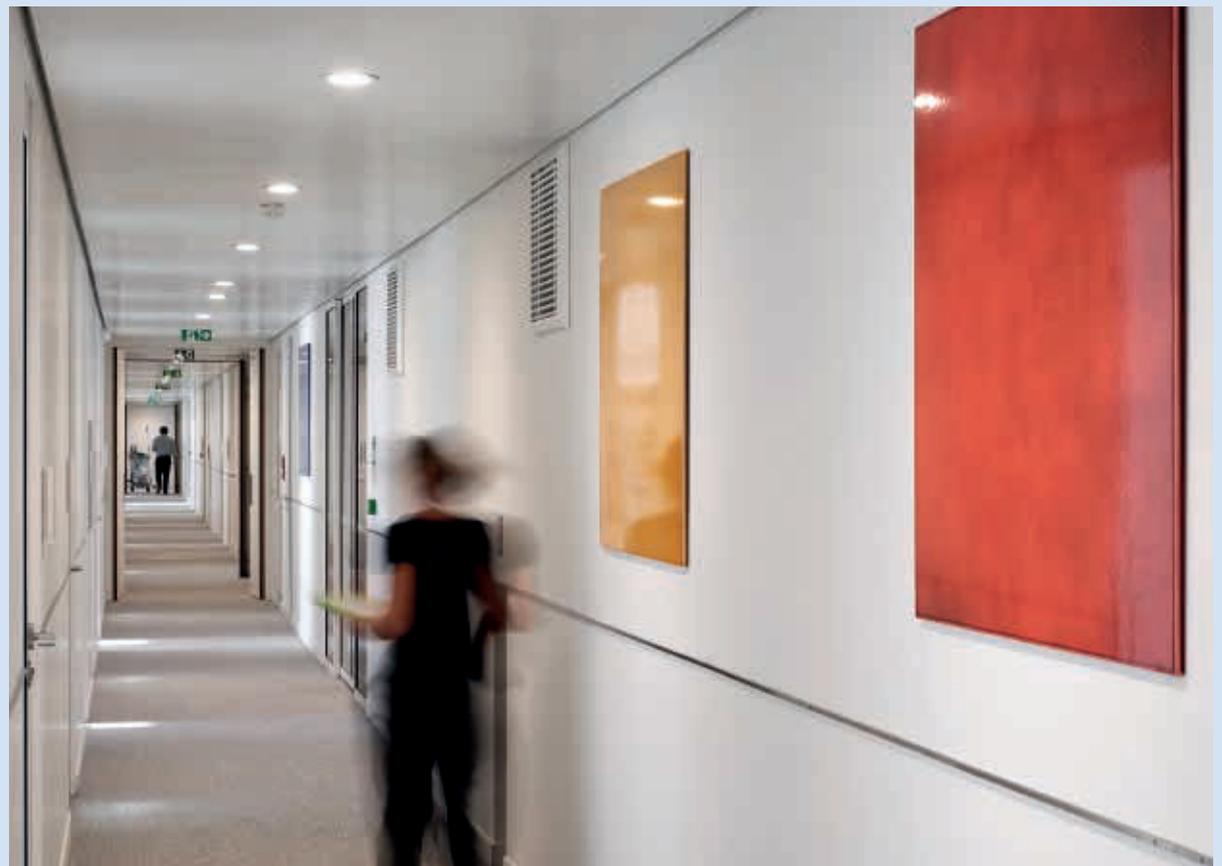
Indeed, in design intentions, particular attention was given to light and sobriety of the materials that reflect it. In this respect, the choice of materials and colours was fundamental. In the areas of the "IGH" (Tower), where the offices are located, not being able to use the warm shades of wood (due to fire prevention regulations), made colour a design necessity to enrich the almost 7 km of circulation areas with white walls and ceilings. However, applying a uniform colour to the corridors' internal walls did not meet the approval of a significant part of the project stakeholders.

This gave rise to the idea of using colour as a mobile element: hanging coloured panels on the walls of the corridors seemed to be the idea that convinced everybody from both an aesthetic and a functional point of view. These panels can be organized according to requirements at any moment in time or can serve to identify the various services provided on the different floors of the building. The panels are spread appropriately on the walls opposite the glass doors of the offices. In this way indirect natural light, coming from the offices, is reflected on the coloured panels and diffused in the corridors endowing them with different hues according to the time of day.

The idea of using a handcrafted coloured glaze on lava rock panels seemed appropriate and met all expectations. The glazed panels measuring 1 m x 1 m hung on the wall offer the brightness, variety and imperfection of the material used to obtain the desired effect.

Thanks to this solution, the glazed panels play an important visual role by redefining the perspective and depth of the circulation areas. Natural light becomes iridescent and harmonizes along the depth of the corridors according to the time of day and the chosen colours.

This "colour" project has aroused much interest among the higher ranks of the Paris Law Courts, to the extent that they dispensed with the works of art envisaged for the workspaces, preferring the painted lava panels proposed by RPBW and finely crafted by Rosario Parrinello, CEO & Creative Director of Made a Mano srl.

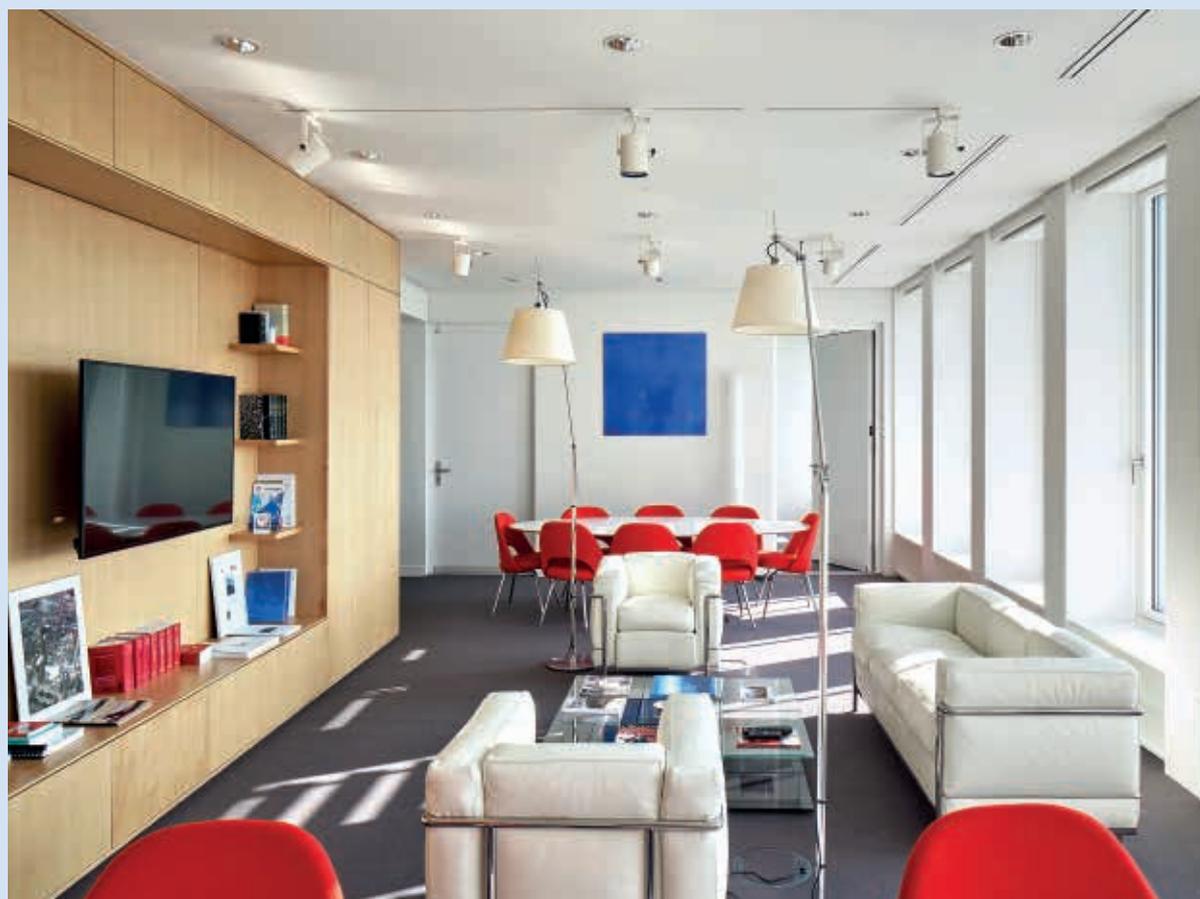


Progetto Colore Pannelli in Pietra Lavica Smaltata per Il Nuovo Tribunale di Parigi by RPBW Architects

Il nuovo Palazzo di Giustizia di Parigi, firmato Renzo Piano, ha coinvolto centinaia di persone nella sua progettazione e realizzazione. Tra i vari fornitori è presente anche la prestigiosa azienda siciliana: Made a Mano srl di Rosario Parrinello, specializzata nella lavorazione della pietra lavica dell'Etna sottoposta ad un processo di ceramizzazione. L'azienda è orientata costantemente verso la ricerca di soluzioni innovative e nuovi orizzonti progettuali; Il progetto del Nuovo Tribunale di Parigi è stata un'ulteriore occasione per mettersi alla prova e dare risposte a precise richieste estetiche e tecniche dello studio RPBW Architects. Infatti, nelle intenzioni progettuali una particolare attenzione è stata data alla luce e alla sobrietà dei materiali che la riflettono. Per questo la scelta dei materiali e dei colori è fondamentale. Negli spazi del "IGH" (Torre), dove sono organizzati gli uffici, non potendo utilizzare il legno (per la normativa antincendio) con le sue tonalità calde, il colore diventa una necessità progettuale per arricchire i quasi 7km degli spazi di circolazione con muri e soffitti bianchi, ma applicare un colore uniforme ai muri interni dei corridoi non convinceva una buona parte degli attori del progetto. Da questa difficoltà è nata l'idea di utilizzare il colore come elemento mobile: distribuire dei quadri di colore appesi sui muri dei corridoi sembra essere l'idea che convince tutti da un punto di vista sia estetico che funzionale. Questi quadri possono eventualmente essere organizzati secondo le esigenze del momento o essere al servizio di un'eventuale segnaletica per riconoscere i vari servizi al piano. I pannelli sono opportunamente distribuiti sui muri opposti alle porte vetrate degli uffici. In questo modo la luce naturale indiretta, proveniente dagli uffici, si riflette sui pannelli colorati e si diffonde nei corridoi animandone le tonalità secondo le ore del giorno. L'idea degli smalti colorati artigianali su supporto di pietra lavica sembra pertinente e risponde alle aspettative. I pannelli smaltati di 1mx1m appesi al muro, offrono la brillantezza, la varietà e l'imperfezione della materia ricercata per ottenere l'effetto desiderato. Grazie a questa soluzione, i pannelli smaltati "giocano" un ruolo visivo importante, ridefiniscono la prospettiva e la profondità degli spazi di circolazione. La luce naturale diventa cangiante e si armonizza nella profondità dei corridoi a seconda delle ore del giorno e dei colori degli smalti scelti. Questo progetto colore ha suscitato estremo interesse nelle più alte cariche del Tribunale di Parigi, tanto da rinunciare alle opere d'arte previste negli spazi di lavoro in favore dei pannelli in lava smaltata proposti da RPBW e finemente realizzati da Rosario Parrinello, Ceo & Creative Director della Made a Mano srl.



Made a Mano s.r.l.
Via Manfredi Modica 4/C
95041 Caltagirone (CT) - Italy
phone +39093358189
fax +39093353482
www.madeamano.it
info@madeamano.it



Cutting energy consumption of buildings is one of our most important objectives, to reduce running costs and to move ourselves toward an eco-friendlier lifestyle. In some cases, such as for historic buildings, the widespread "thermal coating" solution is not convenient, or it is just not viable. In these cases, the only alternative to reduce energy consumption is to install the thermal insulation layer internally. When the insulating material is installed indoor, and in contact with the environment we live, it is necessary to choose materials that can guarantee safety and well-being. Our experience in construction and renovations has taught us that B/ISOLA is the perfect solution for internal insulation because it conjugates performance, safety, and sustainability. Being composed of natural materials and developed through a simple process, it is ecological and safe. Its healthiness is also certified by a well-known green building institute (IBR). In addition, it is very resistant to fire, simple to install and it does not require a vapor barrier, leaving walls naturally breathable and, therefore, healthier. All these, and many other characteristics make of B/ISOLA a very useful solution to achieve a higher level of energy efficiency and safety, for buildings, people, and our planet.

B/ISOLA
for natural and breathable
indoor thermal insulation

Abbatere i consumi energetici è oggi un obiettivo primario per tutti, sia in ottica di risparmio economico, sia per rendere più ecosostenibile il nostro stile di vita. Tuttavia, non sempre è possibile realizzare un "cappotto termico" esterno, si pensi per esempio alle facciate di edifici storici o alle abitazioni tradizionali con muri in mattoni o pietra a vista. In queste e numerose altre situazioni, risulterà più logico e conveniente isolare gli ambienti dall'interno, riducendo la dispersione termica e lasciando inalterato l'aspetto esteriore dell'edificio.

Quando si parla di isolamento interno, è necessario porre la massima attenzione sulla scelta dei materiali da utilizzare, prediligendo soluzioni naturali che mantengono gli ambienti salubri e sicuri. Infatti, la capacità isolante non è la sola cosa da valutare nel decidere quale materiale inserire nelle nostre abitazioni per migliorare l'isolamento.

La salubrità dei materiali, il metodo di posa, la resistenza ad eventuali incendi, la traspirabilità e la durata nel tempo, sono tutti fattori che rivestono un ruolo altrettanto importante.

La nostra esperienza ci ha insegnato che la migliore soluzione per isolamento dall'interno è quella che permette di coniugare isolamento termico, sicurezza, materiali naturali e semplicità di applicazione.

Per questo proponiamo B/ISOLA, pannello minerale, salubre, incombustibile e resistente, capace di isolare lasciando traspirare le pareti e che non necessita di barriera al vapore.

B/ISOLA *per isolamento interno naturale e traspirante*

Bacchi S.p.a.
via Argine Cisa, 19/A
42022 Boretto (RE), Italy
phone +39 0522 686080
info@bacchispa.it
www.bacchispa.it



Argo Collection

The legendary outdoor
by Talenti



Talenti Srl

Strada Amerina Km 4,5 – 05022 Amelia (TR) Italy
Tel: +39 9744 930747
customerservice@talentisrl.com
https://www.instagram.com/talenti_outdoorliving/
<https://www.facebook.com/Talentioutdoorliving/>
<https://vimeo.com/user57568428>

Talenti

Talenti is an Umbrian company specialized in the design and realization of outdoor furniture that combines elegance, functionality and quality. The Talenti collections, signed by international designers, such as Ludovica + Roberto Palomba, Ramón Esteve, Karim Rashid, Marco Acerbis, Jean Philippe Nuel and Nicola De Pellegrini, offer products for dining and living characterized by a strong reference to the indoor world, suitable both for contract projects and for residential ones. Over the years the company has shown increasing attention to the world of design and today offers with its collections products that can satisfy not only the most classic tastes, but also the most contemporary ones. In consolidating its identity Talenti has proven over time to be very attentive to the global market and currently is present in more than 55 countries with a qualified and articulated sales network. Every year the company also participates in the main trade fairs in the sector and its products are chosen for international fit out. www.talentisrl.com

The Argo collection, designed for Talenti by the Ps + a Palomba Serafini Associati, was born with the aim of proposing elegant and refined solutions for outdoor spaces, with sophisticated design creations capable of redesigning the appearance of every kind of context. Its name derives from the mythological wooden boat that led Jason and the Argonauts between the Greek islands, in search of the legendary golden fleece. Argo, in fact, is a magic box made entirely of wood, from which new wonders for the outdoors can always emerge. The line includes a vast assortment of sofas, tables and armchairs that fit very easily into any environment, bringing with them the inimitable style of Made in Italy design. All the products in this collection are made with innovative and high quality materials, capable of admirably resisting atmospheric agents. Among the jewels of the Argo collection there is certainly the three-seater sofa, with the wooden side bands and the kitchen in quick dry foam, but also the Love Seat sofa, with its enveloping and regular lines with a great aesthetic impact. Among the protagonists of the entire line is certainly Accoya wood, also used for dining tables and coffee tables. With its eclecticism, deriving from the ability to master different materials, Argo is able to solve outdoor problems, ensuring maximum customization.



La collezione Argo, disegnata per il brand Talenti dallo studio Ps+a Palomba Serafini Associati, è nata con l'obiettivo di proporre soluzioni eleganti e raffinate per gli spazi dell'outdoor, con ricercate creazioni di design capaci di ridisegnare l'aspetto di ogni genere di contesto. Il suo nome deriva dalla mitologica imbarcazione in legno che condusse Giasone e gli Argonauti tra le isole greche, alla ricerca del leggendario vello d'oro. Argo, in effetti, è una scatola magica realizzata completamente in legno, dalla quale possono sempre uscire nuove meraviglie per l'outdoor. La linea comprende un vasto assortimento di divani, tavoli e poltrone che si inseriscono con grande facilità in qualsiasi ambiente, portando con sé lo stile inimitabile del design Made in Italy. Tutti i prodotti di questa collezione sono realizzati con materiali innovativi e di grande qualità, capaci di resistere mirabilmente agli agenti atmosferici. Tra i gioielli della collezione Argo figura sicuramente il divano a tre posti, con i fascioni laterali in legno e la cucinatura in quick dry foam, ma anche il divano Love Seat, con le sue linee avvolgenti e regolari dal grande impatto estetico. Tra i protagonisti dell'intera linea c'è sicuramente il legno Accoya, utilizzato anche per i tavoli da pranzo e per i tavolini da caffè. Con il suo eclettismo, derivante dalla capacità di padroneggiare materiali diversi, Argo è in grado di risolvere i problemi dell'outdoor, garantendo la massima personalizzazione.

Talenti

Talenti è un'azienda umbra specializzata nella progettazione e realizzazione di arredi outdoor che coniuga eleganza, funzionalità e qualità. Le collezioni Talenti, firmate da designer internazionali, come Ramón Esteve, ps+a Palomba Serafini Associati, Karim Rashid, Marco Acerbis, Jean Philippe Nuel, offrono prodotti per il dining e per il living caratterizzati da un forte rimando al mondo indoor, adatti sia per i progetti contract sia per quelli residenziali. L'azienda ha dimostrato negli anni un'attenzione sempre maggiore nei confronti del mondo del design e oggi propone con le sue collezioni prodotti in grado di soddisfare non solo i gusti più classici, ma anche quelli più contemporanei. Nel consolidare la propria identità Talenti si è dimostrata nel tempo fortemente attenta al mercato globale ed attualmente è presente in oltre 55 paesi con una rete di vendita qualificata ed articolata. Ogni anno l'azienda partecipa inoltre alle principali fiere del settore e i suoi prodotti vengono scelti per realizzazioni internazionali. www.talenti srl.com

Argo Collection, l'outdoor leggendario by Talenti



When security becomes "Activa"

Cavatorta Project thanks to the cooperation with SICURIT Alarmitalia Spa, a leading company in the security systems sector, presents HSF Activa™, the advanced fencing system able to detect any attempt of intrusion, cutting, breaking through and climbing over. Unlike the conventional high security perimeter physical protection systems, to which the active protection elements are applied externally, HSF Activa™ is an integrated system, able to accommodate inside the structure by mean of specifically designed cable ducts, the active protection elements (sensors) and the relative cable / signal lines, in a protected, invisible and inviolable way.

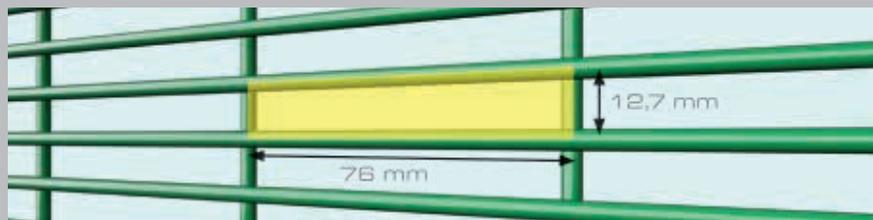
This feature offers multiple advantages:

safety is of primary importance, the systems are inviolable as they are protected from attacks, damages and bad weather conditions, with consequent practically zero maintenance interventions and a longer life span.

Not least the aesthetic factor, as the fence is clean and tidy, without requiring ingenious adaptations, as happens with traditional systems.

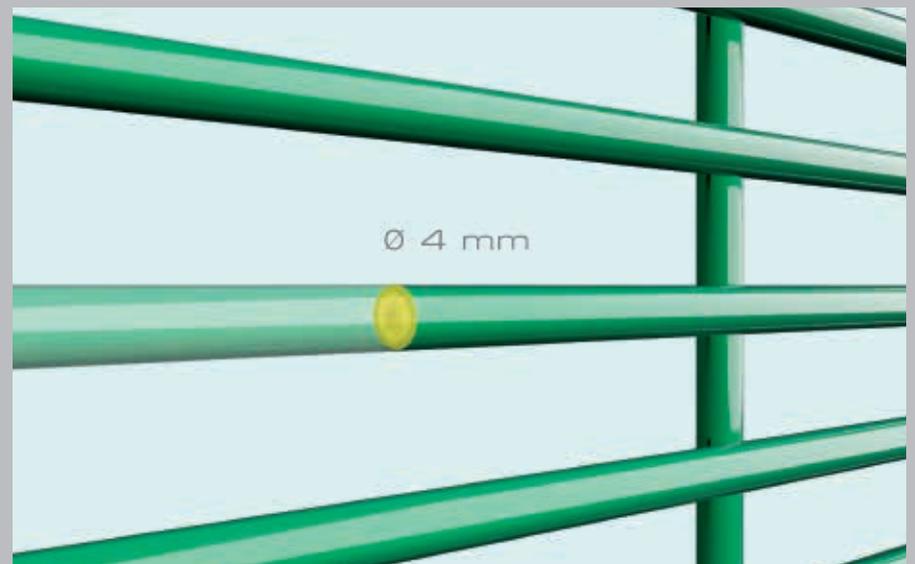
HSF Activa™ is made up of high security electro-welded mesh panels, produced using 4.00 mm (8 ga.) Galvatec® coated wires (Alu-Zinc alloy). The HSF Activa™ panels, classified as Anti Cut and Anti Climbing, are made to prevent any vandalism thanks to the small 76.2 x 12.7 mm meshes as well as its resistance, both factors create a safety barrier against climb over, not allowing any support to feet or hands. Not even the wire cutters can be used as there is not enough space between the meshes. The heart of HSF Activa™ is a sophisticated system for detecting the points of attack (detection accuracy of +/- 2.5 m) which, compared to traditional fence systems, is completely hidden and tamper-proof.

Being designed to resist climbing over, the system is designed to detect vibrations caused mainly by mechanical actions deriving from the attempt to violate the perimeter using cutting tools such as grinders, or to detect the vibrations generated when a ladder, used to climb over, is placed against the fence. In addition HSF Activa™ uses a "differential logic", which drastically reduces false alarms caused by critical weather conditions (such as heavy rain, wind, hail) thus allowing the system to function optimally in any environmental condition, without affecting its performance. The HSF Activa™ System is totally configurable, in terms of dimensions and construction features and equipment; based on customer's requirements and on the desired level of security it can also integrate various accessories such as lighting systems, cameras, speakers, external sensors, infrared sensors, fiber, etc.



Quando la sicurezza diventa "Activa"

Cavatorta Project, grazie alla collaborazione con SICURIT Alarmitalia Spa, azienda leader nel settore dei sistemi di sicurezza, presenta HSF Activa™, il sistema di recinzione evoluto in grado di rilevare i tentativi d'intrusione, taglio, sfondamento e scavalco. A differenza dei convenzionali sistemi di protezione fisica perimetrale di alta sicurezza, a cui vengono applicati esternamente gli elementi di protezione attiva, HSF Activa™ si presenta come un sistema integrato predisposto, in grado di accogliere all'interno della struttura e dei caviddotti appositamente studiati, gli elementi di protezione attiva (sensori) ed i relativi cablaggi/linee di segnale, in modo protetto, invisibile ed inviolabile. Questa caratteristica offre molteplici vantaggi: in primo piano la sicurezza, in quanto gli impianti risultano inviolabili in quanto protetti dalle intemperie, attacchi e danneggiamenti, con conseguenti interventi manutentivi praticamente nulli e maggiore durata nel tempo. Non ultimo il fattore estetico, in quanto la recinzione risulta pulita ed ordinata, senza richiedere ingegnosi adattamenti, come accade per i sistemi tradizionali. HSF Activa™ è costituita da pannelli di rete elettrosaldata ad alta sicurezza, prodotta utilizzando filo Galvatec® (lega Alu-Zinc) da 4,00 mm. (8 ga.). I pannelli di HSF Activa™, classificati Anti Taglio ed Anti Climbing, sono realizzati per prevenire qualsiasi attacco vandalico grazie ai piccoli interstizi della maglia (76,2 x 12,7 mm) e alla sua resistenza, fattori che creano una barriera di sicurezza contro gli scavalcamenti, non consentendo l'appoggio di piedi o mani. Neppure i tronchesei possono essere utilizzati in quanto non c'è abbastanza spazio tra le maglie. Il cuore di HSF Activa™ è un sofisticato sistema di rilevamento dei punti di attacco (precisione di rilevamento di +/- 2,5 m) che, rispetto ai tradizionali sistemi di recinzione, è completamente nascosto ed a prova di manomissione. Essendo progettato per opporre resistenza agli scavalcamenti, il sistema è studiato per rilevare le vibrazioni causate principalmente da azioni meccaniche derivanti dal tentativo di violare il perimetro tramite utensili da taglio come smerigliatrici, oppure rileva le vibrazioni generate dall'appoggio di una scala utilizzata per scavalcare. Inoltre, HSF Activa™ utilizza la "logica differenziale", che riduce drasticamente i falsi allarmi causati da condizioni meteorologiche critiche (ad esempio forti piogge, vento, grandine) consentendo al sistema di funzionare in modo ottimale in qualsiasi condizione ambientale, senza influire sulle prestazioni. Il Sistema HSF Activa™ è totalmente configurabile, nelle dimensioni e nelle caratteristiche costruttive e dotazioni, in base alle necessità del cliente ed al livello di sicurezza desiderato e può inoltre integrare numerosi accessori quali sistemi di illuminazione, telecamere, altoparlanti, sensori esterni, sensori infrarossi, fibra, ecc.



TRAFILERIA E ZINCHERIA CAVATORTA

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





A completely modular privacy for open and optimized spaces

BePod is the island of privacy that Bencore has designed for offices and open spaces, but also for infopoints and public places. A system that in its simplicity is able to generate discreet places where to retreat and find a moment of concentration and maximum confidentiality in every place. Characterized by great compositional flexibility, BePod is a structure that can be easily assembled and easily integrated into any type of space: it can be made with the Starlight, Lightben and Hexaben honeycomb families, but it can also be produced in Ecoben or aluminum. The edge, as well as the frame of the structure, is made of acrylic material.

BePod è l'isola di privacy che Bencore ha pensato per gli uffici e per gli open space, ma anche per infopoint e per luoghi pubblici. Un sistema che nella sua semplicità è in grado di generare luoghi discreti in cui ritirarsi per trovare in ogni luogo un attimo di concentrazione e di massima riservatezza. Caratterizzato da grande flessibilità compositiva, BePod è una struttura che si monta con facilità e facilmente integrabile in ogni tipo di spazio: può essere realizzato con gli alveolari delle famiglie Starlight, Lightben ed Hexaben, ma può essere prodotto anche in Ecoben o in alluminio. Il bordo come l'ossatura della struttura è in materiale acrilico.

Bencore® Srl Office
via Provinciale Nazzano, 20
54033 Carrara - Italy
phone +39 0585 830129
www.bencore.it
info@bencore.it



Made a Mano - Lava stone coatings of the volcano Etna

Made a mano s.r.l. is an international reference in the sector for the processing of lava stone from the Etna volcano, which makes craftsmanship its hallmark with decorations and colors made by freehand with inimitable skill. We use a living material to best express the identity and character of both the place and those who inhabit it.

The founder and art director, Rosario Parrinello, has intensified in recent years the collaboration with major designers and architectural firms, for the creation of new collections and the realization of unique projects around the world.

Azienda di riferimento internazionale nel settore per la lavorazione della pietra lavica del vulcano Etna, che fa dell'artigianalità il proprio segno distintivo con decori e colori realizzati a mano libera con inimitabile maestria. Usiamo una materia viva per esprimere al meglio l'identità e il carattere dello spazio e di chi lo abita. Rosario Parrinello, fondatore e art director, negli ultimi anni ha intensificato la collaborazione con i grandi designer e studi di architettura, per la creazione di nuove collezioni e la realizzazione di progetti unici in tutto il mondo.

Made a Mano s.r.l.
via Manfredi Modica 4/C
95041 Caltagirone (CT) - Italy
phone +39093358189
fax +39093353482
www.madeamano.it
info@madeamano.it



Glove, fixed or electric. The solution for your living area you were looking for

The architecture of comfort dialoguing with motion technology. This is how Glove, the latest generation sofa, was created. Simply change the reclining angle to redefine space and moments in your everyday life. Glove is available as a fixed or electric version featuring two motors to conveniently regulate both seating and headrests. Total creative freedom: combine the motorised and fixed sections however you like to create sofas for every requirement. Consistently 100% removable covers and with the certainty of Felis' highest manufacturing quality combined with a classy, contemporary design.

L'architettura del comfort dialoga con la tecnologia del movimento. Nasce così Glove, divano di ultima generazione che, con un semplice cambio di inclinazione, ridefinisce spazi e momenti del quotidiano. Glove è in versione fissa o elettrica, con doppia motorizzazione per regolare comodamente sia le sedute che i poggiatesta. La libertà di composizione è totale: gli elementi elettrici e fissi, infatti, sono combinabili a piacere per creare divani per ogni esigenza. Sempre 100% sfoderabili e con la certezza della più alta qualità costruttiva Felis, abbinata a un design contemporaneo di classe.

Felis srl
via Pietro Zorutti, 22
33074 Fontanafredda PN - Italy
phone +39 (0) 0434 737052
www.felis.it
info@felis.it



Venezia, Morici by Rikiedo

Venezia is the project of furniture and furnishing accessories where we express our homage to the centuries-old Italian cabinet tradition. Colorful wooden inlays create a geometric texture, always unique. The collection is enriched by the Laguna line, the colorful wooden inlays take the shades of water in a game of balanced tones that recall the reflections of architecture and sky on the surface of the sea. Elegant boxes from the Laguna line, keepsakes, jewels and watches protected by a soft alcantara lining. The opened box returns to show its precious contents.

Venezia è il progetto di mobili e complementi d'arredo dove esprimiamo il nostro omaggio alla secolare tradizione ebanista italiana. Intarsi di legno colorati creano una texture geometrica, sempre unica. La collezione, si arricchisce della linea Laguna, gli intarsi di legno colorati prendono le nuance dell'acqua in un gioco di tonalità che richiamano i riflessi dell'architettura e del cielo sulla superficie del mare. Eleganti scatole della linea Laguna, ricordi, gioielli e orologi protetti da un morbido rivestimento in alcantara. La scatola dischiusa torna a mostrare il suo prezioso contenuto.

Morici by Rikiedo srl
via Volponi, 19 Zona Ind.le Squartabue
62019 Recanati (MC) - Italy
phone +39 366 7407242
www.moricicollection.it
info@moriticollection.it



21 WOL: reimagining hospitality as a fluid concept through. LAGO design.

Nestled right at the heart of central Milan, 21WOL is a hotel, co-living space, bistro and “co(z)working” shared work space, all in one. An open, hybrid and fluid concept of hospitality and shared living, created by, and for, an active community of visitors, professionals and locals. Starting from the need to both join and diversify different spaces and functions, LAGO has taken care of designing the hotel rooms and co-living spaces, as well as the communal leisure, eating and work areas, providing flexible, modular solutions. The aim was to use the furniture to enhance the space and create somewhere that felt just like home.

21WOL Milano Centro è hotel, co-living, bistro e co(z)working nel cuore di Milano. Un'idea ricettiva aperta e fluida, fatta di contenuti prodotti da e per una community attiva e partecipe di viaggiatori, professionisti e vicini di casa. Partendo dall'esigenza di unire e diversificare allo stesso tempo ambienti e funzionalità, LAGO ha curato la progettazione delle camere dell'hotel e del co-living e gli spazi comuni per il relax, la cucina ed il lavoro, fornendo un soluzioni d'arredo flessibili e modulari, che esaltano e valorizzano un luogo da abitare come se fosse casa.

Lago Spa
via Artigianato II, 21,
35010 Villa del Conte PD - Italy
phone +39 (0)49 5994299
www.lago.it
lago@lago.it



Metrica. Design Studio Habit(s)

It is a hi-tech system, essential and interactive, based on the relationship “lamp – user”, who can turn it on and off, even dimming, by simply removing it from its support and returning it to its initial position. A LED module fixed on a sliding support is located in a hollow body; when you pull the module outwards by a strap, Metrica, at first switched off, comes out of its support and turns on, increasing the brightness of the LEDs to maximum intensity when it is fully extracted. When you push it back in, the brightness gradually decreases until it is completely turned off.

È un sistema hi-tech, essenziale e interattivo, basato sul rapporto “lampada - utente”, che può accenderla, spegnerla e dimmerarla, estraendola dal suo supporto e riportandola nella posizione iniziale. Un modulo LED fissato su un supporto scorrevole è ospitato in un corpo cavo; quando tiri il modulo verso l'esterno tramite un laccetto, Metrica, dapprima spenta, esce dalla sede e si accende aumentando la luminosità dei led sino alla massima intensità nel momento in cui è totalmente estratta. Quando la spingi all'interno, la luminosità diminuisce progressivamente, sino al completo spegnimento

Martinelli Luce
via Teresa Bandettini
55100 Lucca (Lu) - Italy
phone +39 (0) 583.418315
fax +39 (0) 583.419003
www.martinelliluce.it
info@martinelliluce.it



B/ISOLA, breathable internal insulation without vapor barrier

Where external insulation is not possible, the only alternative to reduce energy consumption is to install the thermal insulation layer internally. In this case, being the insulator indoor and in contact with the environment we live, it is necessary to choose materials that can guarantee safety and well-being. B/ISOLA is the perfect solution for internal insulation as it is made from natural materials, it is very resistant to fire and its healthiness is certified. In addition, it is simple to install and does not require a vapor barrier, leaving walls naturally breathable.

Dove non è possibile realizzare un “cappotto termico” esterno, è necessario abbattere i consumi isolando dall'interno. In questo caso, è necessario porre la massima attenzione sulla scelta dei materiali da utilizzare, prediligendo soluzioni naturali che mantengono gli ambienti salubri e sicuri. La migliore soluzione per coniugare sicurezza, materiali naturali e semplicità di applicazione è B/ISOLA, pannello minerale, ecologico, incombustibile e resistente, dalla salubrità certificata, ideale per realizzare isolamento termico traspirante senza barriera al vapore.

Bacchi S.p.A.
via Argine Cisa 19
Boretto (RE) - Italy
phone +39 0522 686080
www.bacchispa.it
posta@bacchispa.it



Cavatorta Group Companies

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

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

Trafileria e Zincheria Cavatorta
via Repubblica, 58
43121 Parma - Italy
phone +39 (0)521 221411
fax +39 (0)521 221414
www.cavatortagroup.com
offices2@cavatorta.it



Linea Light Group signs the Lighting Design of Athens International Airport

Italian leading player in LED technology, with a strong R&D heritage Linea Light Group signed the Lighting Design of Athens International Airport within a structured redevelopment project of the building, 20 years after the construction. The heart of the spectacular lighting project is the main façade of the new wing, scenographically enlightened thanks to a customized version of Paseo linear profiles.

Inside, in the wing dedicated to low cost flights, Rada downlights have been installed, suitable for lighting transit areas as they guarantee the total absence of direct glare, ensuring at the same time a homogeneous light.

Azienda italiana pioniera della tecnologia LED, Linea Light Group ha firmato l'illuminazione dell'Aeroporto Internazionale di Atene, all'interno di un importante intervento di riqualificazione dell'edificio a distanza di 20 anni dalla sua realizzazione. Fulcro dello spettacolare progetto illuminotecnico è la facciata principale della nuova ala illuminata scenograficamente grazie a una versione custom dei profili lineari Paseo. All'interno, nell'ala dedicata ai voli low cost, sono stati installati i downlight Rada, indicati per l'illuminazione di zone di passaggio perché garantiscono la totale assenza di abbagliamento diretto, assicurando al contempo una luce omogenea.

Linea Light Srl
via della Fornace 59
31023 Castelminio di Resana (TV)
phone +39 (0)423 7868
www.linealight.com
info@linealight.com



Fir Italia presents its New Playone 90 collection in a new version sporting springtime colours

The line of taps New Playone 90 by Fir Italia, designed by Francesco Lucchese, encompasses a clear drive towards innovation and a constant search for utter perfection, clearly appreciable in its elegant design, even more minimalist and always topical. The taps of the New Playone 90 collection assures reductions in water consumption and it's available in all the finishings of The Outfit programme: with the spring colors of the Silky Rose, Ravishing Gold and Gentle Copper versions, New Playone 90 acquires wholly new attractiveness and encourages people to interact with its irresistible magnetism.

La linea di rubinetterie New Playone 90 di Fir Italia, disegnata da Francesco Lucchese, racchiude in sé una forte spinta all'innovazione e una costante ricerca della perfezione assoluta, ben percepibili tra le sue eleganti linee di design ultra-minimaliste. Le rubinetterie New Playone 90 assicurano riduzioni dei consumi d'acqua e sono disponibili in tutte le finiture del programma The Outfit: con i colori primaverili delle varianti Silky Rose, Ravishing Gold e Gentle Copper, la New Playone 90 acquista un'attrattività del tutto nuova, incoraggiando le persone a interagire con esse in un modo magnetico.

FIR Italia S.p.A.
via Borgomanero, 6
28010 Vaprio D'Agogna (NO) Italy
www.fir-italia.it
info@fir-italia.it



Casilda daybed of Talenti, an oasis of comfort

The Casilda Daybed, signed by the Spanish designer Ramon Esteve for the iconic brand Talenti, represents the perfect synthesis between the fullness of the forms and the essentiality of the structure and has the ability to capture every look with great strength of character.

This creation is an integral part of the award-winning Casilda collection, and revolves around the contrast between the linearity of the metal parts, which take the shape of an arbor, and the softness of the cushions, capable of ensuring unparalleled comfort.

Il Casilda Daybed, firmato dal designer spagnolo Ramon Esteve per l'iconica marca Talenti, rappresenta la sintesi perfetta tra la pienezza delle forme e l'essenzialità della struttura e possiede la capacità di catturare ogni sguardo con grande forza di carattere. Questa creazione è parte integrante della pluripremiata collezione Casilda, e ruota attorno al contrasto tra la linearità delle parti metalliche, che assumono la forma di una pergola, e la morbidezza della cuscineria, capace di assicurare un comfort senza pari

Talenti Srl
Strada Amerina Km 4,5
05022 Amelia (TR) Italy
phone +39 9744 930747
www.talentsrl.com
customerservice@talentsrl.com



The Infinity Sofa by Franchi Umberto Marmi: formal research, marble and design

A clear idea of modernity, involving research, formal harmony and attention to detail, is prominent in the new Infinity sofa by Franchi Umberto Marmi. Celebrating such a noble and ancient material as marble through design, this new sofa is made with the centrality of the living space and the conviviality of an elegant and luxurious home in mind. In Infinity, which is part of Franchi Umberto Marmi's Home Design division, a large natural stone surface is combined with soft cushions made with fine fabrics to suit all settings, creating an overall feeling of comfort.

Una chiara idea di modernità, di armonia formale e cura per i dettagli domina il nuovo divano Infinity di Franchi Umberto Marmi. Celebrando attraverso il design un materiale nobile ed antico come lo è il marmo, questo nuovo divano è pensato per la centralità del living e per la convivialità della casa elegante e lussuosa. Infinity fa parte della divisione Home Design di Franchi Umberto Marmi e valorizza l'idea di una grande superficie di pietra naturale ogni volta diversa, unica nella sua eccellenza e attraverso la quale passa una idea di living pieno di comfort, supportato dalla morbidezza di cuscini imbottiti realizzati con pregiati tessuti adatti alle diverse situazioni.

Franchi Umberto Marmi s.p.a.
via Del Bravo 14 - 16
Carrara (MS) Italia
phone +39 0585 70057
www.franchigroup.it
info@fum.it

[advertiser list]

BACCHI S.p.A.
Via Argine Cisa, 19/A
42022 Boretto (RE) – Italy
phone +39 0522 686080
info@bacchispa.it
www.bacchispa.it

LINEA LIGHT S.r.l. Italy
Via della Fornace, 59 z.l.
31023 Castelmiglio di Resana TV - Italy
phone: + 39 (0)423 78 68
www.linealight.com
info@linealight.com

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

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

LINEA LIGHT UK
Business Design Center
52 Upper Street
Islington N1 0QH
London
phone: +44 207 288 6568
info@linealight-uk.com

TALENTI Srl
Strada Amerina Km 4,5
05022 Amella (TR) Italy
phone +39 9744 930747
www.talentsrl.com
customerservice@talentsrl.com

FELIS srl
via Pietro Zorutti, 22
33074 Fontanafredda PN - Italy
phone +39 (0) 0434 737052
www.fells.it
Info@fells.it

**LINEA LIGHT GCC – Middle East & Gulf
Countries**
Jumelrah Lake Towers
JBC2 – 35th Floor Office 02
Dubai
UAE
P.O. Box 125902
phone + 971 4 4218275
Info@linealight.ae

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

FIR Italia S.p.A.
Via Borgomanero, 6
28010 Vaprio D'Agogna (NO) Italy
www.fir-italia.it
info@fir-italia.it

MADE A MANO s.r.l.
Via Manfredi Modica 4/C
95041 Caltagirone (CT) - Italy
phone +39093358189
fax +39093353482
www.madeamano.it
Info@madeamano.

FRANCHI UMBERTO MARMI s.p.a.
Via Del Bravo 14 - 16
Carrara (MS) – Italia
phone +39 0585 70057
www.franchigroup.it
info@fum.it

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

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

MOBILSPAZIO CONTRACT
Via Maccari n.1/A
60131 Ancona Italy
phone +39 071 2868423
Fax +39 071 2900374
www.mobilspazio.it
info@mobilspazio.it

FIND WHAT
YOU'VE BEEN
SEARCHING
FOR...



INDEX

31 MAY
2 JUNE
2021

DUBAI WORLD TRADE CENTRE

Discover Interiors Sourcing On A Global Scale

Co-Located with



WORKSPACE



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

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

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