

Studi e ricerche di storia dell'architettura

Rivista dell'Associazione Italiana Storici dell'Architettura

numero 10, anno 5-2021

NUMERO MONOGRAFICO
Dopo la sintesi delle arti II
Dialoghi e rapporti tra artisti e architetti
nel Novecento



Studi e ricerche di storia dell'architettura

Rivista dell'Associazione Italiana Storici dell'Architettura

numero 10, anno 5-2021

NUMERO MONOGRAFICO
Dopo la sintesi delle arti II
Dialoghi e rapporti tra artisti e architetti
nel Novecento

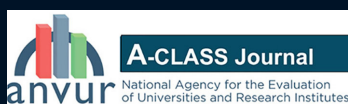


Edizioni Caracol

Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura
Rivista dell'Associazione Italiana Storici dell'Architettura

anno V - 2021 NUMERO 10
Numero a cura di Elisa Boeri e Roberto Dulio

Direttore Responsabile	Stefano Piazza
Vicedirettrice	Francesca Mattei
Comitato scientifico	Paola Barbera, Donata Battilotti, Gianluca Belli, Philippe Bernardi, Mario Bevilacqua, Federico Bucci, Marco Cadinu, Simonetta Ciranna, Claudia Conforti, Daniela del Pesco, Alessandro De Magistris, Dirk De Meyer, Vilma Fasoli, Adriano Ghisetti Giavarina, Anna Giannetti, Antonella Greco, Giovanni Leoni, Elena Manzo, Fernando Marias, Marco Mulazzani, Marco Rosario Nobile, Sergio Pace, Alina Payne, Walter Rossa, Aurora Scotti Tosini, Rosa Tamborrino, Carlo Mario Tosco
Capo redattrice	Rosa Maria Giusto
Comitato editoriale	Armando Antista, Giovanni Bellucci, Elisa Boeri, Lorenzo Ciccarelli, Gaia Nuccio, Anna Pichetto Fratin, Monica Prencipe, Domenica Sutura
Impaginazione e grafica	Giovanni Bellucci



Le proposte, nel rispetto delle norme editoriali, devono essere inviate all'indirizzo redazione.aistarch@gmail.com.

I saggi, selezionati preventivamente dalla direzione e dal comitato editoriale, sono valutati da referees del comitato scientifico o esterni, secondo il criterio del double blind peer review. La decisione definitiva sulla pubblicazione dei testi viene presa dalla direzione che, di volta in volta, può ricorrere anche alla consulenza di ulteriori specialisti.

Gli autori sono gli unici responsabili per il copyright delle immagini inserite a corredo dei rispettivi saggi.

Per gli abbonamenti rivolgersi a info@edizionicaracol.it

In copertina:
Roberto Burle Marx, Salgado Filho Square,
Santos Dumont Airport, Rio de Janeiro, 1938.
Automotive painting on Eucatex.
(Rio de Janeiro, Burle Marx & Cia. Ltda
Collection)

© 2021 Caracol, Palermo
Edizioni Caracol s.r.l. - via Villareale, 35 - 90141 Palermo
e-mail: _info@edizionicaracol.it

ISSN: 2532-2699
ISBN: 978-88--32240-58-0

INDICE

Editoriale

- Alcune note sui legami tra Architettura e Arti figurative nel XX secolo 4 ELISA BOERI
Some notes on the relationship between Architecture and the Figurative Arts in the 20th century

Saggi e contributi

- Collages Cities 8 ANTHONY VIDLER
Città collage
- Attraverso i piani. Gli elementi e lo spazio dalla pittura di Juan Gris 26 LUCA CARDANI
all'architettura di John Hejduk
Through the Planes. The elements and spaces from the painting of Juan Gris to the architecture of John Hejduk
- "Enthusiasm for Art in Architecture". Eero Saarinen e gli artisti 40 CHIARA BAGLIONE
"Enthusiasm for Art in Architecture". Eero Saarinen and the Artists
- I selvaggi incontrano l'architettura: parole e immagini di una polemica, 1926-1942 58 MICHELA ROSSO
The wild ones meet architecture: words and images of a polemic, 1926-1942
- André Bloc and The Architecture-Sculpture Debate 80 ANGELIQUE CAMPENS
André Bloc e il dibattito tra architettura e scultura
- Painting-garden; garden-painting: the ambivalence of Burle Marx's gardens 96 ANA PAULA POLIZZO
Pittura-giardino; giardino-pittura: l'ambivalenza dei giardini di Burle Marx
- Automorfismi e "unità di linguaggio": la teoria architettonica di Luigi Moretti 108 FEDERICO BUCCI
Automorphisms and "Unity of Language": The Architectural Theory of Luigi Moretti
- Tema e variazioni su un gruppo di disegni per la Clore Gallery di Londra 124 CHIARA VELICOGNA
Theme and Variations on a Group of Drawings for the Clore Gallery in London

Lettere ai soci 130

Segnalazioni bibliografiche

- Tafari en Argentina, (Santiago del Cile, ARQ, 2019) 134 FULVIO LENZO
Victor Pérez Escolano, Carlos Plaza (a cura di),
Manfredo Tafuri desde España, (Granada, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura y
Patrimonio Histórico – Patronato de la Alhambra y Generalife, 2020)
- Gabriele Neri, Micaela Antonucci, 140 LORENZO CICCARELLI
Pier Luigi Nervi in Africa. Evoluzione e dissoluzione dello studio Nervi (1964-1980),
(Macerata, Quodlibet, 2021)

Tema e variazioni su un gruppo di disegni per la Clore Gallery di Londra

Theme and Variations on a Group of Drawings for the Clore Gallery in London

CHIARA VELICOGNA

Università Iuav di Venezia

⁽¹⁾ Per i musei di James Stirling e Michael Wilford, si veda Francesco Dal Co, *Tom Muirhead, I musei di James Stirling, Michael Wilford and Associates* (Milano, Electa, 1992); per una cronologia delle opere (realizzate e non) dello studio, i due volumi pubblicati rispettivamente nel 1975: James Stirling, *Building and Projects 1950-1974* (Londra, Thames and Hudson, 1975) e nel 1994: James Stirling, Michael Wilford, *Building and Projects 1975-1992* (Stuttgart, Hatje, 1994).

⁽²⁾ Citato in Luke Herrmann, "Turner at the Royal Academy", *The Burlington Magazine*, 862, 117 (January 1975), 63-67. Ruskin scrive, in una lettera al padre poco dopo la morte di Turner: "I would build it in the form of a labyrinth, [...] that in a small space I might have the gallery as long as I chose – lighted from above – opening in larger rooms like beads upon a chain, in which the larger pictures should be seen at their right distance, but all on the line, never one picture above another".

⁽³⁾ Una parte del dibattito relativo al testamento di Turner e alla destinazione delle opere conservate nello studio di Queen Anne Street al 1851 si può leggere nel verbale della House of Lords riportato in House of Lords Hansard, HL Deb. 19, March 1857, 144, cc2434-45, mentre per una ricostruzione della vicenda rimando a Selby Whittingham, *An historical account of the will of J.M.W. Turner, R.A.* (Londra, J.M.W. Turner R.A. Publications, 1996).

⁽⁴⁾ La ricostruzione di questo processo, che è piuttosto complesso, esula dalle finalità sintetiche di questo contributo. Si rimanda pertanto ad ulteriori sviluppi della ricerca la sua più approfondita trattazione. I documenti relativi a questo processo si trovano principalmente in Tate Gallery Archive, *Clore Gallery*, TG 4/4/158/9. Per una ricostruzione sintetica, si veda Chiara Velicogna, "Tra nostalgia e astrazione: architettura e allestimento alla Clore Gallery di Londra", in *Per Alvise Trincanato. Saggi in memoria di un giovane studioso impaziente*, a cura di Massimo Bulgarelli (Roma, Campisano, 2021), 37-45; mentre una ricostruzione più esaustiva si trova in Chiara Velicogna, *The Clore Gallery in London. A Museum for Turner by James Stirling*, tesi di dottorato, Iuav Venezia, 2019).

Nell'orizzonte della produzione architettonica di James Stirling la Clore Gallery di Londra (inaugurata nel 1987) occupa un posto particolare, trattandosi del primo incarico britannico per lo studio Stirling & Wilford dopo un periodo lungo più di un decennio – durante il quale l'attività dello studio è più intensa all'estero, principalmente in Germania – e del primo incarico di prestigio nella capitale⁽¹⁾. La genesi del museo è da rintracciarsi in un rinnovato interesse per l'opera di J.M.W. Turner (1775-1851) grazie all'enorme successo della mostra organizzata alla Royal Academy nel 1974-75, che aveva sortito l'effetto di riportare l'attenzione sulla situazione del corpus di dipinti che ancora non aveva trovato la collocazione desiderata dall'artista.

John Ruskin, amico e mecenate di Turner, aveva già poeticamente immaginato⁽²⁾ un assetto per un museo che raccogliesse, secondo la volontà dell'artista, le sue opere donate alla nazione, ma dovranno passare circa centotrent'anni dalla morte dell'artista perché il progetto possa giungere effettivamente a una sorta di compimento⁽³⁾. Non si tratta di un processo lineare, dacché alcune esigenze diverse convergono nella soluzione adottata: la Tate cercava da tempo di dotarsi di una consistente estensione in superficie espositiva e, per contro, di collocare in una posizione di risalto il lascito Turner. La donazione di cinque milioni di sterline per la realizzazione delle ultime volontà dell'artista serve da motore per la concretizzazione di progetti che si trovavano sul tavolo di discussione da circa un decennio⁽⁴⁾.

La costruzione di un museo ad hoc rappresenta quindi un'occasione per costruire un edificio simbolicamente rappresentativo per l'arte britannica.

L'incarico viene attribuito a James Stirling e Michael Wilford sulla base di una chiamata diretta a seguito di un colloquio con il neo-direttore della Tate, sir Alan Bowness. La scelta di non servirsi di un concorso appare dettata anche da una certa fretta nel poter disporre della donazione della Clore Foundation, e può essere inoltre dovuta al forte interesse di Bowness (legato allo scultore

Abstract: When a direct interaction between the artist and the architect is no longer possible, how can architecture establish a common ground with the artworks it contains? The case of London's Clore Gallery, built 150 years after Turner's death, specifically to house his paintings, represents an attempt to approach the theme of the relationship between content and container in a non-didascalic way. The appointed architect, James Stirling, was apparently not among the most passionate admirers of Turner, allowing him a somewhat detached and carefree approach, tempered by the more philological Turner scholars among the clients. This paper aims to bring to light, through the analysis of the series of drawings that narrate the design process for the building, and taking place with London as background, the dialogue that emerges between architect and painter about the fundamental themes of abstraction, figuration and the role of nature.

Keywords: James Stirling, London, Clore Gallery, Drawings, Museum Architecture

Henry Moore da parentela) per arte e architettura contemporanee. Non si tratta però di un cieco azzardo: il successo della Staatsgalerie di Stoccarda e la percezione, da parte dei committenti, di un cambiamento di linguaggio verso lidi più legati alla storia dell'architettura, ha diluito in qualche modo la carica provocatoria dell'architettura di Stirling, rendendola più 'appetibile' per un contesto istituzionale come quello della Tate⁽⁶⁾. La felice esperienza tedesca procura quindi allo studio l'incarico britannico: tuttavia, sia la scala dell'intervento effettivamente realizzato sia il rapporto con la committenza si rivelano molto diversi.

Inizialmente concepita come il primo tassello di una più ampia estensione della Tate Gallery, che avrebbe dovuto parzialmente inglobare gli adiacenti corpi di fabbrica del Queen Alexandra Military Hospital, ormai in disuso, la Clore Gallery risulta essere l'unico edificio a vedere la luce. La committenza, divisa fra la volontà di realizzare un complesso museale di grandi dimensioni che permettesse di ospitare anche collezioni d'arte contemporanea, e la mancanza di fondi commensurati alla sua ambizione, punta dunque su un progettista che si pone in maniera piuttosto neutrale rispetto a Turner. Un'incertezza legata alla disponibilità effettiva dei fondi per la costruzione, unita a requisiti precisi nei confronti della disposizione planimetrica e dell'allestimento, risulta in un approccio per fasi allo sviluppo del progetto: la planimetria viene elaborata e discussa con la committenza per prima, nel corso dei primi sei mesi del 1980, e solo una volta che questa ha assunto una configurazione vicina a quella definitiva, nell'autunno 1980, si affronta il problema dei prospetti e in generale dell'aspetto esterno del nuovo edificio⁽⁶⁾. Se gli ambienti espositivi dovevano porsi necessariamente in continuità con il resto della Tate Gallery, gli esterni, seppur mantenendo una certa deferenza nei riguardi dell'edificio vittoriano della Tate, potevano esprimere un'identità più contemporanea⁽⁷⁾. Inoltre, la possibilità, mai troppo concreta eppure mai definitivamente accantonata durante le fasi progettuali, di un'ulteriore estensione rendeva necessaria una riflessione più articolata sull'aspetto dei prospetti. Alcuni di questi dovevano infatti contribuire a realizzare un assetto unitario della prospettata

⁽⁶⁾ Tate Gallery Archive, *Clore Gallery*, TG/14/8/2/2 Board Meeting Minutes, 16 November 1978. Il comitato incaricato di raggiungere una decisione in merito allo studio a cui assegnare la costruzione del nuovo museo porta a sostegno della scelta di Stirling sia la sua eccellente reputazione all'estero, grazie ai progetti per musei in Germania e Stati Uniti, sia un uso dei materiali "più convenzionale rispetto a precedenti lavori".

⁽⁶⁾ CCA, *James Stirling fonds*, AP140.S2.SS1.D60.0027.190.c86, 15 September 1980, Verbale del Building Committee.

⁽⁷⁾ CCA, *James Stirling fonds*, AP140.S2.SS1.D60.0027.095.c118, Brief, March 1980.

nuova estensione, mentre altri, quelli affacciati sul fronte della Tate e sul Tamigi, dovevano invece intessere un rapporto con la città, la preesistenza e la collezione. Il rapporto architetto-artista assume, forse paradossalmente, la maggiore rilevanza non tanto all'interno quanto all'esterno dell'edificio: mentre nell'allestimento delle sale il rapporto vuole essere neutro e per quanto possibile tradizionale ma finisce per essere piuttosto conflittuale, specialmente sulla questione del colore delle pareti che sarebbe servito da sfondo ai dipinti, per i prospetti si cerca di evocare – evitando per quanto possibile un diretto revivalismo – l'epoca di Turner⁽⁸⁾. Si può rilevare una traccia di queste intenzioni nelle note per la presentazione del progetto definitivo, in cui Stirling cita come riferimento le opere di John Nash, amico e contemporaneo di Turner, nel vicino quartiere di Belgravia; nelle stesse annotazioni la scelta del rivestimento in intonaco e pietra dei prospetti principali è intesa come uno strumento per porsi in dialogo con il contesto architettonico e urbano circostante⁽⁹⁾.

Il fondo dei disegni e documenti dello studio di James Stirling e Michael Wilford, conservato al Canadian Centre for Architecture di Montréal⁽¹⁰⁾, è particolarmente ricco di materiali sulla Clore Gallery e sull'estensione non realizzata, i cosiddetti New Museums⁽¹¹⁾. Nell'ampia documentazione grafica del progetto, che spazia dalle idee preliminari agli esecutivi, i disegni, largamente inediti, che riguardano lo sviluppo architettonico degli esterni sono costituiti da pochi fogli di schizzi autografi a penna di James Stirling (riconoscibili dalle ridottissime dimensioni) e da numerosissime varianti di studio inedite, realizzate a scala maggiore (1:100) e colorate a pastello. Alcune di queste sono siglate "JS" sul bordo inferiore, mentre altre riportano schizzi a matita sui margini; i fogli sono per lo più datati e riconducono questa fase al mese di novembre 1980.

Il gruppo di disegni che racconta l'evoluzione degli esterni risulta particolarmente interessante perché, facendo fede alle date riportate sui fogli stessi, stabilisce un punto nello sviluppo del progetto⁽¹²⁾. In mancanza di schizzi "di lavoro" queste ipotesi restituiscono una finestra sul metodo progettuale dello studio James Stirling & Michael Wilford, in cui si può scorgere anche una riflessione architettonica sulla natura del rapporto contenitore-contenuto nel caso di un museo, e tanto più per un museo così particolare come la Clore Gallery, dedicato a un unico artista, con una collezione di opere non destinata ad accrescersi significativamente nel tempo. Questa si esplicita sempre per allusioni, tramite la presenza di elementi che rimandano, sebbene in maniera astratta, ai dipinti custoditi all'interno. È il caso della finestra archiacuta [Fig. 8.1], che rimanda ai disegni di cattedrali; la bay-window e l'ingresso evocano una serliana e una finestra termale [Fig. 8.2], probabile richiamo a dipinti di Turner a tema romano come *Ancient Rome* o *Forum Romanum*.

⁽⁸⁾ L'adozione di colori tenui per le sale espositive era stata ferocemente contestata da una buona parte della critica all'inaugurazione, nel 1987, in quanto inadatta a valorizzare le tinte dei dipinti di Turner; le sale sono state ridipinte numerose volte nei decenni successivi.

⁽⁹⁾ CCA, *James Stirling fonds*, AP140.S2.SS1.D60.0027.190.c117, Note per la presentazione del Progetto alla Royal Fine Arts Commission.

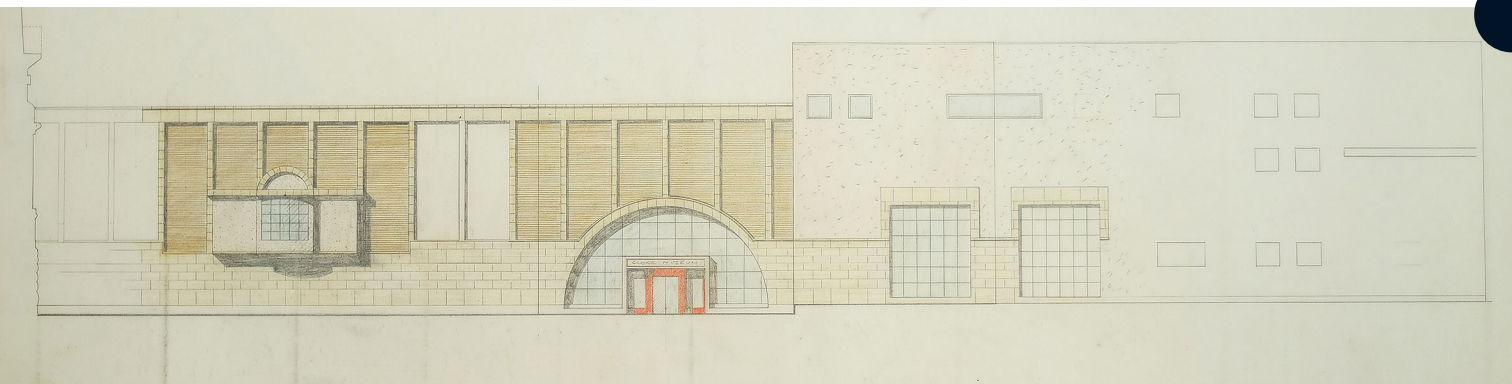
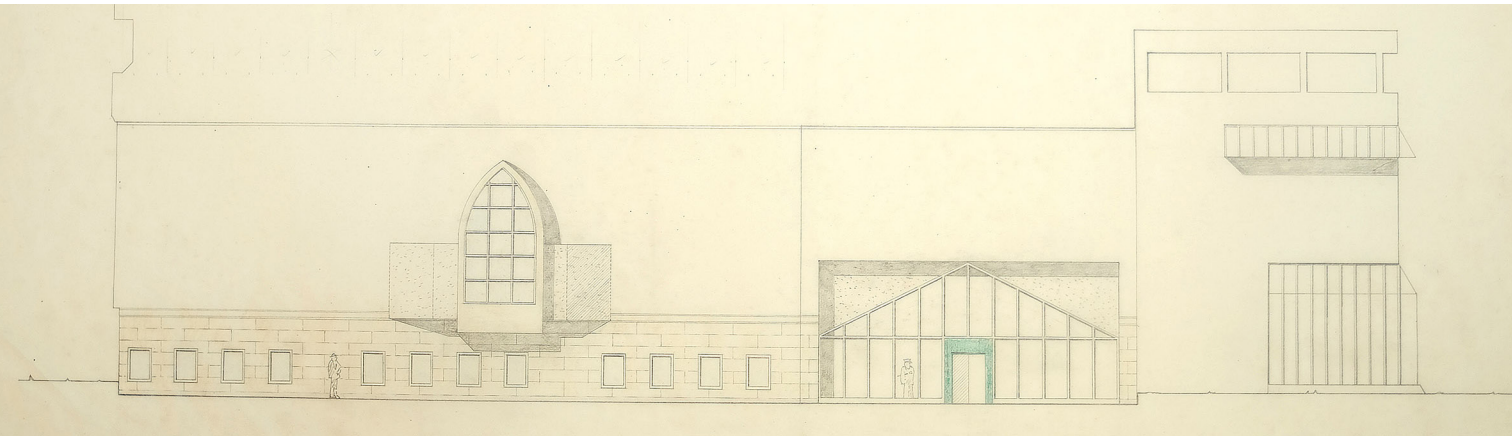
⁽¹⁰⁾ Per una trattazione esaustiva sulle caratteristiche del fondo e la sua organizzazione, si veda il fondamentale contributo di Anthony Vidler (a cura di), *James Frazer Stirling: Notes From the Archive* (Yale University Press, New Haven and London, 2010).

⁽¹¹⁾ CCA, *James Stirling fonds*, AP140

⁽¹²⁾ CCA, *James Stirling fonds*, AP140.S2.SS1.D60.SD1.P4

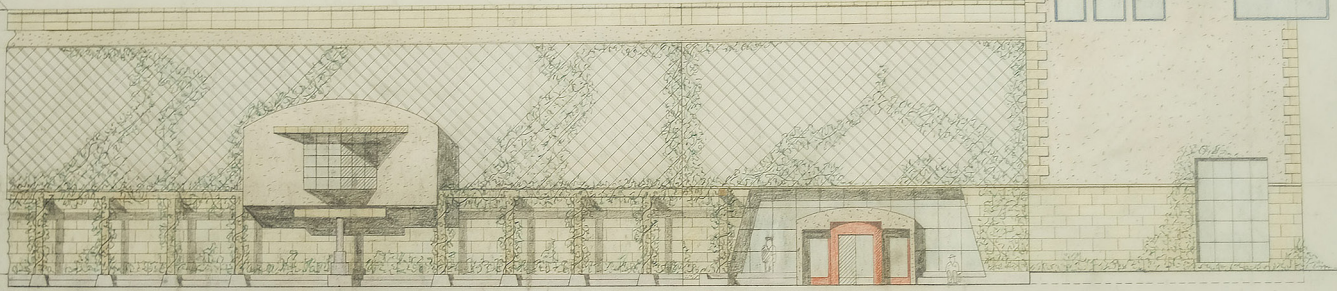
8.1

James Stirling, Clore Gallery, Studio per i prospetti, variante con bay-window archiacuta, novembre 1980.
(Montréal, Canadian Centre for Architecture, James Stirling and Michael Wilford fonds, AP140.S2.SS1.D60.SD1.P10)



8.2

James Stirling, Clore Gallery.
(Montréal, Canadian Centre for Architecture, James Stirling and Michael Wilford fonds, AP140.S2.SS1.D60.SD1.P10)

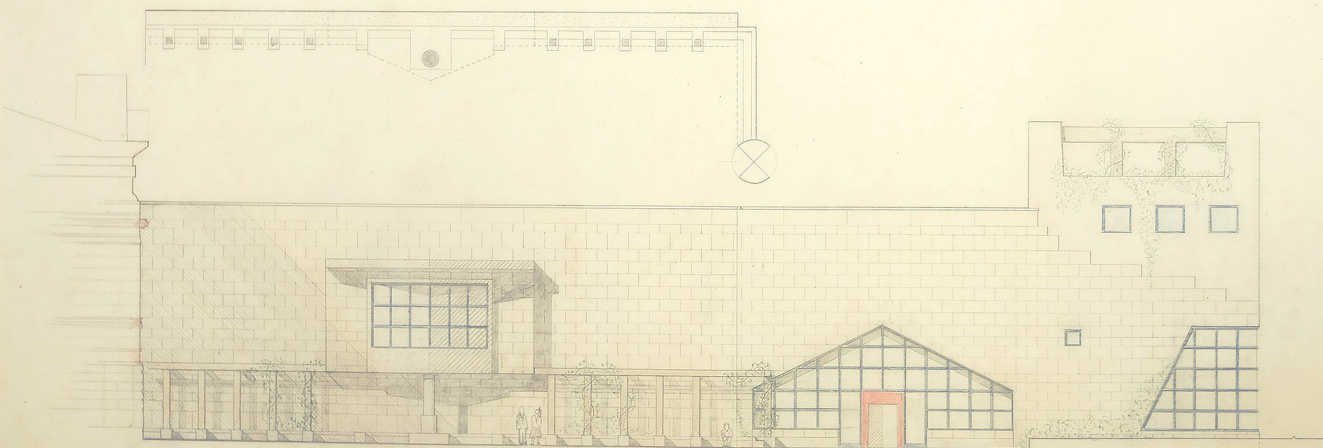


8.3
James Stirling, Clore Gallery, studio per i prospetti, variante con vegetazione.
(Montréal, Canadian Centre for Architecture, James Stirling and Michael Wilford fonds, AP140.S2.SS1.D60.SD1.P10)

Anche la modalità di rappresentazione racconta qualcosa di questa riflessione: i prospetti sono organizzati in striscia unica, con sottili linee che marcano gli angoli: appare quasi un invito a piegare il foglio anche al di fuori delle linee indicate, interpretando le soluzioni di continuità. Da quanto traspare dai disegni presentati alla committenza nei primi mesi del 1980, gli esterni sono stati sviluppati a partire da una volumetria di base: questo si riflette anche nella quasi totale estraneità tra esterno e interno, che ha due punti di tangenza solo nell'ingresso dedicato alla Clore Gallery e nella bay-window che si affaccia sul Tamigi.

Si riscontra anche una tendenza all'evocazione del 'pittresco' tramite l'inserimento di una grande quantità di rampicanti, collocati in punti diversi dei prospetti: questi, nel tempo, avrebbero ricoperto quasi interamente l'edificio [Fig. 8.3], lasciando emergere solo la bay-window e il corpo d'angolo più alto, lasciando intravedere l'ingresso a mo' di grotta: un modo per rappresentare l'edificio come rovina, tema caro sia a Stirling sia a Turner. In altri casi la vegetazione copre l'edificio solo parzialmente ed è utilizzata quasi al pari di un materiale di rivestimento, legando l'edificio al giardino della Tate [Figg. 8.4, 8.5].

I disegni presentano una serie di alternative parallele, che vengono sviluppate e, con tutta probabilità, discusse, all'interno dello studio in un lasso di tempo relativamente breve (il mese di novembre 1980) e che presentano vari gradi di affinità con l'edificio concluso. Vi si può scorgere, per raffronto, il processo che porta alla forma definitiva dell'edificio: si tratta in parte di una scelta di riferimenti evocativi a Turner e alla sua epoca, che passa più per la scelta di materiali e vegetazione anziché richiamare precisi elementi figurativi. Si tratta però di mantenere, fin tanto che l'architettura rimane sulla carta, una sostanziale parità gerarchica fra le porzioni di prospetto: è poi la terza dimensione, quella spaziale, che con la piegatura (reale o immaginaria) del foglio fa sì che la striscia continua del disegno si spezzi e si differenzino le facciate principali da quelle secondarie, similmente a quanto accade con il montaggio di una scatola. Nell'edificio concluso prospetti e planimetrie quasi non dialogano, obbedendo a leggi costitutive differenti: ed è forse questo il gioco ironico più sottile sul tema contenitore-contenuto che si può leggere attraverso questa serie di disegni.

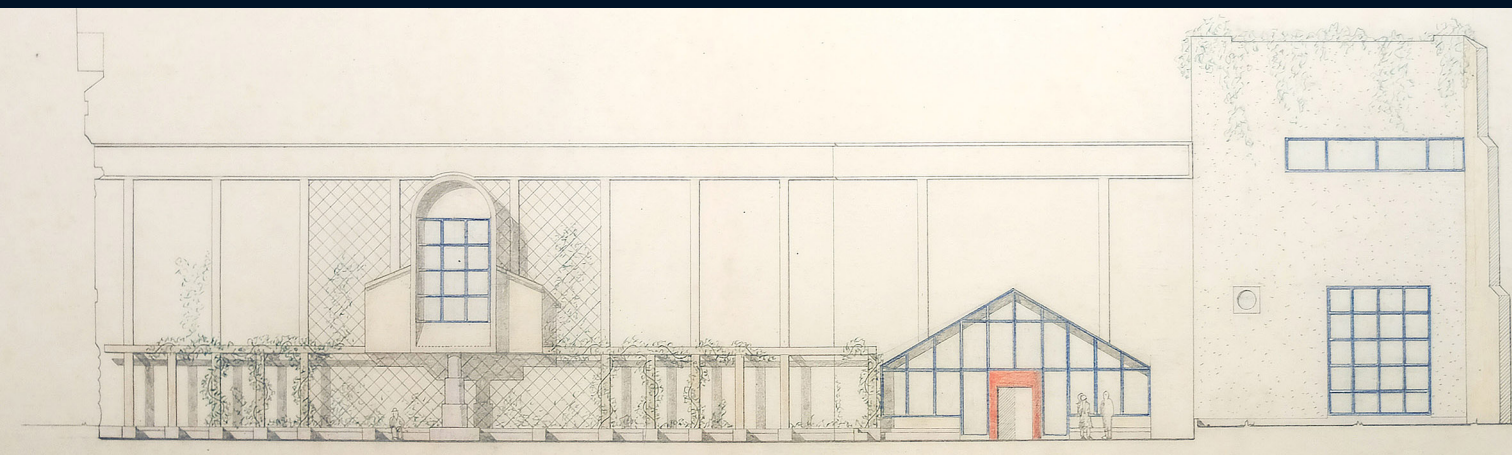


8.4

James Stirling, Clore Gallery. Studio per i prospetti.
(Montréal, Canadian Centre for Architecture, James Stirling
and Michael Wilford fonds, AP140.S2.SS1.D60.SD1.P10)

8.5

James Stirling, Clore Gallery. Studio per i prospetti, variante
con bay-window.
(Montréal, Canadian Centre for Architecture, James Stirling
and Michael Wilford fonds, AP140.S2.SS1.D60.SD1.P10)



BIBLIOGRAFIA

Dal Co Francesco, Tom Muirhead, *I musei di James Stirling*,
Michael Wilford and Associates (Milano, Electa, 1992)
Herrmann Luke, "Turner at the Royal Academy", *The Burlington Magazine*, 862, 117 (January 1975), 63-67
Stirling James, *Building and Projects 1950-1974* (London,
Thames and Hudson, 1975)
Stirling James, Michael Wilford, *Building and Projects 1975-1992* (Stuttgart, Hatje, 1994)
Velicogna Chiara, "Tra nostalgia e astrazione: architettura e allestimento alla Clore Gallery di Londra", in *Per Alvisè Trincanato*.

Saggi in memoria di un giovane studioso impaziente, a cura di
Massimo Bulgarelli (Roma, Campisano, 2021), 37-45
Velicogna Chiara, *The Clore Gallery in London. A Museum
for Turner by James Stirling*, tesi di dottorato (luav, Venezia,
2019)
Vidler Anthony (a cura di), *James Frazer Stirling: notes from
the archive* (New Haven and London, Yale University Press,
2010)
Whittingham Selby, *An historical account of the will of J.M.W.
Turner, R.A.*, (London, J.M.W. Turner R.A. Publications, 1996)

