

FACES

Journal d'architecture / Synthèse des arts
Printemps 2019

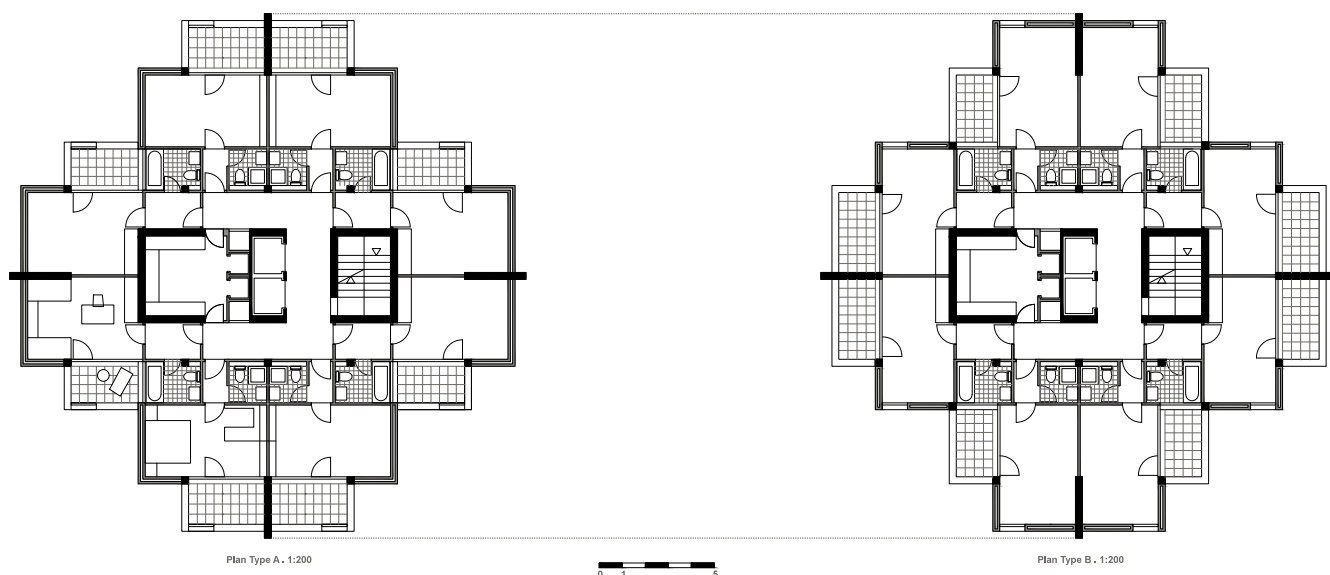
75





FIGURES DE L'INTERACTION ENTRE L'ARCHITECTURE ET LES ARTS

Annalisa Viati Navone
traduit de l'italien par Sophie Royère



Peppo Brivio avec René Pedrazzini, hôtel tour à Locarno, 1954, plan. (Dessin de Juliette Blatter, USI-Accademia di architettura Mendrisio, 2017-2018.)

< Adriana Beretta, *Costruire il vuoto/Construire le vide*, 2007, vue depuis la base d'appui. (Photo Adriana Beretta.)

«L'architecture et les arts 1945-1970. Comparaisons et intertextes¹» est le titre d'un colloque international qui s'est tenu en 2014 et qui a eu le mérite de poser en d'autres termes la question du rapport atavique entre l'architecture et les disciplines artistiques entendues au sens large. Une fois mise de côté la notion passe-partout de «synthèse», on peut détailler le large éventail de phénomènes d'intégration, de parallélismes, d'intertextualité, de greffes, d'antagonismes, de cocréations, etc. (une liste exhaustive reste encore à rédiger), qui surviennent durant le processus de création, les formes concrètes que chacun d'eux produit et les multiples effets spatiaux, perceptifs et émotionnels qui en dérivent.

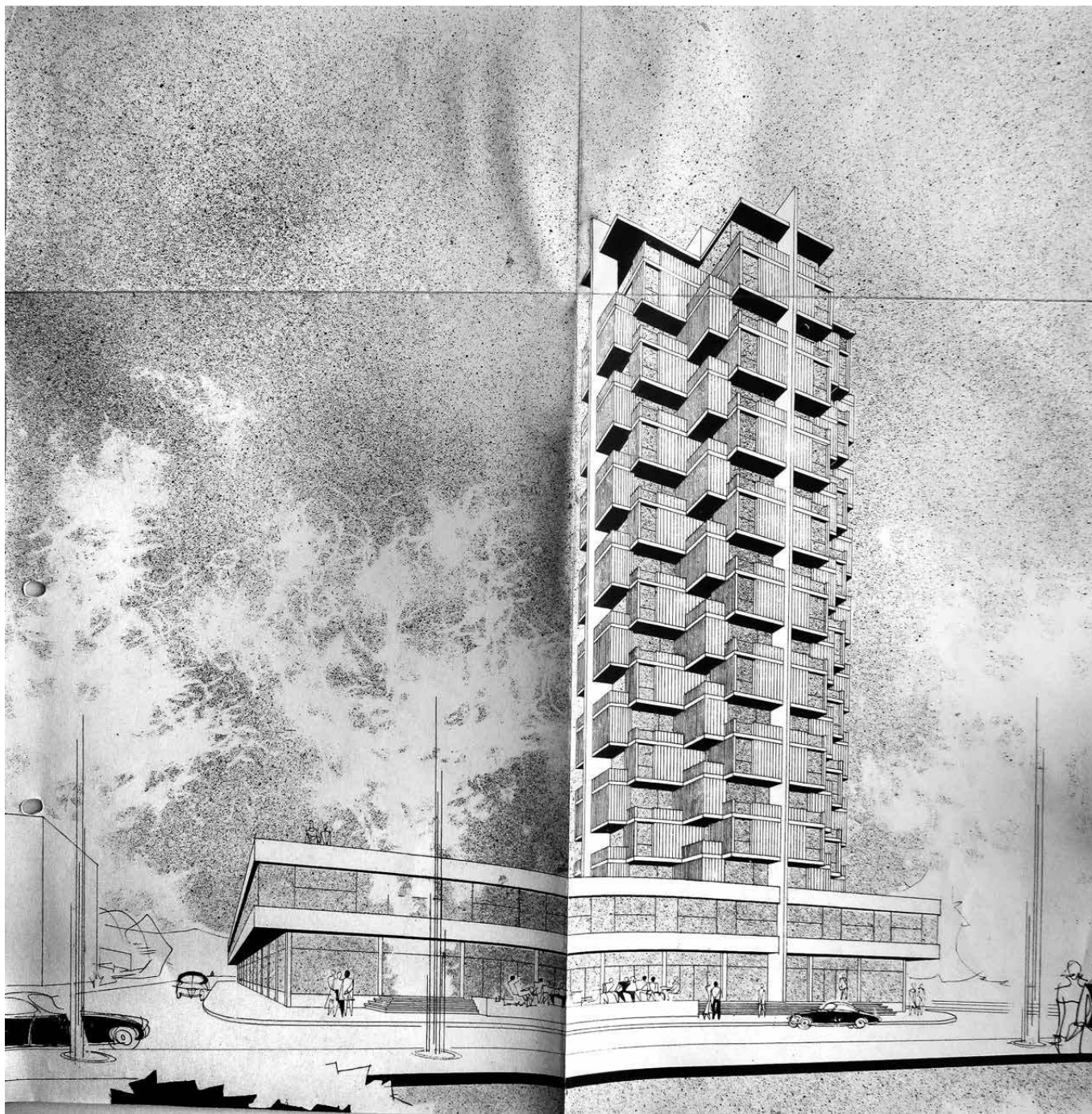
Cet essai a pour but d'étudier quatre «figures» de cette interaction. Les deux premières entrent dans la catégorie des phénomènes d'intertextualité. Dans le premier cas, c'est l'architecte qui s'approprie les procédés artistiques et les restitue dans son œuvre; dans le deuxième cas, c'est l'artiste qui absorbe des dispositifs architecturaux; le troisième exemple entre dans la catégorie de *Kunst am Bau*, où le dialogue avec l'espace destiné à accueillir l'intervention artistique complète la signification et la fonction de l'architecture. Le quatrième est le modèle de symbiose parfaite entre architecte et artiste auquel André Bloc et les membres du groupe Espace² ont toujours aspiré, dans lequel la discussion fructueuse se situe en amont du projet et se poursuit jusqu'à la phase de chantier, conduisant à un résultat lyrique, qui voit les contributions individuelles se fondre dans l'unicité de l'œuvre. C'est là une belle démonstration de la manière dont les contraintes peuvent déterminer des choix artistiques parfaitement intégrés dans un projet de «spatialité à réaction émotionnelle». Les quatre exemples choisis pour leur prégnance se situent en Suisse (dont trois dans le Tessin) sur une période allant des années 1950 à 2018.

Vers une architecture concrète ? Un projet inédit de Peppo Brivio

De récentes études sur les années de formation de l'architecte tessinois Peppo Brivio à l'École polytechnique de Zurich ont mis en lumière sa fréquentation assidue du milieu des artistes concrets, et notamment de Lanfranco Bombelli Tiravanti. Ce dernier, qui s'était réfugié en Suisse après l'armistice du 8 septembre 1943 pour poursuivre ses études d'architecture dans cette école, avait établi de solides relations avec Max Huber et Max Bill³. Témoignage de leur amitié, une correspondance allant de 1949 à 1952, année où Bombelli Tiravanti livre à Brivio quelques-unes de ses récentes études préparatoires pour des œuvres graphiques qui témoignent de son appréciation de la valeur esthétique de figures géométriques élémentaires. L'une d'elles, remontant aux années 1951-1952, se caractérise par une pureté et une recherche de l'essentiel à la limite de l'élémentaire, avec un rappel évident au plan du gratte-ciel type conçu pour la «Cité de circulation» par Theo Van Doesburg en 1929.

L'attention de Brivio pour ce type de composition aniconique, pure, rigoureuse, que les artistes concrets défendaient en reprenant les enseignements de Van Doesburg lui-même, pourrait expliquer l'une des racines de son intérêt pour le langage néoplastique. Elle conduirait à formuler l'hypothèse que Brivio s'était emparé des procédés de composition mathématiques et logiques défendus par la *Konkrete Kunst*, et qu'il était parvenu à consolider sa vision architecturale en traduisant en espaces et volumes l'ordre intrinsèque de certaines structures graphiques, en appliquant la méthode scientifique, qui lui était innée, et en utilisant le papier millimétré comme guide dans le projet d'espaces et façades rigoureux et mathématiquement ordonnés.

Un projet inédit⁴ pour un hôtel tour à Locarno (avec René Pedrazzini, 1954), qui précède et annonce déjà l'immeuble de l'Albairone (Lugano-Massagno, 1955-1956), marque, à mon



avis, un tournant déterminant dans la production de Brivio. Celui-ci, à partir d'un « concentré de paradigmes architecturaux⁵ », s'oriente vers une interaction plus marquée entre art, architecture et science, en travaillant sur les retombées artistiques et esthétiques de raisonnements purement scientifiques. L'année 1954 est aussi celle de la 10^e Triennale milanaise dont l'objectif – plus qu'en ligne avec le manifeste du groupe Espace, qui avait organisé la même année la première exposition manifeste à Biot, et les propositions du mouvement italien pour l'art concret⁶ – peut se résumer ainsi : « reconnaître comme l'un des problèmes les plus vivants et actuels le nouveau rapport de collaboration qui s'est établi entre le monde de l'art et celui de la production industrielle [...]

réaffirmer le rapport unitaire entre architecture, peinture et sculpture⁷ ».

Imprégné d'une telle culture, Brivio fait exploser dans ce projet, pour la première fois, la boîte architecturale en une multiplicité de volumes parallélépipédiques qui se projettent à l'extérieur, chacun correspondant à un espace interne précis. Ainsi, il construit un texte architectural dont il communique les outils de décodage nécessaires, puisqu'il est visuellement ajusté comme un assemblage d'éléments « décomposables » et « recomposables » par l'observateur. Le projet se développe sur un plan cruciforme à la structure très claire. Services, escaliers et ascenseurs sont insérés dans le noyau porteur central qui fonctionne statiquement en synergie soit avec les quatre divisions médianes placées à l'extrémité

Peppo Brivio avec René Pedrazzini, hôtel tour à Locarno, 1954, axonométrie. (Fonds Peppo Brivio, Fondazione Archivi Architetti Ticinesi-FAAT-Bellinzona.)

des bras, soit avec les piliers distribués selon une trame géométrique qui émerge du dessin, mise en exergue même là où elle est intégrée aux murs. Chambres et terrasses dépassent alternativement du noyau comme des unités volumétriques constituées d'une partie inférieure fermée (la portion de chambre saillant du noyau), et d'une supérieure, partiellement délimitée (la balustrade de la terrasse annexée à la chambre de l'étage du dessus). Les volumes contigus sont décalés de manière à assurer l'alternance entre plein et vide, selon une lecture tantôt horizontale, tantôt verticale. L'ordre de lecture est établi par les planchers, par rapport auxquels les corps se positionnent, glissent, tournent l'angle, rendent perceptible l'organisation plastique. L'hétérogénéité des matériaux, principalement le ciment et la tôle profilée en aluminium anodisé, atténue l'effet de masse, en décomposant le volume en surfaces non coplanaires, selon les règles néoplastiques. Les lames émergentes du toit-terrasse referment la composition en haut, tandis que les quatre murs l'ancrent visuellement à la base, et surtout soutiennent (et contiennent) la prolifération des corps qui semble irradier à partir du noyau central.

La rigueur géométrique (et la grille modulaire) qui a présidé à la réalisation – même graphique – de l'ensemble se projette clairement dans la conformation plastique des devantures, en laissant imaginer la maille structurelle faite de multiples et de sous-multiples du module de base.

« Art concret – précisément en contraste avec la vogue de l'abstraction –, justement parce qu'il ne provient d'aucune tentative d'abstraction à partir d'objets sensibles, physiques ou métaphysiques, mais parce qu'il est uniquement basé sur la réalisation et l'objectivation des intuitions de l'artiste, rendues en images concrètes de forme et de couleur, éloignées de toute signification symbolique, de toute abstraction formelle, et visant à ne saisir que ces rythmes, ces cadences, ces accords, qui font la richesse du monde des couleurs⁸. » Dans ces mots, Dorfles laisse transparaître le liant le plus puissant des artistes concrets de toutes nationalités : cet antinaturalisme qui les conduit à considérer comme matériel artistique la forme dans sa signification géométrique, dans les rapports de position chromatiques, pondéraux, dans les valeurs visuelles et perceptives que l'artiste établit à l'intérieur d'une composition. Ainsi, Dorfles essaie d'expliquer le processus de conception de l'œuvre concrète : « Pour de nombreux artistes modernes, un module graphique – avant même une image chromatique – est le *primus movens* de la création picturale [...] carrés, losanges, triangles sont les premières pierres constitutives d'un édifice architectural qui est fixé dans ses éléments morphologiques⁹. »

Les deux approches, celle de Brivio et celle des artistes concrets, partagent une posture antinaturaliste que l'architecte artiste transforme ensuite en attitude antfigurative : ce n'est pas la fonction de l'hôtel tour qu'il cherche à signifier par l'intermédiaire du langage qu'il expérimente pour la première fois, mais un processus de composition axé sur l'agrégation de formes modulaires, de « cadres carrés plastiques¹⁰ » auxquels il ajoute la troisième dimension. Il est évident que Brivio est parti de formes pures, nettes, imprégnées d'esprit géométrique, pour en proposer une possible traduction spatiale, épousant en cela le principal objectif des artistes concrets, poursuivi avec une détermination particulière durant les trois années d'existence du groupe MAC-Espace¹¹ : expérimenter des formes plastiques situées aux frontières de l'architecture et de la sculpture, et qui

engendrent de nouvelles spatialités à l'intérieur et autour. L'hôtel tour, ainsi que tant d'autres projets réalisés par la suite, de l'immeuble de rapport Giuliana (Lugano-Cassarate, 1962-1963) à la banque Weisscredit (Chiasso, 1963-1964), au complexe résidentiel et commercial Central Park (Lugano, 1970), ne sont pas pensés pour être fondus dans un alignement de façades, mais restent des totems isolés, qui peuvent être appréhendés en se promenant autour, car les façades rendues volumétriques contournent les angles, à leur tour multipliés en une série d'arêtes qui amplifient l'impression de propagation dans l'espace urbain.

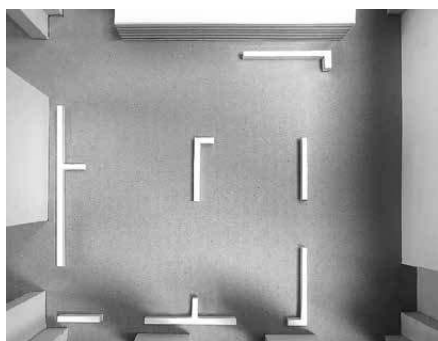
De même que les artistes concrets qui professaient l'intégration des disciplines artistiques en pratiquant eux-mêmes la synthèse (comme Max Bill, artiste, graphiste, architecte), Brivio, qui reconnaît l'influence de l'artiste suisse et de l'art concret dans la mise au point de son langage personnel¹², a tenté le chemin d'un art mathématique qui se concrétise dans une forme d'architecture-sculpture, se révélant, dès 1954, un rigoureux architecte artiste « concrétiste ».

Les «Espaces autres» d'Adriana Beretta

Un cas d'intertextualité spéculaire et opposé à celui dont témoigne l'œuvre de Brivio peut être représenté par l'artiste Adriana Beretta qui accomplit des opérations architecturales pour construire de nouvelles « spatialités à réaction émotionnelle ». Dans sa récente exposition personnelle intitulée « Stanze e distanze¹³ » (2018), l'artiste s'est donné une tâche architecturale : recréer l'environnement, autrefois domestique, destiné à accueillir ses œuvres, réinventer l'espace dans ses éléments constitutifs (seuils, perspectives, nouveaux rapports avec l'extérieur) en le faisant participer à un nouveau projet spatial ; enfin, proposer aux visiteurs une représentation de la maison dans la maison, au moyen de l'emploi architectural du dispositif rhétorique de la *mise en abyme*.

L'œuvre intitulée *Altri Spazi (Espaces autres)*, réalisée pour cette occasion dans la première salle, me semble témoigner de cette tendance en raison de son caractère astucieux et polysémique ; et comme elle résume le sens de l'exposition, c'est sur elle que je m'arrêterai. *Altri Spazi* se compose de sept objets en plâtre disposés sur le sol, traces candides qui définissent une enceinte et évoquent un lieu architectural, les vestiges de ce qui semblerait avoir survécu à une probable catastrophe ou au passage du temps, et qui affleurent pour marquer une stratification matérielle, réévoquer le geste antique du tracement du *temenos*, le périmètre de l'enceinte sacrée destinée au culte d'une divinité. La remémoration d'un tel espace archaïque génère un sentiment de déférence qui nous tient à l'écart et nous fait hésiter avant d'en franchir la limite. En cela, le matériau choisi, à savoir le plâtre qui porte encore l'empreinte du travail artisanal de l'artiste, joue un rôle non négligeable, en raison de la fragilité que nous y associons et qui nous conduit à doser et à contrôler les mouvements de nos corps, à nous préparer prudemment à avancer au-delà de la délimitation.

La position marginale du visiteur exalte le caractère d'altérité de l'œuvre, reliée à une deuxième interprétation possible, celle d'un lieu embryonnaire en formation, que l'architecte contrôle généralement au moyen de signes tracés sur le papier puis reproduits sur le terrain au moyen de ficelles, afin que les deux dimensions



Adriana Beretta, *Altri Spazi/Espaces autres*, 2018, vue zénithale de la maquette. (Photo Adriana Beretta.)

du dessin se traduisent en préfiguration de volumétrie. Préfiguration dont Adriana Beretta accentue le caractère de potentialité encore fluctuant entre plusieurs configurations possibles et se remémore ce que Ludwig Wittgenstein note de la maison de sa sœur Margareth : « Ce n'est pas construire un bâtiment qui m'intéresse, mais plutôt de voir en transparence, devant moi, les fondations des bâtiments possibles¹⁴. » Une troisième lecture s'impose alors : les traces suggèrent un espace vital minimal, un peu plus de 16 m², que chacun, à partir des vestiges du périmètre affleurant au sol, est amené à reconstruire et à compléter.

« Et c'est là, dans la préfiguration d'une hypothèse volumétrique, que se posent les coordonnées pour la reconstruction d'un autre espace. Car si "l'espace est un doute", comme l'affirme Georges Perec, cette fois c'est un espace intégralement domestique qui, tracé à travers ses formulations minimales qui incluent des ouvertures vers l'extérieur et indiquent des passages internes, mais presque déjà habitable et parcourable, rend ma crainte moins révérencielle : je franchis l'espace avec courage, consciente de la "conquête"¹⁵. »

La triple lecture de strate archéologique, de volume à l'état naissant et d'espace domestique se confirme à la lumière de la seule œuvre, un tableau (*Senza titolo/Sans titre*, 2013), mise en dialogue avec *Altri spazi*. Sur un fond couleur sable, qui évoque la sensation visuelle et tactile d'un désert, se trouvent renversées deux minuscules maisonnettes de papier quadrillé dont l'une des façades latérales est repliée vers le haut et une pente du toit légèrement tournée et disjointe, de manière peu naturelle. On se demande si ces deux maisonnettes jouets, créées simplement en pliant une feuille de papier, attendent, dans leur état transitoire, d'être terminées, ou si leur intégrité a été irrémédiablement compromise par le basculement dû à une action improvisée. Le fait est que les deux architectures minuscules gisent renversées et écrasées, comme si elles résultaient d'un lancement de dés, et que l'espace intérieur s'était ouvert sur l'extérieur, afin qu'aucune césure spatiale ne subsiste entre les deux compositions volumétriques éphémères et leur contenant lumineux, ouvert lui aussi sur d'autres espaces, comme les faisceaux de lumière insérés dans la composition le laissent entendre.

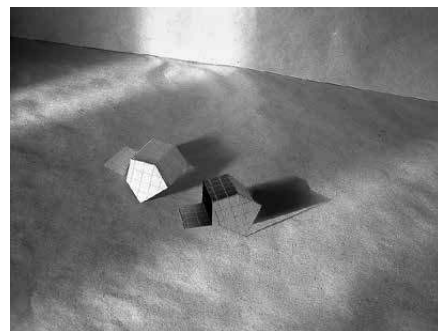
Altri spazi offre au regard du visiteur l'émergence d'une pièce dans une pièce, avec son périmètre interrompu par des ouvertures, que nous imaginons être des seuils visuels ou physiques, et avec un élément central qui évoque une articulation spatiale plus complexe (faite peut-être de plusieurs pièces), invitant à une exploration de son « intériorité », à franchir cette frontière qui s'interpose entre la salle et la pièce suggérée.

Mais comment saisir la configuration de l'œuvre dans son entièreté ? Comment reconstruire les relations avec la salle qui la contient et dont elle semble représenter une forme de condensation ? Les dimensions de la salle induisent à considérer la vue zénithale comme la plus propice, puisqu'elle permet d'adopter le regard de l'artiste ainsi que son point de vue. Adriana Beretta a en effet calibré précisément la forme et la position de chaque élément en le positionnant dans la maquette du lieu d'exposition, en contrôlant de haut le dialogue de son œuvre avec le préexistant, c'est-à-dire avec les murs du périmètre coupés, privés de plancher, et perçus d'ici comme les traces archéologiques d'une architecture « explosée ».

En la regardant à travers la maquette, l'installation se révèle une *mise en abyme* conceptuelle, liée par des relations projectives à la boîte qui la contient et à l'œil qui la scrute et la met en perspective.

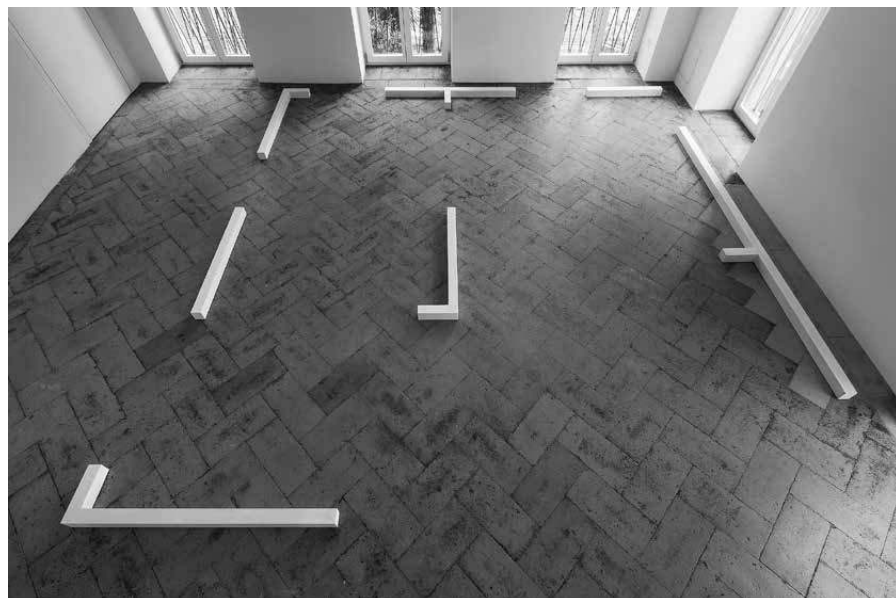
L'altérité de *Altri Spazi*, reproduction non fidèle du plan du contenant, collabore à la construction d'une expérience spatiale et donc perceptive, cognitive, mais aussi intérieure, inscrite en un lieu dont la présence exige d'être atténuée. Ainsi, certains éléments glissent devant les ouvertures réelles de la salle, les obstruant virtuellement, définissent une sorte de signalétique destinée à guider le chemin de l'observateur, et se dissipent en proximité de l'accès aux autres espaces qui racontent le dialogue entre « stanze e distanze ». Cependant, à la différence des enceintes, qu'elles soient sacrées ou domestiques, *Altri Spazi* dessine une figure ouverte, composée d'éléments légèrement glissés qui nient les correspondances axiales habituelles entre les murs. Ces caractéristiques rendent l'œuvre fortement perturbante, et suggèrent au spectateur la tentation de remettre à leur place, dans son imagination, les morceaux déplacés. En dépit d'un sentiment de déférence qui le tient à distance, celui-ci est invité à s'appropriier, corporellement dirais-je, la minuscule demeure, à interagir en utilisant ses mains pour déplacer, ses yeux pour évaluer la justesse des opérations, son esprit pour envisager de possibles développements volumétriques. On se sent porté à reconstruire sa propre demeure en se débrouillant avec ces sept morceaux de plâtre disponibles, en suivant chacun ses propres désirs, ses propres compétences de designer et en s'éprouvant architecte le temps d'une brève expérience.

Nous pouvons donc affirmer qu'Adriana Beretta a « construit », outre de nouvelles spatialités, le parfait habitant de sa demeure temporaire : regardant et voyant, stimulé à agir et recréer, sujet à la désautomatisation de mécanismes acquis, comme la séquence vision de l'image/élaboration mentale/acquisition cognitive, enclin à l'« imagination » au sens de Walter Benjamin : « L'image constitue pour Benjamin le "phénomène à l'origine de l'Histoire" parce qu'à ses yeux l'imagination est bien autre chose qu'une simple fantaisie subjective. "L'imagination n'est



Adriana Beretta, *Senza titolo/Sans titre*, tableau, 2013. (Photo Adriana Beretta.)

Adriana Beretta, *Altri Spazi/Espaces autres*, 2018, vue de l'installation pendant l'exposition « Adriana Beretta. Stanze e distanze » à la fondazione d'Arte Erich Lindeberg, Porza, 26 novembre 2017-6 mai 2018. (Photo Roberto Marossi.)





Adriana Beretta, *Costruire il vuoto/Construire le vide*, 2007 et *Tracce di storie perdute/Traces d'histoires perdues*, 2009 dans le hall de Haus Optiker, Bürglen, canton d'Obwald.
(Photo Adriana Beretta.)

pas la fantaisie... L'imagination est une faculté... qui perçoit les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies." L'imagination, la monteuse par excellence, démonte la continuité des choses uniquement pour mieux faire apparaître des "affinités électives"¹⁶. »

La stratégie du «regard ralenti»

Il a été demandé à la même artiste de réaliser un travail de «Kunst am Bau» dans un espace prédestiné, à l'intérieur d'une maison familiale construite à Bürglen (canton d'Obwald) entre 2006 et 2007 par Schnieper Architekten de Kriens (Lucerne). Son intervention se compose de deux moments artistiques, dont l'un accueille le visiteur dans le hall d'entrée et dessine une sorte de «paysage autobiographique¹⁷» des commanditaires. L'œuvre se compose de quatre toiles rectangulaires, alignées le long du mur du vestibule en pleine hauteur, peintes dans les couleurs primaires jaune et rouge. Trois d'entre elles présentent un enchaînement serré dérivant de l'élimination patiente et régulière de la première couche de peinture, toujours différente de celle du fond, selon un geste réitéré. Observée à distance, la composition suggère l'impression d'un tissu vaporeux, qui réchauffe et illumine de teintes solaires l'espace de l'entrée ombragé et dépouillé, et rappelle une habitude plutôt traditionnelle de meubler et parer les intérieurs de

tapis, papiers peints et textiles. Les couleurs choisies, jointes à la précision et à la répétition du geste, du signe et des lignes qui se suivent à perte de vue, évoquent l'appartenance religieuse des propriétaires, en renvoyant aux teintes des robes des moines bouddhistes et à la croyance dans les effets magiques de la répétition rituelle de formules, gestes, mots qui prédisposent au temps long de la méditation. L'enchaînement monotone et fluide des signes abstraits, semblable au rythme de l'écriture, évoque une narration adressée à un «passant disposé à se laisser surprendre, qui ne manque ni de temps ni d'imagination», afin d'«activer sa faculté d'imagination à travers les stratégies d'un regard ralenti¹⁸». La production d'un paysage intérieur domestique – et ici, par paysage, nous entendons l'espace d'intersection entre regard (subjectif, non neutre, connoté culturellement) et territoire¹⁹ au sens large, dans notre cas le vestibule – est associée par l'artiste à une modalité précise d'observation, où le regard ralenti, hypnotisé par la répétition du signe, se surprendra à devenir auteur de formes fantastiques. Le vestibule est ainsi transformé en un lieu de «purification» à partir du paysage de montagne, enchanteur, omniprésent et solennel, sur lequel la maison Optiker, située sur un terrain qui domine le lac de Lungern, s'ouvre par de larges baies vitrées. La maison se distingue par la forme pentagonale irrégulière de son plan, par les angles aigus qui s'opposent à l'âpreté de la paroi rocheuse au-delà du lac, et par le revêtement rugueux en lattes de bois de sapin rouge blanchi, noircies par le temps. En raison de la façon dont ces bandes sont montées, de l'irrégularité dimensionnelle des éléments rentrants et saillants, et surtout de l'obliquité des façades, un effet d'accélération de la perspective se crée, notamment quand on l'observe depuis des positions excentriques. S'ensuit une exaspération perceptive de la dimension horizontale de la maison, qui apparaît comme étirée dans le paysage. Tout comme les lattes du revêtement extérieur, de même, en une vision très raccourcie, les lignes horizontales qui régissent la composition graphique des toiles dans le vestibule deviennent des lignes de fuite vers une chasse vide qui ressort dans l'espace du vestibule. Cette chasse délimite une cavité en forme de quadrilatère irrégulier qui perfore le corps de l'habitation jusqu'au sous-sol, et sur laquelle donnent la terrasse qui accueille le séjour extérieur, et la petite salle de méditation, située à l'étage le plus haut de la maison. Pensé par les architectes comme le recoin le plus intime de l'espace domestique, une sorte de tunnel vertical qui donne sur une portion irrégulière de ciel, ce lieu reste en attente d'être «rempli».

Et c'est ici que commence la confrontation entre l'architecture et le geste artistique, entre ce dernier et le paysage solennel extérieur : dans ce vide étroit, irrégulier, interstitiel, que l'œuvre doit transformer en un écrin précieux dans lequel les ouvertures déjà prédisposées prennent un sens précis. Et qui pourrait se tourner en contrepoint décisif à la sublime attraction des cimes des montagnes. Adriana Beretta reçoit cette commande en 2007, et la tâche qu'elle se donne cette fois est de *Costruire il vuoto* (*Construire le vide*, titre de l'œuvre) de cette cavité. Construire, et non pas remplir. La construction présuppose avant tout une âme qui la soutienne, une structure, qui peut être autoportante et par métonymie signifier la construction elle-même. Le choix est fait de la répétition d'un module, où chaque élément est positionné l'un sur l'autre : un T renversé en métal creux, à section carrée, peint en blanc, toujours légèrement



et différemment incliné par rapport au module supérieur ou inférieur. L'installation est conçue en trois éléments qui s'élèvent, élançés et sinueux, sur environ neuf mètres, pour capter la lumière et le bleu du ciel, ainsi que l'énergie qui émane du paysage alpin. On peut l'interpréter comme un arbre stylisé, qui s'élève en se tordant dans sa châsse exiguë, en effleurant le vide dans sa progression ascensionnelle. Un vide qui se trouve transformé en *hortus conclusus*, où est représentée une forme miniaturisée de nature artificielle et géométrisée, dont l'artiste propose encore des modalités d'observation précises. *Costruire il vuoto* prend vie dans l'espace souterrain de la salle de gymnastique et du sauna, unique lieu de la maison d'où le vide est accessible, et l'œuvre visible sans filtres visuels interposés, dans tout son développement altimétrique, le long duquel l'œil remonte doucement vers la cime, en une perspective ralentie. Dans cette expérience visuelle, l'œuvre vole la scène à la maison, s'amplifie dans les reflets des baies vitrées miroitantes (au niveau du vestibule et de la bibliothèque), et se multiplie dans les ombres qui se dessinent le long des murs de béton, parfaitement lisses, du tunnel vertical. Le regard passe de l'œuvre aux murs, aux baies vitrées qui servent de miroir, et s'attarde pour saisir les différences subtiles entre les images multipliées du même objet. Le jeu se reproduit à l'inverse, lorsque du haut de la terrasse on regarde vers la base, et que les reflets et les ombres offrent des visions légèrement différentes de *Costruire il vuoto*, sans se laisser fixer en une image stable et définitive. La répétition du module acquiert, puis perd son individualité dans le système combinatoire auquel il est soumis, pour donner vie à une architecture plastiquement subjective qui, en offrant autant de facettes d'elle-même, se propose comme une découverte continuelle pour l'œil et l'esprit.

Dans l'espace du vestibule, l'installation se transforme en parfait contrepoint de la rampe d'escalier qui mène au grand séjour : en évoquant l'image d'une échelle, elle en reprend le rythme ascensionnel, se transformant également en

instrument de mesure de la hauteur de la construction, qui en est traversée de fond en comble.

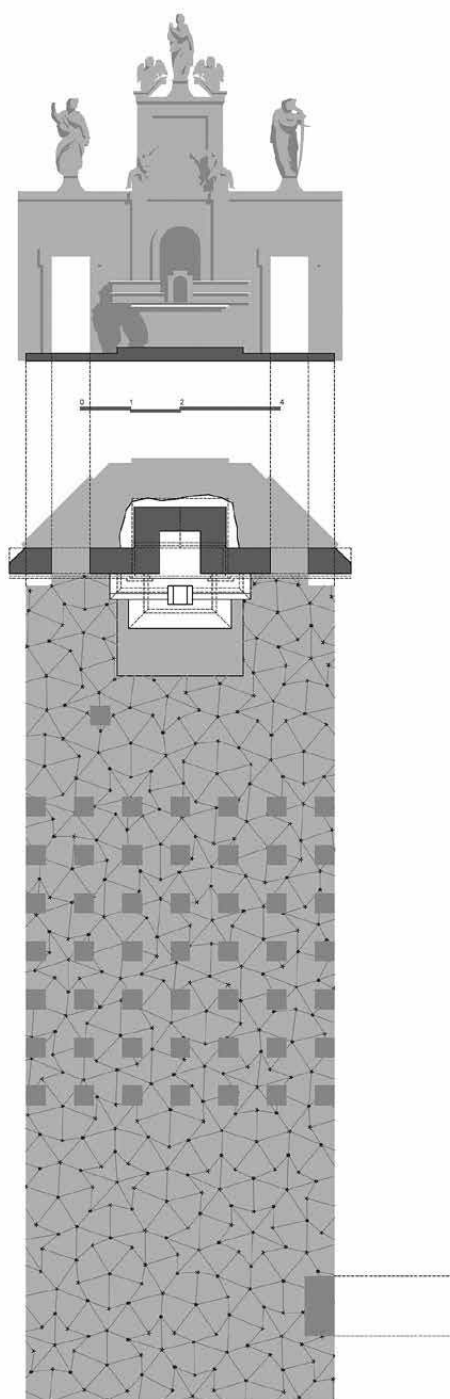
Observée depuis la baie vitrée à l'étage de la bibliothèque, l'œuvre est encore lue comme contrepoint harmonieux d'une rampe qui mène à la petite salle de méditation, et sur la surface de verre qui s'interpose entre le « vide » et le palier, les présences externes et internes se superposent et se confondent, de sorte que l'œuvre se reflète dans l'architecture, et l'« échelle » dans l'escalier réel. Et une fois encore, l'œil est attiré par l'enchevêtrement, le regard ralenti pour s'appropriier les multiples épiphanies. *Costruire il vuoto* lutte pour s'affirmer dans un espace domestique connoté, réinterprète l'une des fonctions de cette architecture en tant que grand angle tourné vers un horizon envoûtant, qui prédispose à la contemplation. Dans l'étroite lunette pointée vers le ciel, Adriana Beretta simule la densité visuelle des vues sur les paysages naturels, en intériorisant un paysage dynamique, mobile, inépuisable à l'appréhension, où la répétition du module ascendant, et ses projections sur des surfaces miroitantes qui pulvérisent leur matérialité, en laissant présager d'autres mondes, prédisposent à l'ascèse, et, en synergie avec les toiles de l'entrée, à la méditation.

Du miracle à l'«enchantement»

Guidotti-Mengoni dans la réhabilitation de l'église de la Madonna della Valle à Monte Carasso

L'effet final de l'heureuse collaboration entre les architectes du Studio Guidotti avec Lidio Guidotti et l'artiste Luca Mengoni est au contraire l'«enchantement», que Luigi Moretti avait défini comme le dépassement du temps long de l'expérience artistique, l'accès de l'esprit à une sphère supérieure, ravissement, extase²⁰. Son ami Michel Tapié l'avait considéré comme la visée principale de l'«art autre», en précisant que l'enchantement, au sens italien du terme, porte en lui des traces d'«incantation²¹», et qu'il convient donc de donner à l'œuvre un

Schnieper Architekten, maison Optiker, Bürglen (canton d'Obwald), 2006-2007.
(Photo Adriana Beretta.)



Studio Guidotti avec Lidio Guidotti et Luca Mengoni, réhabilitation de l'église de la Madonna della Valle à Monte Carasso, 1998-2004, coupe et plan du sol d'après un des pavages non périodiques de Roger Penrose. (© Studio Guidotti.)

«contenu magique» en appliquant les nouvelles notions logico-mathématiques élaborées à la fin de la Seconde Guerre mondiale²².

Le groupe interdisciplinaire est intervenu dans l'église de la Madonna della Valle à Monte Carasso (1998-2004)²³, dont le noyau d'origine consistait en une petite chapelle votive construite sur une roche dans le lit de la rivière Tessin qui coule dans la vallée Sementina, lieu d'un miracle advenu en 1514. Au cours des siècles, malgré son emplacement sujet aux crues et à des inondations désastreuses, la chapelle, transformée en 1624 en église, est restée miraculeusement intacte, surmontant même la terrible crue de 1948. Les dégâts les plus importants étaient concentrés à l'intérieur, imputables à l'humidité

et à la remontée d'eau le long des murs qui désagrégeaient les enduits ainsi que le cycle de peintures réalisé par Pompeo Maino en 1925. Les membres du groupe – qui travaillaient ensemble pour la première fois à une mission à laquelle aucun d'eux n'avait été confronté auparavant – se donnaient alors une mission complexe et délicate, car les opérations d'assainissement devaient être conjuguées à la recreation d'un espace imprégné de la sacralité du lieu et communiquant un «sentiment de spatialité».

Deux opérations concrètes d'assainissement ont déterminé d'importantes retombées spatiales. Le relèvement partiel du sol, du niveau de l'entrée jusqu'à l'autel, pour laisser sur les côtés une sorte de canal d'écoulement en cas d'inondation, a servi à articuler l'intérieur entre une zone principale et un étroit couloir latéral, à un niveau inférieur. Le couloir est revêtu d'un sol pavé afin de laisser une zone permettant l'évaporation de l'humidité en rappelant, par cette texture minérale, l'image du lit du fleuve.

L'incision continue à la base des murs de l'édifice pour endiguer le phénomène de remontée des eaux est destinée à souligner l'altérité de l'enveloppe par rapport au plan «terrestre» où se pratique le culte, mais aussi à créer, à la base des murs, une entaille assez profonde pour faire percevoir l'enveloppe comme suspendue. Cette dernière est uniformément revêtue d'un beau bleu lumineux, qui irradie alentour le scintillement des fragments de carbure de silicium mélangés à l'enduit. En fonction de la qualité matérielle et du degré d'absorption des murs, des moulages et des voûtes, la couleur se décline en différentes modulations lumineuses, devenant plus intense sur les surfaces verticales, plus claire le long des corniches horizontales qui marquent une sorte de césure par rapport aux voûtes qui tendent aujourd'hui au gris cendré²⁴. Là ressortent les nervures affilées des deux voûtes d'arêtes et les quartiers de la demi-voûte au-dessus de l'abside qui semblent s'imprimer dans un vide rempli de sa propre densité. Une densité faite de lumière, de reflets, de pénombre, qui vont du bleu – la couleur du ciel, de l'eau, du manteau de la Vierge de la Miséricorde inspirée du *Polptyque de la Miséricorde* de Piero della Francesca – au rouge qui en revêt le corps terrestre, et qui, en accord avec la couleur dominante des marbres de l'autel, est choisi comme tonalité du sol relevé. Celui-ci, tel un tapis cérémoniel lisse, brillant et radieux, est étendu devant l'autel qui s'érige comme une barrière, pour cacher le Saint des saints : le rocher du miracle et la petite chapelle votive d'origine, conservés dans le minuscule déambulatoire à l'arrière. Le sol relevé est une sorte de plateforme épaisse de fine grenaille, constellée de deux types de fleurs à cinq pétales, distribuées selon l'un des pavages non périodiques dessinés par Roger Penrose²⁵, qui intègrent l'application du nombre d'or dans la construction de formes polygonales qui se répètent de manière irrégulière, ainsi qu'à des échelles différentes. Ces formes sont déterminées par l'encastrement de deux tesselles de base, en forme de quadrilatères irréguliers, la flèche (Dart) et l'aiglon (Kite) aux sommets desquels sont placés les deux différents motifs floraux. Les éléments décoratifs, qui évoquent alternativement une prairie fleurie et un paysage sidéral (*Rosa mystica*, *Stella matutina*, récite la litanie de la Sainte Vierge), associent à la forme gracieuse la fonction nécessaire de joints de dilatation, ce qui a fait que depuis 2004 aucune fissure ne s'est produite. Au cas où des fractures adviendraient, celles-ci se ramifieraient suivant les lignes entre les nœuds, reproduisant la trame

invisible qui gouverne la distribution des fleurs et manifestant, en tant que strate archéologique pré-existante, la forme mathématique sous-jacente.

Entre l'enveloppe et la plateforme, entre monde céleste physiquement disjoint du monde terrestre et ce dernier, se produisent des interférences enchantées : murs et voûtes palpant de fulgurances lumineuses se projettent sur le sol, qui renvoie son scintillement à l'enveloppe, l'animant de reflets aquatiques, de frémissements de formes liquides, plus nets à proximité de l'ombre colorée qui s'étend devant l'ancien passage latéral, fermé aujourd'hui par un vitrail dessiné par Luca Mengoni. Celui-ci est décomposé en deux verrières faites de tesselles jointes au plomb, parcourues alternativement de bandes transparentes et colorées : la plus extérieure, qui se tourne vers le monde terrestre, présente des bandes horizontales rouges, et la plus intérieure, des bandes verticales bleues. La superposition chromatique et le reflet sur le sol – et de là sur le bleu de l'enduit d'où elle se projette à nouveau au sol – déterminent une œuvre faite de lumière, de couleurs, de réverbérations, amplifiant l'espace comme en un jeu de miroirs.

En guise de contrepoint, l'eau du bénitier dessiné par Giacomo et Riccarda Guidotti déborde, coule sur le côté qui donne sur le vitrail, puis s'écoule dans la bouche d'égout occultée dans le couloir latéral. L'eau qui gargouille, à l'origine du caractère sacré du lieu, s'illumine elle aussi dans la lumière rouge et bleue qui l'assaille, et irradie des reflets saphir et rubis, en une fusion synesthésique de sensations. Lorsqu'au crépuscule le jeu de reflets est atténué, les points de lumière artificielle installés dans l'épaisseur de la plateforme, le long des bords, mettent en évidence la mince entaille entre le pavé et l'enduit des murs, qui semblent léviter à quelques centimètres du sol. En même temps, la plateforme, génératrice de lumière, prend un caractère fortement spirituel, comme la cellule d'un temple habité par une divinité, mais non destinée au culte des fidèles. Si nous voulions appliquer les considérations de Goethe sur le bleu qui recouvre murs et voûtes, nous pourrions affirmer que cette couleur amplifie de manière illusoire l'espace et le « vide²⁶ », objectif visé par les auteurs, qui, pour en préserver l'aura, avaient prévu un intérieur dénudé, sans ameublement, sauf pour les rares liturgies durant lesquelles on aurait pu placer des sièges amovibles dessinés *ad hoc* par les architectes.

Enfin, l'entrée : après que l'on a rouvert l'accès dans la façade principale, l'entrée a été pourvue d'une porte constituée, à l'extérieur, d'une grille métallique modulaire dont les cellules sont occupées par des pièces de bois rugueuses, comme usées par le temps.

En synergie avec les éléments de cette paroisse de montagne rude et dépouillée, qui portent encore les traces de la fureur des eaux en crue, la porte est le contrepoint antinomique de ce qu'elle révèle (*Ianua coeli*) : un lieu d'enchantement. « L'enchantement, c'est-à-dire le dépassement du temps, reste ainsi le problème [...] implicite ou non, dans l'art de chaque époque. Faire monter l'état humain vers la contemplation, vers une sorte d'égarement vivant, est la visée de toute réalisation en art²⁷. » Dans cet espace rénové, la dimension spirituelle de l'homme est rendue tangible : une énergie qui comble et émeut émane de la fusion harmonieuse entre art et architecture, tandis que l'on traverse une prairie, ou peut-être une constellation céleste, et que l'on pénètre la densité d'un espace tissé de ciel et de terre.



Annalisa Viati Navone est professeure HDR d'histoire et culture architecturales à l'Ensa Versailles; membre du LéaV; membre de l'École doctorale SHS (sciences de l'homme et de la société) de l'université Paris-Saclay; chercheuse team leader à l'Archivio del Moderno de l'université de la Suisse italienne.

Studio Guidotti avec Lidio Guidotti et Luca Mengoni, Réhabilitation de l'église de la Madonna della Valle à Monte Carasso, 1998-2004, vue de l'intérieur. (© Filippo Simonetti.)

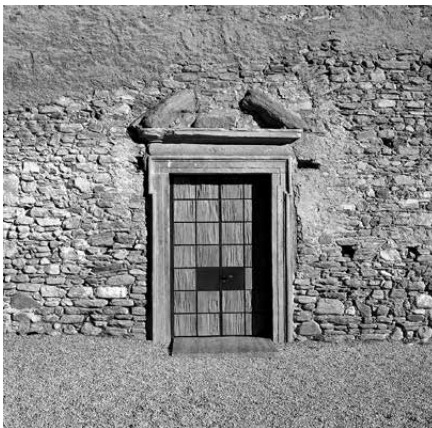
> Studio Guidotti avec Lidio Guidotti et Luca Mengoni, Réhabilitation de l'église de la Madonna della Valle à Monte Carasso, 1998-2004, porte d'entrée et détail du sol. (© Filippo Simonetti.)

- 1 Colloque international - première session, sous la direction de Bruno Reichlin et Letizia Tedeschi, 29-31 octobre 2014, Rome, American Academy et Institut suisse.
- 2 André Bloc, « Intégration des arts plastiques dans la vie », texte d'introduction au catalogue de l'exposition de Biot de 1954, *Espace Architecture formes couleur*, Paris 1954. À ce propos, voir aussi P. Guéguen, *André Bloc et la réintégration de la plastique dans la vie*, Boulogne-sur-Seine, éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1954. Sur l'exposition de Biot, voir A. Dopffer, D. Gay (dir.), *L'été 1954 à Biot. Architecture formes couleurs*, catalogue de l'exposition du même titre au musée national Fernand Léger (18 juin-19 septembre 2016), Paris, RMN-GP, 2016.
- 3 Je renvoie au rapport final du projet de recherche « Peppo Brivio (1923-2016): l'architetto-intellettuale alla ricerca d'una "grammatica" », que j'ai présenté en 2015 et qui a été financé par le département de l'éducation, de la culture et du sport, division de la culture et des études universitaires (DECS) de la république et du canton du Tessin pour l'année 2015-2016. Le rapport intitulé *Appunti per una biografia scientifica 1923-1956* est déposé à la bibliothèque cantonale de Bellinzone. Il est en cours de publication.
- 4 Ce projet est conservé dans les archives de Peppo Brivio à la Fondazione Archivi Architetti Ticinesi (archives d'État, Bellinzone).
- 5 Tita Carloni, « Un concentré de paradigmes architectoniques. La station du téléphérique Locarno-Orselina/

- Cardada de Peppo Brivio et René Pedrazzini : une destruction en cours», *Faces*, n° 45, 1998-1999, p. 63-65.
- 6 Le Movimento Arte Concreta (MAC) se constitue à Milan le 22 décembre 1948, avec son siège à la Libreria Salto, sous la houlette de Gianni Monnet (architecte et graphiste ainsi que peintre, futur membre du groupe Espace), Gillo Dorfles (critique et peintre), l'artiste multiforme Bruno Munari et Atanasio Soldati qui venait de l'art abstrait des années 1930 et en fut le premier président.
- 7 Anty Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Milan, Longanesi & C., 1978, p. 396.
- 8 Gillo Dorfles, «Fantasie colorate di Galliano Mazzon», présentation de l'exposition à la galerie il Salto, *Arte concreta*, bulletin du MAC, janvier 1949, republié dans Luciano Caramel (dir.), *MAC. Movimento arte concreta 1948-1952*, Milan, Electa, 1984, p. 34.
- 9 Gillo Dorfles, présentation de l'exposition «Gli artisti del MAC» à la galerie Bompiani, Milan, avril 1951 (où sont exposées des œuvres de Bertini, Bombelli Tiravanti, Di Salvatore, Dorfles, Huber, Mazzon, Monnet, Munari, Nigro, Regina, Soldati, Veronesi), reprise dans Luciano Caramel (dir.), *MAC. Movimento arte concreta 1948-1952*, op. cit., p. 46.
- 10 Je reprends le titre de l'exposition «Quadri quadrati plastici e nuove macchine inutili» de Bruno Munari qui s'était tenue à la Galleria Bergamini à Milan du 15 au 28 mars 1952. L'exposition s'intégrait dans les activités du MAC et fut présentée par Franco Passoni dans le bulletin du mouvement, *Arte concreta*, n° 5, deuxième série, mars 1952.
- 11 La fusion entre MAC et le groupe Espace, afin de constituer la cellule italienne du groupe français, advient en 1955 et dure jusqu'à 1958. La décision est transmise aux membres du MAC le 24 février 1955 par une lettre circulaire signée par Dorfles, Monnet, Munari, Prampolini et Viganò (cf. Lettre circulaire du groupe MAC-Espace du 24 février 1955, publiée dans Luciano Caramel (dir.), *MAC. Movimento arte concreta 1953-1958*, vol. II, Milan, Electa, 1984, p. 33). Sur les activités du nouveau regroupement, voir mon texte *Esperimenti di sintesi delle arti. Analogie fra MAC e Espace* publié dans le journal qui accompagnait l'exposition «Esperimenti di sintesi delle arti. André Bloc e Gianni Monnet in un percorso fra protagonisti dell'Arte Concreta», au Studio Dabbeni, Lugano, 4 novembre-31 janvier 2017.
- 12 Voir Nicola Baserga, «L'interpretazione dei modelli storici nell'opera di Peppo Brivio», *Archi*, n° 4, 2013, p. 70-79.
- 13 «Adriana Beretta. Stanze e distanze», exposition qui s'est tenue à la Fondazione d'Arte Erich Lindeberg, Porza, 26 novembre 2017-6 mai 2018 et accompagnée du catalogue T. Lotti Tramezzanin et Adriana Beretta (dir.), *Adriana Beretta. Stanze e distanze. Opere/Works 2007-2017*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2018.
- 14 La phrase est tirée de Luigi Prestinenza Puglisi, «Nove storie sulla tappezzeria. Ludwig Wittgenstein e Adolf Loos», *Artribune*, article publié le 21 novembre 2016, <http://www.artribune.com/progettazione/architettura/2016/11/tappezzeria-architettura-ludwig-wittgenstein-adolf-loos/>.
- 15 Adriana Beretta dans une conversation avec l'auteure, le 7 janvier 2017, durant laquelle elle cite ce passage de Georges Perec : «L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête. Mes espaces sont fragiles : le temps va les user, va les détruire : rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire» (Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 122).
- 16 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 124 avec une citation de Charles Baudelaire. «Si l'image constitue, pour Benjamin, le "phénomène originaire de l'histoire", c'est que l'imagination, à ses yeux, désigne bien autre chose que la simple fantaisie subjective : "L'imagination n'est pas la fantaisie... L'imagination est une faculté [...] qui perçoit les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies." L'imagination, la *monteuse* par excellence, ne démonte la continuité des choses que pour y mieux faire surgir de structurales "affinités électives"».
- 17 Je renvoie à de récentes études de psychologie du paysage, notamment C. Gallo Barbisio (dir.), *Self-identity. Place identity. Studi sul paesaggio*, Turin, Tirrenia Stampatori, 1999. Je souhaite remercier les Optiker pour leur chaleureux accueil ; Patrick Schnieper et Adriana

Beretta pour avoir généreusement partagé avec moi leurs expériences respectives de projet.

- 18 Adriana Beretta, «Tracce di storie perdute», tapuscrit, 1995.
- 19 Cf. Claude Raffestin, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Florence, Alinea, 2005, où est présenté un tableau synthétique de l'évolution de la signification du terme.
- 20 Luigi Moretti, «Forme astratte nella scultura barocca», *Spazio*, a. I, octobre 1950, n° 3, p. 20.
- 21 «L'architecte Luigi Moretti a posé cet axiome que je suis souvent amené à citer et commenter, comme l'une des bases – l'autre étant la magie de la structure artistique – biunivoques de la question qui nous occupe ici : l'enchantement, en italien "incantamento", qui suppose et engage aussi et plus explicitement l'incantation, quand il a dit : "l'art comme l'amour est une question d'enchantement" [...] l'enchantement résultant de la communication d'une œuvre d'art avec un amateur d'art est une valeur absolue», Michel Tapié, *Esthétique*, Turin, International Center of Art Research, 1969, non paginé.
- 22 «C'est à l'échelle de la logique de la contradiction, des transfinis, des relations d'incertitude, des stupéfiantes topologies, de toutes les explorations de ces au-delà et en deçà qui justement constituent ce Réel dont trop longtemps nous ne savions percevoir que quelques apparences restrictives, que l'on remettra valablement en cause le rythme et les autres notions picturales au fur et à mesure de ces mûrissements individuels avec quoi on ne fait que constater qu'un nouveau monde, un monde autre existe», Michel Tapié, *Un art autre où il s'agit de nouveaux déviages du Réel*, Paris, Gabriel Giraud et Fils, 1952.
- 23 Cf. «Église de la Madonna della Valle, Monte Carasso», *Archi*, n° 6, 2007, p. 20-23, où ont été reconstituées les transformations au cours du temps de la chapelle. Je remercie Giacomo Guidotti et Luca Mengoni d'avoir mis à ma disposition le dossier complet de l'intervention et de m'avoir accompagnée durant la visite de l'église.
- 24 La teinte d'origine apparaissait bien plus homogène, mais au cours du temps les murs, les moulures et les voûtes ont pris différentes tonalités.
- 25 Voir Roger Penrose, «The role of aesthetics in pure and applied mathematical research», *Bull. Inst. Math. Appl.* 10, 1974, p. 266-271 et, du même auteur, *The Emperor's New Mind. Concerning Computers, Minds and The Laws of Physics*, Oxford, The Oxford Press, 1989.
- 26 «En tant que couleur, c'est une énergie, et pourtant, se trouvant du côté négatif elle est pour ainsi dire, dans sa plus grande pureté, un rien excitant. [...] Comme nous voyons bleus le ciel très haut et les montagnes lointaines, de même une surface bleue semble reculer devant nous. [...] de même nous regardons volontiers le bleu non pas parce qu'il nous agresse, mais parce qu'il nous attire à lui. [...] Des chambres tapissées de bleu pur apparaissent d'une certaine façon plus vastes, mais en vérité vides et froides» (Johann Wolfgang von Goethe, *La teoria dei colori*, Renato Troncon (dir.), Milan, Il Saggiatore, 1993, p. 193). Passage traduit de l'italien par Sophie Royère.
- 27 Luigi Moretti, «Forme astratte nella scultura barocca», op. cit., p. 20.



FIGURES OF THE INTERACTION BETWEEN ARCHITECTURE AND THE ARTS

Annalisa Viati Navone

Translated from Italian by Richard Sadleir

"Architecture and the Arts 1945-1970. Comparisons and Intertexts"¹ is the title of an international conference held in 2014, which had the merit of raising, in different terms, the issue of the age-old relation between architecture and the artistic disciplines, broadly understood. Having banished the catch-all notion of "synthesis", an attempt was made through concrete examples to detail the diverse range of forms of integration, parallels, intertextuality, engrafting, antagonism, unity, and so forth (a catalogue has yet to be issued) that can be generated during the creation process, the concrete forms that each of them produces and the multiple spatial, perceptual and emotional effects stemming from them.

In this context, my paper seeks to investigate four "figures" of interaction. The first two fall under the category of phenomena of intertextuality: in the first case, it is the architect who appropriates the artistic procedures and renders them in his work; in the second, the artist absorbs architectural devices; the third example is part of the "Kunst am Bau" category, where the dialogue with the space hosting the artistic intervention completes the meaning and function of the architecture. The fourth is the model of perfect unity of purposes between architect and artist, to which André Bloc and the members of the Groupe Espace² always aspired, and in which fruitful discussions preceded the project and continued step by step up to the construction phase. The result was a highly lyrical outcome in which individual contributions merged into the uniqueness of the work. Among other things, this was a fine demonstration of how functional contingencies can lead to artistic choices perfectly integrated into a project of "spatiality with an emotional reaction". The four examples chosen for the significance of the demonstration are located in Switzerland (three of them in Ticino) over a period ranging from the 1950s to 2018.

Towards a concrete architecture? An unpublished project by Peppo Brivio

Recent studies of the Ticinese architect Peppo Brivio's formative years at the ETH Zurich have shown his close contacts with the circles of the Concrete artists, in particular with Lanfranco Bombelli Tiravanti. After the armistice of September 8, 1943, the latter took refuge in Switzerland. There he continued his architectural studies at the ETH Zurich, forming close

ties with Max Huber and Max Bill.³ Their friendship is recorded in the correspondence between 1949 and 1952, when Bombelli Tiravanti sent Brivio some of his recent preparatory studies for graphic works that revealed an appreciation of the aesthetic value of elementary geometric figures. One of these, datable to the years 1951-1952, is notable for a purity and tautness that verge on the elementary, with a clear reference to the plan of the skyscraper-prototype designed for the "City of Circulation" and devised by Van Doesburg in 1929.

Brivio was attracted by this type of pure, rigorous, aniconic composition that the Concrete artists advocated by adopting the assumptions of Van Doesburg himself. It might explain one of the roots of his interest and consequent closeness to the vocabulary of neoplasticism and it suggests the hypothesis according to which Brivio took over the compositional, mathematical and logical procedures advocated by *Konkrete Kunst*. With this, he eventually consolidated his architectural vision, translating the intrinsic order of certain graphic structures into spaces and volumes, applying the rigorous scientific method congenial to him, using the grid of graph paper as a guide in drafting a rigorous spatiality and mathematically ordered facades.

An unpublished project for a hotel tower in Locarno (with René Pedrazzini, 1954)⁴ preceded and announced the Albairone building (Lugano-Massagno, 1955-1956). In my opinion, it marked the decisive turning point in Brivio's work, shifting from a "concentrate of architectural paradigms"⁵ towards a more decisive interaction between art, architecture and science, by working on the artistic and aesthetic aspects of purely scientific reasoning. The year 1954 was also the one of the 10th Milan Triennale. Rather than being aligned with the manifesto of Groupe Espace (which in the same year had organised its first manifesto-exhibition at Biot) and the aims of the Italian Concrete Art Movement⁶, its objective can be summed up as follows: "to recognise the new relationship of collaboration between the art world and that of the industrial production as one of the most vital and relevant issues (...), to reaffirm the unified relation between architecture, painting and sculpture"⁷.

Permeated by this cultural climate, Brivio detonated in this project, for the first time, the architectural envelope into a multiplicity of paralleliped volumes projecting outwards, each corresponding to a precise internal space, and constructed an architectural text whose necessary

decoding tools he communicated, because it was visually shaped as an assembly of components that could be "dismantled" and "recomposed" by the viewer. The project developed on a cruciform plan with a very lucid structure. Services and vertical connections were inserted in the central supporting core that acted statically in synergy with the four median walls placed at the ends of the wings, and with the pillars distributed to a precise geometric pattern that emerges in the drawing and is placed in the *exergue*, even where it is integrated within the walls. Rooms and terraces alternately project from the nucleus as volumetric units constituted by a closed lower part (the portion of the bedroom projecting from the core), and a partly delimited upper part (the railing of the terrace annexed to the bedroom of the floor above). The adjoining volumes are offset, so as to ensure an alternation of voids and solids which can be read both horizontally and vertically. The order of reading is established by the string courses, with the volumes being positioned, slid and rotated in relation to them, making the building's plastic organisation perspicuous. The heterogeneity of the materials, mainly concrete and profiled sheet metal in anodised aluminium, attenuates the effect of mass, at some points breaking up the volume into non-coplanar surfaces, in accordance with neoplastic rules. The protruding slabs of the roof close the composition at the top, while the four walls anchor it visually to the base, but above all they support (and restrain) the proliferation of volumes that seem to radiate from the intersection between the walls.

The geometric rigour (and the modular grid) that presided over the drafting of the project is clearly projected into the plastic conformation of the facades, leaving the structural grid made up of multiples and submultiples, superficial and volumetric, of the basic module.

"It is Concrete art – precisely in opposition with the widespread fashion of abstraction – because it does not arise from any attempt to abstract from sensible, physical or metaphysical objects, but rests only on the realisation and objectification of the artist's intuitions, rendered in concrete images of form-colour, avoiding any symbolic significance, any formal abstraction, and seeking to capture only those rhythms, those cadences, those accords, which make the richness of the world of colours."⁸ In these words, Dorfles hints at the most powerful cement of the Concrete artists of any nationality: the anti-naturalism that led them to consider artistic material the form in its geometric sense,

in its positional, chromatic and weighted relationships, in the visual and perceptive values established by the artist's will within a composition. Thus, Dorfles tried to explain the process of conception of the Concrete work: "For many modern artists", a graphic form – even more than a chromatic image – is the *primus movens* of pictorial creation (...) squares, lozenges, triangles are the first building blocks of an architectural construction that is fixed in its morphological elements."⁹

The two manners, Brivio's and the Concrete artists, share the anti-naturalistic stance that the architect-artist transformed into an anti-representative attitude: it was not the function of the hotel tower that he wanted to signify, through the language he was experimenting with for the first time, but a compositional process that hinged on the aggregation of modular forms, of "square plastic pictures"¹⁰, to which he added the third dimension. It is evident that Brivio started from pure, clear forms, pervaded with a geometrical spirit, to propose a possible spatial translation, in this way wedding the principal objective of the Concrete artists, pursued with particular determination during the Mac-Espace group's¹¹ three years of existence: to experiment with plastic forms that placed themselves on the disciplinary limits of architecture and sculpture and which generated a new spatiality within and around it. The hotel tower, like many other projects built later, from the "Giuliana" apartment building (Lugano-Cassarate, 1962-1963) to the Weisscredit Bank (Chiasso, 1963-1964) and the Central Park residential and commercial complex (Lugano, 1970), cannot be inserted into a building curtain but remained isolated totems. They can be experienced, because the now volumetric facades turn the corner, which is likewise multiplied into a series of offsets that heighten the impression they are radiating into the urban space.

Like the concrete artists who professed the integration of the artistic disciplines by themselves practising synthesis (such as Max Bill, artist, graphic designer and architect), Brivio, who acknowledged the influence of the Swiss artist and of the Concrete Art on the consolidation of his personal vocabulary¹², attempted to follow the path of a mathematical art that would become a form of sculpture-architecture, from 1954 onwards proving to be a rigorous Concrete architect-artist.

Adriana Beretta's "Altri spazi"

A case of intertextuality opposed and complementary to that exemplified by Brivio's work seems to be represented by the inclination of the artist Adriana Beretta to perform architectural operations to construct a new spatiality with an "emotional reaction". In the recent solo exhibition entitled "Stanze e distanze"¹³ (2018), the artist gave herself an architectural task: to recreate the environment, formerly domestic, which was to host her works, reinventing the space in its constituent elements (thresholds, sightlines, new relations with the exterior); finally offering visitors a representation of the dwelling within the dwelling, through an architectural use of the rhetorical device of *mise en abyme*.

The work entitled *Altri spazi* ("Other Spaces"), produced for this occasion in the first room, seems to exemplify this tendency by its astute and polysemic character. And since it sums up the meaning of the exhibition, I will focus on this. *Altri spazi* consists of seven plaster objects



arranged on the floor, white traces that define an enclosure and evoke an archaeological site, the remains of something that seems to have survived a probable catastrophe or the wear and tear of time, and which reappears to mark a material stratification, to recall the ancient and yet sacred gesture of the tracing of the *temenos*, the perimeter of the sacred precinct set aside for the worship of a deity. The remembrance of such an archaic space gives rise to a sense of deference that keeps us clear of it and makes us hesitate before crossing its boundary. In this, the chosen material, namely the plaster that still bears the imprint of its crafting by the artist, plays a role that is far from negligible, due to the fragility with which we associate it, leading us to restrain and control our bodily movements, to prepare ourselves cautiously to pass beyond the boundary.

The marginal position of the visitor enhances the character of the work's otherness, related to a second possible interpretation, that of an embryonic place in formation, which the architect generally controls by signs drawn on paper

Peppo Brivio, "Giuliana" apartment building
Lugano-Cassarate 1962-1963 (Fonds Peppo Brivio,
Fondazione Archivi Architetti Ticinesi-FAAT-
Bellinzona)

and then reproduced on the floor with props and cords, so that the two-dimensionality of the drawing becomes a prefiguration of the volume. A prefiguration whose character of "potentiality", still fluctuating amid infinite configurations, as Adriana Beretta underlines, mindful of what Ludwig Wittgenstein noted as the architect of his sister Margaret's house: "I am not interested in erecting a building but in having the foundations of possible buildings transparently before me."¹⁴ Then a third reading is called for: the traces suggest a minimal living space, measuring slightly more than 16 square metres, each prompted to reconstruct and complete the space, starting from the remains of the perimeter appearing on the floor.



Adriana Beretta, *Costruire il vuoto/Building the Void*, 2007. (Photo Francesca Giovannelli.)

“And it is there, in the prefiguration of a possible volumetric assumption, that the coordinates are set for the reconstruction of another space. Because if ‘space is a doubt’, as Georges Perec argues, this time it is an entirely domestic space, traced through its minimal formulations, which include openings to the outside and the indication of internal passages, but practically livable and practicable, and it makes my fear less reverential: I enter the space with courage, aware of the ‘conquest’.”¹⁵

The threefold reading of the archaeological layer, of volume in the nascent state and of domestic space is consolidated in the light of the only work (*Untitled*, 2013) which is set in dialogue with *Altri spazi*. Against a sand-coloured ground, evoking the visual and tactile sensation of a desert, two tiny houses made of folded paper are found overturned, with one of the lateral facades folded upwards and one plane of the roof slightly rotated and disconnected, in an unnatural position. One wonders whether the two toy houses, generated simply by folding a sheet of paper, are waiting, in their transient status as unfinished, to be completed, or if their integrity has been irreparably compromised by being upset, due to a sudden action. The fact is that the two tiny architectures already appear as if they had been cast in the form of dice and the interior space has opened onto the outside, so that no spatial caesura exists between the two ephemeral volumetric compositions and their bright container, also open onto other spaces, as the bands of light introduced into the composition suggest.

Altri spazi presents to the visitor’s gaze the emergence of a room within a room, with its perimeter interrupted by apertures, which we imagine to be visual or physical thresholds, and with a central element that hints at a more complex spatial articulation (perhaps more rooms), inviting an exploration of its “internality”, to cross that boundary interposed between the living room and the room suggested, and which opposes our entrance.

But how can one grasp the configuration of the work in its entirety? How to reconstruct the

relations with the room that contains it and of which it seems to be a form of condensation? The dimensions of the room lead one to consider the zenithal view as the most propitious, because it enables us to assume the gaze of the artist and to adopt her point of view. Adriana Beretta has precisely calibrated the form and position of each element designed to scale, immersing it into the spatial model of the exhibition venue, controlling from above the dialogue of her work with the pre-existing elements, namely with the sectioned perimetric walls, deprived of a ceiling, which delimit the masonry box and hence are perceived as archaeological traces of an “exploded” architecture. Gazing at it through the framing of the model, the installation turns out to be a conceptual *mise en abyme*, linked by projective relations to the box that contains it and to the eye that scrutinises and sets it in perspective.

The otherness of *Altri spazi*, an unfamiliar planimetric reproduction of the plan of the container, contributes to the construction of a spatial and consequently perceptual, cognitive but also inner, experience inscribed in a place whose presence requires to be attenuated. Thus, some elements are offset in relation to the real apertures in the room, virtually occluding them. They define a sort of signage intended to guide the observer’s path; they are dissipated in the proximity of access to the other spaces that recount the dialogue between “rooms and distances”. However, unlike enclosures, whether sacred or domestic, *Altri spazi* describes an open figure, composed of slightly staggered elements that deny the usual axial correspondences between the walls. These characters make the work very disquieting; they elicit in the viewer’s imagination a temptation to put the shifted pieces back into their places. From a feeling of deference that keeps us at a distance, we are invited to what I would call a corporeal appropriation of the tiny dwelling, to interact using our hands to move, our eyes to assess the correctness of the operations, our minds to foresee possible volumetric developments. We feel prompted to rebuild our own home by doing the best with those seven pieces of plaster available,

with each of us following our own desires, using our “design” skills and being architects for the duration of a short experience.

We can therefore assert that Adriana Beretta has “constructed”, in addition to a new spatiality, the perfect inhabitant of the temporary dwelling: seeing and seer, stimulated to act and recreate, subject to the dis-automatisation of acquired mechanisms, such as the sequenced view of the image / mental processing / cognitive acquisition, inclined to “imagination” in Benjamin’s sense: “The image constitutes for Benjamin the ‘original phenomenon of history’ because in his eyes imagination is much more than a simple subjective fantasy. ‘Imagination is not fantasy ... Imagination is a faculty ... that perceives the intimate and secret relationships of things, the correspondences and analogies.’ Imagination, the curator par excellence, dismantles the continuity of things only to bring out more clearly the structural ‘elective affinities.’”¹⁶

The strategy of the “slowed gaze”

The same artist has been called on to realize a work of “Kunst am Bau” in a space assigned for this purpose, within a single-family house built in Lungern (Canton Obwalden) between 2006-2007 by Schnieper Architekten of Kriens (Lucerne). The intervention consists of two artistic moments, one of which welcomes the visitor into the entrance hall and draws a sort of “autobiographical landscape”¹⁷ of the clients. The work consists of four rectangular canvases, flanked along the wall of the atrium to full height, painted in the primary colours yellow and red. Three of them display a dense concatenation deriving from the patient and regular removal of the first layer of paint, always different from the background, with a reiterated gesture. Observed at a distance, the composition suggests the impression of a soft, fluffy fabric that warms and illuminates the shadowy, bare entrance space with sunny colours and evokes a rather traditional custom of furnishing and embellishing the domestic environments with tapestries and textile *papiers peints*. The chosen colours, combined with the precision and repetition of the gesture, the sign and lines that follow one another as far as the eye can see, evoke the religious confession of the owners, alluding to the hues of the robes of Buddhist monks and the belief in the magical effects of the ritual repetition of formulas, gestures and words that predispose the viewer to the long times of meditation. The monotonous and fluid concatenation of abstract signs resembling the unfolding of writing allude to a possible narration addressed to “a passer-by ready to be surprised, rich in time and imagination”, stirring our attention to “activate our imaginative faculty through the strategies of a slowed gaze”¹⁸. The production of a domestic interior landscape – and here, by landscape, we mean the fruit of the intersection between the gaze (subjective, non-neutral, culturally connotated) and what is presented to the eye, in a broad sense the “territory”¹⁹, in our case the space of the atrium – is linked by the artist to a precise mode of observation, in which the gaze, slowed, hypnotised by the repetition of the sign, will be surprised to find itself as the author of imaginative forms.

The atrium is thus transformed into a place of “purification” from the enchanting, omnipresent and solemn mountain landscape which house Optiker, situated on a site overlooking Lake Lugern, looks out upon through its large windows. The house is distinguished by the irregular pentagonal form of its plan, by the sharp angles that oppose the ruggedness of the rocky wall across the lake, and the rough coating made of red sprucewood slats and bleached by time. The way these slats are mounted, due to the irregular dimensions of the recessed and protruding elements, and above all the obliqueness of the facades, give rise to an accelerating effect of perspective, especially when viewed from eccentric positions. The result is a perceptual accentuation of the horizontal dimension of the house, which looks as if it were stretched in the landscape, towards which the wooden shell accompanies and directs the eye, making it an elusive object, no longer the object of the gaze but an instrument that brings out the landscape. Just like the slats of the outer envelope, so the horizontal lines that regulate the graphic composition of the canvases in the atrium become, in a sharply foreshortened view of it, lines of perspective towards an empty display case that stands in the space of the atrium. It is part of an inner cavity taking the form of an uneven quadrilateral that pierces the house to the basement, on which is created

a direct view from the terrace that houses the living room and a very short view from the meditation room located on the highest floor of the house. Devised by architects as the most intimate recess of domestic space, a sort of vertical tunnel that frames an irregular portion of the sky as an exclusive natural element, this place is waiting to be “filled”.

And this is where the confrontation between architecture and artistic gesture begins, between the latter and the solemn external landscape: in this narrow, irregular, interstitial void, which the work has to transform into the precious coffer on which the views already predisposed acquire a precise meaning. And that could turn into the decisive counterpoint to the sublime attraction of the mountain ridges. Adriana Beretta received the assignment in 2007, and the theme assigned was *Costruire il vuoto* (“Building the Void”, the work’s title) of the narrow cavity. “Building”, mind you, not “filling”. First of all, “building” presupposes a soul that supports it, a structure, which may be self-supporting and, by metonymy, signifies the construction itself. The choice is for the repetition of a module, positioned one on top of the other, an inverted “T” of hollow metal, with a square section, painted white, always slightly and differently inclined in respect to the module above and below. The installation is devised to be dissociated into three elements that rise, slender and sinuous for about nine meters in order to capture the light and the blue of the sky and the energy emanating from the alpine landscape. It can be interpreted as a stylised tree that rises and becomes distorted in its narrow display case, touching the void in its ascensional progression. A void that is transformed into a *hortus conclusus*, in which a miniaturised form of an

artificial, geometrised and perforated nature is depicted, of which the artist proposes precise methods of observation once again. *Costruire il vuoto* comes to life in the hypogeal space of the gymnasium and the sauna, the only point from which the void is accessible and the work viewable without interposed visual filters in all its elevation, along which the eye rises gently towards the top, in a slowed perspective. In this visual experience, the work steals the show from the house. It is amplified in reflections in the mirrored windows (on the floor of the atrium and the library), and multiplied in the shadows patterning the perfectly smooth concrete walls of the vertical tunnel. The gaze passes from the work to the walls, to the windows that act as mirrors and it lingers to capture the subtle differences between the multiplied images of the same object. The game is repeated in reverse, when from the top of the terrace you look towards the base, and reflections and shadows give slightly different visions of *Costruire il vuoto*, which allows itself to be admired in a thousand different poses without being fixed in a stable and definitive image. The repetition of the module acquires and loses its individuality in the combinatory system to which it is subjected, giving life to a plastically evocative architecture, which by offering many faces of itself appears as a continuous discovery for the eye and the mind.

In the space of the atrium, the installation becomes the perfect counterpoint to the flight of stairs leading to the large living room (beside which it is placed): evoking the image of a ladder, it repeats its ascending rhythm, transforming itself into the instrument measuring the height of the building, passing through it from top to bottom.

Adriana Beretta, *Altri Spazi/Other Spaces*, 2018, view of the installation during the exhibition “Adriana Beretta. Stanze e distanze” at the Fondazione d’Arte Erich Lindeberg, Porza, November 26th, 2017-May 6th, 2018. (Photo Roberto Marossi.)



Observed from the window of the library floor, the work is still read as the harmonic counterpoint of a ramp, the one leading to the meditation room. And on the glass surface between the “void” and the landing, the external and internal presences overlap and blend, so that the work is mirrored in the architecture and the “ladder” in the real staircase, and once again the eye is magnetised by the tangle and the gaze slowed in order to appropriate the multiple epiphanies. *Costruire il vuoto* struggles to establish itself in a connoted domestic space; it reinterprets one of the functions of this architecture like a wide-angle lens facing a bewitching horizon, which predisposes to contemplation. In the narrow telescope pointing skywards, Adriana Beretta simulates the visual pregnancy of natural landscapes, internalising a dynamic, mobile, inexhaustible landscape, where the repetition of the module in the ascent to the sky, and its projections on reflecting and mirroring surfaces that powder the materiality of the envelope foreshadow further worlds, predispose to asceticism and, in synergy with the paintings at the entrance, to meditation.

From miracle to “enchantment”.

Guidotti-Mengoni in the recovery of the Church of the Madonna della Valle at Monte Carasso

Of this felicitous collaboration between the architects of the Studio Guidotti with Lidio Guidotti and the artist Luca Mengoni, the final effect is “enchantment”, which Luigi Moretti defined as the passing of the long timespan in which the artistic experience attains the state in which the spirit gets access to a higher sphere, to rapture and ecstasy²⁰. His partner, Michel Tapié, had adopted it as the main purpose of *Art Autre*, pointing out that *incantamento* (“astonishment”), in the Italian sense of the term, bears within it traces of *incantesimo* (“enchantment”)²¹, hence the idea that we have to endow the work with a “magic content”, applying the new logical-mathematical notions developed at the end of World War II²².

The interdisciplinary group intervened in the interior of the Church of the Madonna della Valle at Monte Carasso (1998-2004)²³. Its original core consisted of a votive chapel built on a rock in the bed of the river that flows through the Valle Sementina, the scene of a miracle that occurred in 1514. Over the centuries, despite its location, liable to spates and disastrous floods, the chapel, transformed in 1624 into a devotional church, has miraculously survived intact, unscathed even in the terrible flood of 1948. The worst damage was

concentrated inside, due to damp and the water rising along the walls, which pulverised the plaster and with it the ornaments painted by Pompeo Maino in 1925. The group, working together for the first time on a commission that none of the members had ever dealt with before, was faced with a complex and delicate task, because the rehabilitation operations had to be combined with the recreation of a space imbued with the sacredness of the place, communicating a “feeling of spatiality”.

Two practical rehabilitation operations had significant spatial repercussions. The partial elevation of the floor from the height of the entrance to the altar, leaving at its sides a sort of outflow channel in the event of flooding, resulted in the interior being divided into a main area and a narrow marginal corridor set on a lower level. The corridor is paved with flagstones so as to leave a band that allows the moisture to evaporate while their mineral texture evokes the image of the riverbed.

The continuous cut made at the base of the perimeter walls in order to stem the phenomenon of rising water is intended to bring out the otherness of the envelope in relation to the “earthly” level, where worship is held, but also to create, at the base of the walls, a gap that is deep enough to perceive the building’s envelop as suspended. The latter is uniformly painted a beautiful luminous blue, which radiates all around the glitter of the silicon carbide fragments mixed with the plaster. Depending on the material quality and the degree of absorption of the wall, the mouldings and vaults, the colour takes on different modulations of light, more intense on the vertical surfaces and lighter along the horizontal cornices, which mark a sort of caesura compared to the vaults that nowadays veer towards an ashen grey²⁴. There is here the sharp ribbing of the two cross-vaults of the interior and the pendentives which uphold the dome that seem to be imprinted in a void filled with its own density. A density of light, of reflections, of shadows that range from blue – the colour of the sky, the water, the mantle of Our Lady of Mercy of the polyptych of the same name painted by Piero della Francesca (1445-1462), from which the authors took inspiration – to the red that covers her earthly body, and which, in accordance with the prevailing colour of the altar marbles, was chosen as the tone of the platform. The platform, like a smooth, shiny and radiant ceremonial carpet, is spread out before the altar that rises like a barrier to conceal the *sanctum sanctorum*: the rock of the miracle and the original votive chapel, preserved in the small ambulatory behind it. It consists of a continuous and uniform layer of fine grit, set with two types of flowers with five-petaled corollas distributed according to one of the patterns of aperiodic tiling designed by Roger Penrose²⁵. They integrate the application of the golden ratio to the construction of polygonal forms repeated irregularly in the plan on different scales also. These forms are determined by the interlocking of two basic tiles, in the form of irregular quadrilaterals, the dart and the kite, at whose vertices the two different floral motifs are placed. The decorative elements, which evoke alternately a flowery meadow and a starry landscape (*Rosa mystica*, *Stella matutina*, recites the Litany of Loreto), combine the necessary function of expansion joints with the graceful form, so that from 2004 until the present day no cracks have appeared. If cracks should occur, they would be directed along the lines joining the knots, reproducing the invisible pattern

that governs the distribution of the flowers and demonstrating, like an antecedent archaeological layer, the underlying mathematical form.

Enchanting interferences are created between envelope and platform, between the celestial world physically separated from the terrestrial one: walls and vaults pulsating with luminescent gleams are projected onto the floor, which returns its brightness to the envelope, enlivening it with reflections of water, tremulous liquid forms, clearer in the vicinity of the coloured shadow that extends before the ancient side entrance, now closed by a window designed by Luca Mengoni. This is divided into two slabs made of stained glass plugs, alternately crossed by transparent and coloured bands: the outer one, which turns towards the terrestrial world, has red horizontal bands, the inner one vertical blue ones. The chromatic overlay and its reflection on the platform – and from this on the blue of the plaster from which it is projected back onto the floor – determine a work made up of light, colours and reverberations that explodes the space by amplifying it into a multiplicity of dimensions, as in an interplay of mirrors.

As a counterpoint, the baptismal font designed by Giacomo and Riccarda Guidotti draws water from the basin and guides it along the side that leads to the window. Here it flows into the mouth of the outfall drain concealed within the old floor. The sonic note of the gurgling of the water, the origin of the sacred character of the place, also lights up in the blue and red light that strikes it, radiating reflections of sapphires and rubies in a synaesthetic fusion of sensations. When the interplay of reflexes is attenuated at the end of the day, the artificial spotlights arranged in the thickness of the platform, along the edges, highlight the subtle cavity between the pavement and the plaster of the walls, which seem to be levitating a few centimetres above the ground. At the same time, the platform as a generator of light acquires a strongly spiritual character, like the cell of a temple inhabited by a deity, but not meant for the worship of the faithful. If we wished to apply Goethe’s observations on the blue covering the walls and vaults, we could state that this colour illusionistically amplifies the space and “empties” it²⁶, the very effect the designers intended to achieve. To preserve its aura, the interior has been planned bare, without furnishings, except in the rare liturgies when removable seats, which are designed by the architects for this purpose, can be arranged inside it.

Finally, the entrance: the portal having been reopened in the main facade, it has been fitted with a door consisting externally of a modular metal grid whose panels are occupied by wooden blocks with rough surfaces, as if worn by time.

In synergy with the facades of this rather rough and bare mountain parish church, which still bear the traces of the fury of the waters in full, the door is the antinomic counterpoint of what it reveals (*Ianua caeli*): a place of “enchantment”. “Enchantment, or the overcoming of time, thus remains the problem (...), whether implicit or not, in the art of each period. Enabling the human state to rise to contemplation, a sort of vivid amazement, is the aim of working in art.”²⁷ In this renewed interior, the spiritual dimension of man is made tangible: an energy that fills and moves the feelings emanates from the harmonious fusion of architecture and art, as you cross a meadow, or perhaps a celestial constellation, and cleave through the density of a space woven out of heaven and earth.



Madonna della Valle church in Monte Carasso after the floods of 1948.



Studio Guidotti with Lidio Guidotti and Luca Mengoni, *Rehabilitation of the Madonna della Valle church in Monte Carasso, 1998-2004, former lateral passage closed by a stained-glass window.* (© Filippo Simonetti.)

- 1 International conference – 1st Session, curated by Bruno Reichlin and Letizia Tedeschi, 29-30-31 October 2014, Rome, American Academy and Istituto Svizzero.
- 2 André Bloc, “Integration des arts plastiques dans la vie”, the introductory text to the catalogue of the 1954 exhibition at Biot *Espace Architecture formes couleur*, Paris 1954. In this respect, see also P. Guéguen, *André Bloc et la réintégration de la plastique dans la vie*, Boulogne sur Seine, Editions de l’Architecture d’aujourd’hui, 1954. On the exhibition at Biot, see A. Dopfer, D. Gay (edited by), *L’été 1954 à Biot, Architecture Formes Couleurs*, the catalogue of the exhibition of the same name at the Musée National Fernand Léger (18 June-19 September 2016), RMN-GP, Paris 2016.
- 3 The reader is invited to consult the final report of the research project “Peppo Brivio (1923-2016): l’architetto-intellettuale alla ricerca d’una ‘grammatica’, which the writer presented in 2015 and which was financed by the Department of education, culture and sport, the Division of culture and university studies (DECS) of the Repubblica e Canton Ticino for the year 2015-2016. The Report, entitled *Appunti per una biografia scientifica 1923-1956*, is deposited at the Biblioteca Cantonale of Bellinzona and its publication is forthcoming.
- 4 The project is kept in the Archivio Peppo Brivio at the Fondazione Archivi Architetti Ticinesi (Archivio di Stato, Bellinzona).
- 5 Tita Carloni, *Un concentré de paradigmes architectoniques. La station du téléphérique Locarno-Orselina/ Cardada de Peppo Brivio et René Pedrazzini: une destruction en cours*, in “Faces”, no. 45, 1998-99, pp. 63-65.
- 6 The Movimento Arte Concreta (MAC) was founded in Milan on December 22, 1948, having its premises at the Libreria Salto, by Gianni Monnet (architect and graphic artist as well as painter, future member of the *Groupe Espace*), Gillo Dorfles (critic and painter), the many-sided artist Bruno Munari and Atanasio Soldati, who

came from the Abstraction movement of the 1930s and was its first president.

- 7 Amy Pantera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi & C., Milan 1978, p. 396.
- 8 Gillo Dorfles, *Fantasie colorate di Galliano Mazzon*, presentation of the exhibition at the Galleria Il Salto, in “Arte concreta”, Bollettino del M.A.C., January 1949, reissued in L. Caramel, edited by, *M.A.C. Movimento Arte Concreta 1948-1952*, Electa, Milan 1984, p. 34.
- 9 G. Dorfles, presentation of *Gli artisti del M.A.C.* at the Galleria Bompiani, Milan, April 1951, which presented works by Bertini, Bombelli Tiravanti, Di Salvatore, Dorfles, Huber, Mazzon, Monnet, Munari, Nigro, Regina, Soldati, Veronesi, reissued in L. Caramel, edited by, *M.A.C. Movimento Arte Concreta 1948-1952*, cit., p. 46.
- 10 I am drawing on the title of the exhibition *Quadri quadrati plastici e nuove macchine inutili* by Bruno Munari held at the Galleria Bergamini in Milan from 15 to 28 March 1952. The exhibition was part of the activities of the MAC and was presented by Franco Passoni in the movement’s bulletin, “Arte Concreta”, no. 5, second series, March 1952.
- 11 The fusion between the MAC and Groupe Espace, meant to form the Italian cell of the French Groupe, took place in 1955 and lasted until 1958. The decision was communicated to the members of the MAC on 24 February 1955 in a circular letter signed by Dorfles, Monnet, Munari, Prampolini and Viganò (cf. Lettera circolare del Gruppo MAC/Espace of 24 February 1955, published in L. Caramel, edited by, *M.A.C. Movimento Arte Concreta 1953-1958*, vol. II, Electa, Milan 1984, p. 33). On the activities of the new grouping, see my text “*Esperimenti di sintesi delle arti*”. *Analogie fra MAC et Espace* published in the journal accompanying the exhibition *Esperimenti di sintesi delle arti*. *André Bloc e Gianni Monnet in un percorso fra protagonisti dell’Arte Concreta*, at the Studio Dabbeni, Lugano 4 November–31 January 2017.
- 12 See Nicola Baserga, *L’interpretazione dei modelli storici nell’opera di Peppo Brivio*, in “Archi”, no. 4, 2013, pp. 70-79.
- 13 Adriana Beretta, *Stanze e distanze*, exhibition held at the Fondazione d’Arte Erich Lindeberg, Porza 26 November 2017 - 29 April 2018 and accompanied by the catalogue *Adriana Beretta. Stanze e distanze. Opere/Works*

2007-17, edited by T. Lotti Tramezzani, A. Beretta, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2018.

- 14 The phrase is cited by Luigi Prestinenza Puglisi, *Nove storie sulla tappezzeria*. Ludwig Wittgenstein e Adolf Loos, in “Artribune”, article published on 21 November 2016 (<http://www.artribune.com/progettazione/architettura/2016/11/tappezzeria-architettura-ludwig-wittgenstein-adolf-loos/>).
- 15 Adriana Beretta in a conversation with the writer on January 7, 2017, during which she quoted the following words of Georges Perec: “L’espace est un doute: il me faut sans cesse le marquer, le désigner; il n’est jamais à moi, il ne m’est jamais donné, il faut que j’en fasse la conquête. Mes espaces sont fragiles: le temps va les user, va les détruire: rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l’oubli s’infiltrera dans ma mémoire (...)” (Georges Perec, *Espèces d’espaces*, Galilée, Paris 1974, p. 122).
- 16 Georges Didi-Huberman, *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Turin 2007, p. 118 (1st. ed. 2000), with a quotation by Charles Baudelaire. In italics in the original text.
- 17 The reader is referred to recent studies of landscape psychology, in particular C. Gallo Barbisio (edited by) *Self-identity, Place identity, Studi sul paesaggio*, Tirrenia Stampatori, Turin 1999. I wish to thank Mr. and Mrs. Optiker for their warm welcome; Patrick Schnieper and Adriana Beretta for generously sharing their respective design experiences with me.
- 18 Adriana Beretta, “Tracce di storie perdute”, typescript, 1995.
- 19 Cf. Claude Raffestin, *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Alinea, Florence 2005, which traces a summary of the evolution of the term’s meaning.
- 20 Luigi Moretti, *Forme astratte nella scultura barocca*, “Spazio”, a. I, October 1950, no. 3, p. 20.
- 21 The architect Luigi Moretti has enunciated an axiom, which I have often quoted and commented upon as one of the two bases – the other is the magic of artistic structures – bijective of the problem we are concerned with: “enchantment”, which in the Italian translation implies a spell by default. He says: “Art as love is a problem of enchantment. [...] The enchantment is the result of the communication of a work of art with a lover of art, and is an absolute value”. Michel Tapié, *Esthétique*, Turin, International Center of Art Research, 1969, no pagination.
- 22 “C’est à l’échelle de la logique de la contradiction, des transfinis, des relations d’Incertitude, des stupéfiantes topologies, de toutes les explorations de ces au-delà et en deçà qui justement constituent ce Réel dont trop longtemps nous ne savions percevoir que quelques apparences restrictives, que l’on remettra valablement en cause le rythme et les autres notions picturales au fur et à mesure de ces mûrissements individuels avec quoi on ne fait que constater qu’un nouveau monde, un monde autre existe (...)”, Michel Tapié, *Un Art Autre où il s’agit de nouveaux développements du Réel*, Gabriel Giraud et Fils, Paris 1952.
- 23 Cf. *Chiesa della Madonna della Valle, Monte Carasso*, in “Archi”, no. 6, 2007, pp. 20-23, which reconstructs the changes in the chapel through the years. I wish to thank Giacomo Guidotti and Luca Mengoni for making available to me the complete dossier of the intervention and for having guided me during my visit to the church.
- 24 The original coloring was much more uniform, but in time the walls, cornices and vaults have taken on different shades.
- 25 Roger Penrose, *The Role of Aesthetics in Pure and Applied Mathematical Research*, in Bull. Inst. Math. Appl. 10, 1974, pp. 266-271 and by the same author: *The Emperor’s New Mind: Concerning Computers, Minds and The Laws of Physics*, The Oxford Press, Oxford 1989.
- 26 “This colour has a peculiar and almost indescribable effect on the eye. As a hue it is powerful, but on the negative side, and in its highest purity it is, so to speak, a stimulating negation. (...) As the upper sky and distant mountains appear blue, so a blue surface seems to retire from us. (...) therefore we look at the blue gladly not because it attacks us but, because it calls us to it. (...) Rooms which are hung with pure blue appear larger to some extent, but at the same time they seem empty and cold.” (cf. C. Eastlake (edited by), *Goethe’s Theory of Colours*, John Murray, London 1840, p. 311).
- 27 Luigi Moretti, *Forme astratte nella scultura barocca*, cit., p. 20.